

Usage du flou dans les romans du romantisme noir



Katia Hayek
Université Masaryk

hayek@phil.muni.cz
<https://orcid.org/0000-0002-9682-587X>

USING VAGUENESS IN DARK ROMANTIC NOVELS

In 2018, François Soulages published his third opus on vagueness: *Le flou et la littérature*, showing that vagueness in textual space opens up a way of interpreting “philosophical problems of the real, of subject/object relationships, of relationships to the world”.

The novel of Gothic posterity in the nineteenth century, or dark romanticism, necessarily hybrid, seems to attest to this. From the generic vagueness to the ambiguity of the protagonist, the mise en abyme of the uncertain forces the reader to keep a proper distance from the text in order to better perceive the thinking of the time.

Drawing on works from the 19th century such as Charles Nodier’s *Jean Sbogar*, we will consider how vagueness, from the imaginary construction to the ambiguity of the character, becomes a means of expressing and questioning reality.

KEYWORDS:

Vagueness — Romanticism — Novel — History of Ideas — Gothic

MOTS-CLÉS :

Flou — Romantisme — Littérature romanesque — Histoire des idées — Gothique

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.3.10>

Ainsi en littérature, le flou est-il un obstacle ou bien, au contraire, un fabuleux outil permettant à l’auteur et au lecteur d’opérer des interprétations sans cesse renouvelées du monde extérieur, du monde intérieur, du monde créé qu’ils visent ? De telle sorte qu’accèdent aux loges d’honneur, certes, le style et la forme, mais surtout les problèmes philosophiques du réel, des rapports sujet/objet, du rapport au monde, du savoir et les problèmes existentiels du flou, du trouble, de l’indistinct et du confus ? Au point que toute lettre à un jeune écrivain pourrait commencer non pas par un « Évitez le flou », mais par un « Travaillez le flou et tout suivra !¹ ».

1 F. Soulages, « Introduction », dans *Le flou et la littérature*. Paris : L’Harmattan, 2018, p. 5-6.



L'association du flou aux mouvements esthétiques qui ornent le XIX^e siècle relève sans doute du lieu commun. Les expressions actuelles de la langue paraissent le confirmer. En coiffure féminine, de nos jours, le chignon romantique n'est-il pas encore synonyme de chignon flou ? Pourtant rien n'est plus complexe que la notion. Dans un article paru en 2000, Nicole Savy définit le « flou impressionniste », habituellement compris comme absence de contours, en insistant sur sa double dimension, à la fois visuelle et sémantique :

[...] il [le mot impressionniste] repose sur une ambiguïté : l'impression, action d'un corps sur un autre, c'est d'abord un procédé (imprimerie ou gravure, photographie) ; ensuite son résultat, au sens propre (graphique) ou figuré (psychologique). Or si la critique l'utilise au sens figuré du résultat, et en plus au sens négatif (mauvaise impression !), les peintres, eux, acceptent le mot dans son sens premier de procédé, d'impression, en l'occurrence, sur la rétine. C'est cette activité du réel sur l'œil qu'ils entendent restituer sur la toile avec leur pinceau².

Rien ne serait donc moins flou que le flou en art puisqu'il s'agit avant tout de restituer un phénomène naturel, une « activité du réel ». Rien de neuf non plus dans cette approche du concept. Ces considérations affleurent déjà dans le discours romantique qui précède.

Ainsi, Victor Hugo raconte qu'alors qu'il se trouve à l'observatoire en compagnie du professeur François Arago, ce dernier lui propose d'essayer la lunette astronomique :

Peu à peu ma rétine fit ce qu'elle avait à faire, les obscurs mouvements de machine nécessaires s'opèrent dans ma prunelle, ma pupille se dilata, mon œil s'habitua, comme on dit, et cette noirceur que je regardais commença à blêmir. Je distinguai, quoi ? impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil, pour ainsi parler. Si rien avait une forme, ce serait cela.

Puis la visibilité augmenta [...] L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi. Eh bien, cela aussi était. Ce songe était une terre³.

Le flou de la vision, qui correspond à l'adaptation physique et naturelle de l'œil, laisse percevoir la présence d'un entre-deux de l'irréel et du réel. Le flou, d'abord signe de l'indistinct et du confus autorise la manifestation d'une réalité non immédiatement perceptible et initialement confondue avec le songe. Dès lors, le flou interroge la perception des choses et c'est sans doute en ce sens que le romantisme recourt au rêve, voire à l'imagination, celle que d'autres identifient à la « folle du logis⁴ ». Sémanti-

2 N. Savy, « Un flou impressionniste. Sur un malentendu sémantique et iconographique », *Romantisme*, n° 110, 2000, p. 27.

3 V. Hugo, « Promontorium somnii », *Proses philosophiques des années 1860-1865*, dans *Œuvres complètes*. Paris : Albin Michel, t. 2, p. 297.

4 Souvent attribuée à Malebranche, cette expression qui confond l'imagination et la folie en opposition à l'exercice de la raison est due à Voltaire, commentateur de Malebranche :



quement dominées par les sèmes de flottement et d'impalpabilité, à l'instar du flou qui leur sert de tuteur, ces notions entrouvriraient les voies d'une meilleure visibilité de ce qui est. La vision floue conduirait, au moyen du brouillage des formes, à une vision plus juste du réel.

De fait, dans le dictionnaire *Néologie* qu'il propose au lecteur en 1801, Louis-Sébastien Mercier semble corroborer cette appréciation de la notion à l'entrée « Romantisme » : « [o]n sent le Romantique, on ne le définit point ; le romanesque, dans les arts, est faux et bizarre auprès de lui⁵ ». C'est bien le romantisme, intrinsèquement liée à la sensation et au flou, qui relève du vrai et du juste. L'observation de paysages pittoresques, considérés par l'auteur comme emblématiques de l'esthétique à définir, l'amène toutefois à une confrontation étonnante. Il faut se souvenir qu'au début du XIX^e siècle, l'adjectif romantique est réputé indéfinissable parce qu'il partage une étymologie commune avec « romanesque », que les auteurs ont tendance à lui préférer, et qu'il est revenu sous ce sens en France, un peu plus d'un siècle auparavant, à partir de l'anglais *romantic* traduit comme tel. Il n'empêche que Jean-Jacques Rousseau l'a utilisé au sujet du lac de Bièvre, citation que rappelle *Néologie*⁶. Pour Louis-Sébastien Mercier, le roman « exige [déjà] les plus belles qualités de l'âme », c'est-à-dire « invention », « sensibilité » et « imagination ». La distinction ne saurait par conséquent se limiter à une variante descriptive, plus ou moins dépendante de la représentation du réel. Dès lors, les paysages convoqués par l'écrivain importent. Ils sont essentiellement romantiques par leurs attributs : « lac », « bois », « forêt », « vieux château » et autres « rochers » parce que ceux-ci portent cet indéfinissable qui relève d'une sauvagerie riante⁷, une caractérisation spatiale qui n'est pas sans évoquer les critères génériques, sous le signe du Sublime burkien, des narrations terrifiantes du romantisme dit noir, issues de la postérité du roman gothique anglais et qui ont occupé la littérature populaire au premier XIX^e siècle en France comme en Europe⁸.

Un peu plus tôt que Louis-Sébastien Mercier, Friedrich Schlegel avait défini l'adjectif « romantique » en littérature dans le fameux *Fragment* 116 de la revue *Athenaeum* : « [l]a poésie romantique est une poésie universelle progressive [...] Elle seule peut, à l'image du drame, devenir un miroir de tout le monde environnant, une image de l'époque⁹ ».

« Adorons les secrets de l'imagination ; mais défions-nous des écarts de l'imagination, que Malebranche appelait la folle du logis ». Voltaire, « Apparition », dans *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*. Genève : Cramer, 1770, vol. 2, p. 79.

5 L.-S. Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux : à renouveler, ou pris dans des acceptations nouvelles*. Paris : Maradan et Moussard, 1801, t. 2, p. 230.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 229.

8 A. Mac Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris : Honoré Champion, 1967, p. XIV et suivantes.

9 F. Schlegel, *Fragments [1796]*. Trad. Ch. Le Blanc. Paris : José Corti, 1996, p. 149. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München-Paderborn-Wien : Ferdinand Schöningh, 1967, p. 185 : « Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden ».



Considérant que le substantif « poésie » s'applique, grâce au mélange des genres revendiqué par le Romantisme allemand, à l'ensemble de la littérature, il est possible d'émettre l'hypothèse que, non seulement, le romantisme s'oppose au classicisme comme le flou s'oppose au net et donc à l'ordre, mais également, par sa dimension politique, inscrite dans le temps de sa production et de sa réception. De fait, le flou dans les romans du romantisme noir aurait à voir non seulement avec le réel mais pourrait en favoriser une lecture et une compréhension immédiates particulières, ce qui en ferait ce « fabuleux outil permettant à l'auteur et au lecteur d'opérer des interprétations sans cesse renouvelées du monde extérieur [en regard] du monde créé [que les auteurs] visent », désigné et interrogé par le philosophe François Soulages¹⁰.

Sous l'égide de ce questionnement proposé par le chercheur, la pertinence d'un rapport entre l'écriture du flou et le réel du monde sera vérifiée au sein d'une littérature romantique et populaire, traditionnellement associée à l'expression d'un « monde intérieur » et produite en amont de la matière plus contemporaine des études de *Le flou et la littérature*¹¹. Il conviendra d'examiner à la fois ce que les romans du romantisme noir doivent au flou, d'abord dans le tissu de l'écriture, puis ce que le flou apporte au niveau de la réception, soit dans quelle mesure il sert l'interprétation que peut donner du texte le lecteur.

LE FLOU DANS LES ROMANS DU ROMANTISME NOIR

Le flou domine le genre romanesque parce que la notion de genre est tout d'abord sujette à controverses : « Le mot genre est flou. Ce d'autant plus qu'il n'instaure des catégories que pour indiquer mieux la difficulté à y faire entrer certains objets », affirme Christian Doumet¹². C'est le cas du roman du romantisme noir qui échappe au classement générique.

En effet, si la *Gothic Novel* naît en Angleterre, en 1764, avec la publication du *Château d'Otrante* par Horace Walpole, dans les quelques décennies qui suivent, ce type romanesque hérite d'influences diverses et notamment germaniques¹³. Matthew Gregory Lewis intègre au *Moine* la légende de la Nonne Sanglante par exemple. *Le Petit Pierre* de Christian Spiess est reconnu par l'ensemble des auteurs initiateurs du courant. Par ailleurs, l'impulsion romantique européenne, la diffusion et/ou la traduction rapide des romans anglais facilitent une inspiration croisée comme une intertextualité tandis que les romans s'écrivent dans des contextes nationaux particuliers, soumis à des codes et des histoires littéraires qui leur sont propres. Les modèles se croisent, se contaminent et s'enrichissent mutuellement.

De fait, le roman de la postérité gothique hérite des formes du *Schauerroman* et du *Bildungsroman*. Il est à la fois un roman sentimental et un roman à mystère, duquel

10 F. Soulages (dir.), *Le flou et la littérature*, op.cit.

11 *Ibidem*.

12 Ch. Doumet, « Note sur le genre flou », dans F. Soulages (dir.), *Le flou et la littérature*, op. cit., p. 133.

13 H. Walpole, *The Castle of Otranto* [1764]. Oxford : Oxford University Press, 2014. Voir également M. Lévy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995.



émergeront le roman policier et le conte fantastique. Plus encore, le particularisme historique propre au genre gothique, initialement médiéval puis progressivement moderne comme le signalent les œuvres de Walter Scott ou de Paul Féval, le place à la source du roman historique :

[*The Castle of Otranto* de Horace Walpole] marque vraiment la création d'un genre nouveau en ce sens que les personnages qui apparaissent sous les yeux du lecteur sont inséparables de leur cadre et, qui plus est, d'un cadre historique. La sensibilité y est associée à l'architecture ; mieux encore Walpole suppose chez son lecteur la possibilité de retrouver par l'imagination la crédulité des gens qui, à l'époque qu'il recrée, auraient ajouté foi aux aventures de ses héros [...] Ainsi le dépaysement est historique et psychologique à la fois, et l'imaginaire du lecteur doit saisir la portée du saut historique qu'on lui demande d'accomplir¹⁴.

La volonté et la capacité du roman dit noir à dire l'Histoire, et donc à dépayser temporellement et psychologiquement ses lecteurs, brouillent les frontières littéraires, au point que certains auteurs revendiquent l'écriture non plus de fictions fictionnelles mais d'écrits historiques : « Oh ! l'histoire ! l'histoire ! voilà cependant comment on l'écrit ! [...] Nos lecteurs ont dû s'apercevoir que c'est un livre historique et non un roman que nous faisons¹⁵ ». Cette forte revendication d'Alexandre Dumas dans le corps du texte romanesque n'est pas un cas unique. Paul Féval joue de la même manière du réel et de la fiction, de l'histoire et de la légende dans l'avertissement qu'il offre à *La Vampire*. Ce métatexte, au service de l'authenticité narrative, annonce et signe une stratégie d'écriture du flou.

La possibilité surnaturelle et le registre fantastique à l'œuvre dans ces sortes de fictions nécessitent, et donc imposent, un encodage narratif de l'incertain, de l'indistinct, de l'impalpable, qui s'établit cependant sur plusieurs niveaux dans les romans.

La source de l'inquiétude tient en premier lieu à l'altération de la perception. Celle-ci peut être physique ou correspondre à un décalage entre ce qui est perçu et ce qui est, c'est l'impression fautive. Le trope de la mauvaise vue constitue ainsi le moteur des intrigues de *L'homme au sable* de E. T. A. Hoffmann ou de *Jean Sbogar* de Charles Nodier¹⁶. Dans *Spiridion* de George Sand, la déformation auditive accompagne l'ambiguïté visuelle :

Tout d'un coup il me sembla entendre d'autres pas derrière les miens, et ces pas avaient quelque chose de si ferme et de si solennel que je crus que c'était

14 M. Baridon, « La genèse du roman historique en Angleterre : psychologie sensualiste, mythes politiques, esthétique gothique », dans coll., *Recherches sur le roman historique en Europe — XVIII^e-XIX^e siècles* (II). Paris : Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 233 », 1979, p. 18.

15 A. Dumas, *La Comtesse de Charny* [1853], dans *Œuvres complètes*. Paris : Librairie Théâtrale, 1857, p. 34.

16 M. Milner, « Le cabinet d'optique d'E. T. A. Hoffmann », dans *La Fantasmagorie*. Paris : PUF, 1982, p. 39-93. Ch. Nodier, *Jean Sbogar* [1818]. Paris : Honoré Champion, 1987.



le Prieur. Je me retournai pour le saluer ; mais je ne vis personne et je pensai m'être trompé [...]. J'espérais que la contemplation de cette belle peinture chasserait les visions dont j'étais obsédé, lorsqu'il me sembla reconnaître, dans la tête pâle et douloureusement extatique du saint, les traits de l'inconnu que j'avais rencontré un matin au seuil de l'église [...]. Je m'avançai pour m'agenouiller devant cette image sacrée ; mais il me sembla encore qu'on me suivait pas à pas, et je me retournai encore sans voir personne¹⁷.

L'isotopie du doute trahit un mouvement perceptif propice à la suggestion surnaturelle. Ainsi naissent, dans les ombres portées du texte, ce que Sigmund Freud a nommé l'*unheimlich*, cette combinaison entre le familier et l'étrange favorable à l'émergence du fantastique comme au surgissement des phénomènes fantomatiques et autres apparitions¹⁸.

Toutefois, l'altération peut aussi concerner la construction des personnages. Le motif du double et ses variantes occupent nombre des œuvres romanesques du genre. Entre brigandage et héroïsme, masculin et féminin, sorcellerie et médecine, tout se passe comme si l'apparence ou la croyance recouvrait l'être, l'idée primait sur l'essence, une source sûre de l'expression du flou à l'intérieur de la diégèse comme à destination du lecteur.

François Soulages, à propos des textes de Patrick Modiano, identifie le flou au flottement, état physique liquide et expressif : « le flou et le flot, le liquide et l'eau, le vague et la vague, la mère et la mer [...] Flottement dans l'expression¹⁹ ? ». En dehors des considérations psychologiques qui ressortissent à l'acte manqué ou au lapsus et à leurs interprétations, la métaphore de la liquidité expressive suggère la possibilité d'une mise en forme consciente du flou, une expression littéraire soucieuse de maintenir l'ambiguïté, la confusion, l'imprécis, qui refuserait au lecteur la vision nette de ce qui se raconte.

La fiction historique suppose une construction par nature ambiguë parce qu'elle mêle les événements et les personnalités aux péripéties et personnages. Les romans du romantisme noir jouent du procédé sans pour autant toujours exprimer de manière explicite l'intention d'un discours sur l'Histoire.

Parce que la représentation romanesque d'un objet est nécessairement parcellaire du fait même des modalités de la mise en écriture, le ressort est ici essentiellement descriptif. Les romans insèrent à l'occasion des topographies et toponymies réelles dans leurs univers fictionnels, toutefois ces précisions spatiales identifiables peuvent se combiner à l'évocation de mythes, légendes, traditions non moins historiques mais en dehors de ce que la raison admet comme réel :

Ô Tuileries ! héritage fatal légué par la reine de la Saint-Barthélemy, par l'étrangère Catherine de Médicis à ses descendants et à ses successeurs ; palais

17 G. Sand, *Spiridion* [1839]. Plan de la Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 46.

18 B. Mérigot, « L'Inquiétante Étrangeté. Note sur l'Unheimliche », *Littérature*, n°8, 1972, « Le fantastique », p. 100-106.

19 F. Soulages, « Le Flou, moteur de la littérature. En partant de Modiano », dans *Le flou et la littérature*, op. cit., p. 21.



du vertige, qui attire pour dévorer, quelle fascination y a-t-il donc dans ton porche béant, où s'engouffrent tous ces fous couronnés qui veulent être appelés rois, qui ne se croient véritablement sacrés que lorsqu'ils ont dormi sous tes lambris régicides, et que tu rejettes les uns après les autres, ceux-ci cadavres sans tête, ceux-là fugitifs sans couronne ? Sans doute, il y a dans tes pierres, ciselées comme un bijou de Benvenuto Cellini, quelque maléfice fatal ; sans doute, quelque talisman mortel est enfoui sous ton seuil²⁰.

Le bâtiment des Tuileries est le prétexte d'une chronologie des destinées royales françaises mais également du rappel de la légende de sa fondation : l'histoire de la trahison de Catherine de Médicis et la malédiction qui s'ensuivit. Le palais, identifié et repérable en réalité laisse place au « talisman mortel » et régicide de l'Histoire de France. La vision de la demeure des rois se trouble alors que l'espace et le temps se diffractent au gré de la métaphorisation de la bâtisse qui domine le paragraphe sous la plume d'Alexandre Dumas.

Le romancier français n'est pas l'initiateur du procédé. Celui-ci se rencontre dans d'autres fictions européennes caractéristiques du genre :

Paysage silencieux ! Que de fois dans ses ombres ta solitude m'a attiré pour rendre le calme à mon cœur troublé ! [...] la paix profonde des temps anciens ne reviendra plus, hélas, plus jamais ! [...] Côté gauche c'est une haute et abrupte falaise de grès. L'abondance des pluies l'a burinée en formes de chimères et de monstrueuses figures humaines : celles-ci, multitude innombrable et compacte, semblent se traîner sur la pente où y faire le guet, observant les passants de leurs yeux creux. [...] au fond du val, un lac [...] s'il est vrai, comme l'affirment maints savants, que dans les temps ancestraux toute la terre tchèque ne formait qu'un grand lac, alors celui-ci n'est rien que le reste modeste de cette immense étendue d'eau [...] nul n'en a encore trouvé le fond²¹.

Karel Hynek Mácha, auteur emblématique du romantisme tchèque, souscrit pareillement à la superposition des espaces et des temporalités. Soutenu par le processus énonciatif et la description spatiale, l'extrait élabore la confusion des temps mythique et historique au profit de l'idée d'une destinée tchèque, éternelle, à l'intérieur d'un espace depuis devenu germanique.

L'image floutée de l'élément réaliste, produite par les métamorphoses successives de ce dernier produit un vertige dans le sens de ce que formule François Soulages au sujet de la photographie, esthétique de l'articulation de la perte et de ce qui est, instrument de métamorphoses qui engage l'artiste à « lutter grâce au flou²² ».

20 A. Dumas, *La Comtesse de Charny*, op. cit., p. 34.

21 K. H. Mácha, *Les Gitans [Cikáni 1835]*. Trad. X. Galmiche. Dans *Pélerin et Brigand de Bohême*. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2007, p. 41.

22 F. Soulages (dir.), *Le flou et la littérature*, op. cit., p. 28.



LE FLOU ET LE POLITIQUE

Pierre Arnauld signale déjà que dans les romans gothiques anglais et notamment ceux d'Ann Radcliffe, le cadre historique plus ou moins éloigné du moment de la production sert en réalité l'évaluation de l'époque contemporaine des auteurs²³. Fort de cet héritage, à l'instantané du réel, les romanciers du romantisme noir ajoutent une intention prospective qui échappe à la narration.

L'élaboration d'une réception sous le signe du vertige par le truchement du flou se lit à différents endroits des textes narratifs même si sous des modalités différentes. Les dénouements multiples correspondent à une ouverture des possibles au moyen de l'absence de clôture stricte des diégèses. Les commentaires métatextuels contraignent le lecteur à considérer les manœuvres romanesques au détriment de l'illusion référentielle. De même, fonctionne dans le tissu textuel l'insertion du folklore, convocation d'un imaginaire collectif partagé qui multiplie les plans et, par conséquent, les représentations de l'objet ou du sujet désigné. Cette mise en abyme de la métamorphose touche similairement la construction des personnages que ceux-ci soient d'inspiration historique ou fantaisiste. La figure du *villain*, issue de la stéréotypie de l'univers gothique anglais subit une transformation signifiante, une fois reprise par la postérité romantique.

Les personnalités historiques sont vues à travers le prisme de la fantasmagorie. C'est le cas par exemple de la figure de Napoléon 1^{er} dans *La Vampire* de Paul Féval ou dans *Le Centenaire ou Les deux Béringheld* d'Honoré de Balzac, qui associe les traits historiques du conquérant et les caractéristiques du vampire ou du sorcier. Au contraire, les personnages incarnations du Mal se font éponymes : *Jean Sbogor*, *Les Mémoires du diable*, etc. Le phénomène interroge, le *villain* devient protagoniste. Nonobstant la construction particulière du diable romantique, les romanciers provoquent dans ces narrations l'affaiblissement du stéréotype au moyen de la contextualisation et au nom de plus d'humanité. Le diable de Frédéric Soulié est un personnage mondain, libre penseur et accusateur d'une société qu'il affirme non seulement gouverner aux dépens des plus faibles à l'aube du XIX^e siècle, mais aussi révéler :

La vie réelle n'est-elle pas plus insolemment ridicule et vicieuse que nous ne saurions l'inventer ? [...] Malheur à qui l'enfer accorde le pouvoir d'arracher aux choses humaines le voile des apparences²⁴.

En définitive, la mise en abyme de l'ambiguïté, à divers degrés narratifs, vise à la création d'écarts significatifs par rapport à l'horizon d'attente. Les romanciers opèrent un brouillage volontaire, en direction du lecteur, afin de mieux conduire celui-ci à l'interrogation et à la réflexion sur l'univers, réel celui-ci, qui est le sien. L'assertion de Caroline Blanvillain résonne avec une acuité particulière dans ces romans : « [l]a littérature est le flou car elle est le lieu d'une inévitable rencontre des différents imagi-

23 P. Arnauld, « Emily ou l'éducation : *The Mysteries of Udolpho*, Bildungsroman féminin », XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 43, 1996, p. 41.

24 F. Soulié, *Les Mémoires du diable* [1837-1838]. Paris : Jules Le Clere, 1876, p. 13-14.

naires : celui de l'auteur et celui du lecteur²⁵ ». Le discours narratif au moyen du flou, véritable fabrique du vertige, impose au lecteur d'accéder à un sens du texte par-delà les mots. Le flou lève le voile des apparences.

Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, George Sand met en scène la figure historique de Julien Jean Offray de la Mettrie, philosophe matérialiste et empiriste, « l'athée par excellence », successeur de Descartes²⁶. Le personnage vient proposer à Frédéric II de Prusse de recevoir l'énigmatique comte de Saint-Germain, alchimiste supposément immortel :

— Entendez-vous, Messieurs, reprit Frédéric, voici l'incrédule [La Mettrie], l'athée par excellence, qui se prend au merveilleux, et qui croit déjà à l'existence éternelle de M. de Saint-Germain ! Au reste, cela ne doit pas étonner quand on sait que La Mettrie a peur de la mort, du tonnerre et des revenants. [...] il suffirait qu'il [Saint-Germain] eût mis le pied dans ma maison pour que les imaginations superstitieuses, qui abondent autour de nous, rêvassent à l'instant cent contes ridicules qui auraient bientôt fait le tour de l'Europe²⁷.

La Mettrie est raillé, le portrait est inversé. L'incrédule savant se trouve, à l'instar des femmes et des enfants, la proie de frayeurs nourries par des croyances. On pourrait songer, de la part de l'auteur, à un anachronisme ou encore à un goût tout romantique pour la « folle du logis » qu'incarnerait La Mettrie²⁸. Mais le texte poursuit :

— [La raison] c'est un monstre, une chimère de l'invention de ces vieux radeurs de l'antiquité que vous admirez tous, je ne sais pas pourquoi. Que son règne n'arrive pas ! je n'aime pas les pouvoirs absolus d'aucun genre²⁹.

La polysémie dont se charge la sentence à partir des substantifs « raison » et « pouvoirs absolus » engage à considérer le passage selon le contexte d'écriture et l'histoire des idées. Le jeu des antithèses et de l'analogie portés par ces termes met en scène les débats du temps à propos de l'imagination et de la création, de la croyance au conte, mais parallèlement, affirme une prise de position politique au niveau diégétique comme au-delà. On passe de la dénonciation du pouvoir absolu de la raison à celui, bientôt vacillant des monarques et des despotes. Le flou, dans l'écriture, adopte la forme du cryptogramme visuel pour autoriser la figuration idéologique nécessaire à l'élaboration du sens de l'œuvre. Ce qui paraissait obscur, confus dans le récit se place au service de la mise en lumière d'un discours à découvrir contre les pouvoirs de toutes sortes.

Ce procédé n'est pas propre au romantisme sandien mais semble au contraire appartenir au romantisme noir européen. Le flottement temporel et spatial des pay-

25 C. Blanvillain, « Pedigree Simenon Modiano », dans F. Soulages (dir.), *Le Flou et la littérature*, op. cit., p. 32.

26 G. Sand, *La Comtesse de Rudolstadt* [1843]. Paris : Éditions Phébus, 1999, p. 24.

27 *Ibidem*.

28 Voltaire, op. cit.

29 G. Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., p. 24-25.



sages décrits dans les romans tchèques du genre relève ainsi d'une mise en œuvre similaire. La malédiction du lac à l'abord d'un village typiquement tchèque dans *Hrobník* de Karel Sabina comme la vision du paysage contemporain de la Bohême, troublée par le rappel des pères fondateurs de la nation, dans *Cikáni* de Karel Hynek Mácha, images superposées des temps historique et mythique, racontent aussi, sous la forme du cryptogramme, un pouvoir senti comme illégitime et l'usurpation d'un territoire³⁰. Sous couvert du flou, une forme de mythopoeisis se dessine dans les ouvrages tchèques du genre. L'espace narré, identifié comme tchèque, participe de la vision politico-culturelle du temps dans une intention prospective, au service du mouvement de la Renaissance nationale et de la libération d'un peuple.

Les marques narratives de l'ambiguïté et de l'indistinct orientent en définitive la construction du sens politique d'un texte romanesque ordinairement lié au seul imaginaire par sa nature fictionnelle et son genre qui le lie à la croyance populaire et au folklore.

Le flou, condition du vertige le temps d'une lecture, accompagne le soulèvement du voile des apparences en incitant au détachement de la lettre du texte :

Grâce au flou

Le négatif devient positif : double face du médicament.

Avec peut-être la perte du sens mais pas de la résonance : le texte résonne alors plus qu'il ne raisonne — ni comme un scientifique, ni comme un philosophe ; c'est un texte d'artiste, c'est un texte de littérature.

Avec la grâce du flou, la littérature embrasse ainsi le divin, apophatique bien sûr, absolument *bien sûr*³¹.

Dans ces romans du romantisme noir, du fait même de sa nature trouble, le flou invite à la considération du réel. Outil mis en œuvre par l'auteur, il autorise l'élaboration d'images cryptographiques en même temps qu'il en indique la clef. À travers son usage, le romancier du genre dépasse la simple expression d'un monde fictionnel ou d'une intériorité. Au contraire, grâce au flou, il embrasse aussi le monde extérieur et invite le lecteur à le considérer à son tour.

BIBLIOGRAPHIE :

Arnauld, Pierre. « Emily ou l'éducation : *The Mysteries of Udolpho*, Bildungsroman féminin ». XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 43, 1996, p. 39-50.

Baridon, Michel. « La genèse du roman historique en Angleterre : psychologie sensualiste, mythes politiques, esthétique gothique », dans Coll., *Recherches sur le roman historique en Europe — XVIII^e-XIX^e siècles* (II). Paris : Les Belles Lettres, « Annales littéraires

³⁰ K. H. Mácha, *Les Gitans* [*Cikáni*], op. cit., p. 41-43. K. Sabina, *Hrobník*, dans *Oživené hroby. Obrázky*. Praha : B. Kočí, 1924, p. 152-154.

³¹ F. Soulages (dir.), *Le flou et la littérature*, op.cit., p. 29-30.

- de l'Université de Besançon, n° 233 », 1979, p. 9-20.
- Blanvillain, Caroline. « Pedigree. Modiano Simenon », dans François Soulages (dir.), *Le Flou et la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2018, p. 31-52.
- Doumet, Christian. « Note sur le genre flou », dans François Soulages (dir.), *Le Flou et la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2018, p. 133-138.
- Dumas Alexandre. *Œuvres complètes*. Paris : Librairie Théâtrale, 1857.
- Hugo, Victor. *Œuvres complètes*. Paris : Albin Michel, t. 2, 1953.
- Lévy, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995.
- M. Killen, Anne. *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris : Honoré Champion, 1967.
- Mácha, Karel Hynek. *Les Gitans [Cikáni 1835]. Pèlerin et Brigand de Bohême*. Trad. Xavier Galmiche. Éd. Xavier Galmiche. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2007, p. 36-163.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux : à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*. Paris : Maradan et Moussard, t. 2, 1801.
- Mérigot, Bernard. « L'Inquiétante Étrangeté. Note sur l'Unheimliche », *Littérature*, n° 8, 1972, p. 100-106.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 39-93.
- Nodier, Charles. *Jean Sbogar [1818]*. Paris : Honoré Champion, 1987.
- Sabina, Karel. *Oživené hroby. Obrázky*. Praha : B. Koči, 1924, p. 151-217.
- Sand, George. *La Comtesse de Rudolstadt [1843]*. Paris : Éditions Phébus, 1999.
- Sand, George. *Spiridion [1839]*. Plan de la Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1976.
- Savy, Nicole. « Un flou impressionniste. Sur un malentendu sémantique et iconographique », *Romantisme*, n° 110, 2000, p. 27-37.
- Schlegel, Friedrich. *Fragments [1796]*. Trad. Charles Le Blanc. Paris : José Corti, 1996.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München-Paderborn-Wien : Ferdinand Schöningh, 1967.
- Soulages, François (dir.). *Le flou et la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2018.
- Soulié, Frédéric. *Les Mémoires du diable [1837-1838]* Paris : Jules Le Clere, 1876.
- Voltaire. *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*. Genève : Cramer, 1770.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto [1764]*. Oxford : Oxford University Press, 2014.