

Université de Tartu
Faculté de philosophie
Département d'études romanes

Susanna Aleksandra Veldi

LE DIABLE DANS LES NOUVELLES DE THÉOPHILE GAUTIER

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2013

Table des matières

INTRODUCTION.....	3
1. Le cadre : la focalisation et la voix des nouvelles.....	6
1.1. <i>La Morte amoureuse</i>	7
1.1.1. La voix	7
1.1.2. La focalisation	8
1.2. <i>Deux acteurs pour un rôle</i>	10
1.2.1. La voix	11
1.2.2. La focalisation	12
1.3. <i>Onuphrius</i>	14
1.3.1. La voix	14
1.3.2. La focalisation	18
2. La représentation du diable.....	21
2.1. Le diable – oui ou non ?	22
2.2. Le diable au premier coup	27
2.3. Le diable conquiert les sens	30
3. L’opposition.....	35
3.1. <i>Deux acteurs pour un rôle</i>	37
3.2. <i>Onuphrius</i>	40
3.3. <i>La Morte amoureuse</i>	43
CONCLUSION	48
BIBLIOGRAPHIE	50
RESÛMEE	52

INTRODUCTION

Satan, le diable, Belzebuth, Lucifer : un être ambigu aux plusieurs noms dont l'interprétation a beaucoup changé au cours des siècles. D'après Alexandre Ganoczy, à l'origine, c'est-à-dire dans l'Ancien Testament, Satan n'a rien de diabolique. Il s'agit d'un : « membre de la cour céleste où il joue le rôle d'un fonctionnaire divin, plus précisément celui de l'accusateur de l'homme dans le procès qui oppose Yahvé à son peuple ». (Ganoczy 2001 : 511) Dans le Nouveau Testament, écrit Robert Muchembled, le nom du diable signifie *le diviseur*, l'esprit de rupture face à toutes les forces, religieuses, politiques et sociales, qui ont cherché à produire de l'unité sur le Vieux Continent (Muchembled 2000 : 8). Mais, on a commencé de plus en plus à opposer Satan à Dieu. Selon Xavier Léon-Dufour, l'Église a toujours insisté sur le fait que le diable est un adversaire de Dieu (Léon-Dufour 2003 : 352), et on a commencé à accuser tous ceux qui ne servaient pas Dieu à être serviteur du diable. Comme exemple de la lutte entre le Bien et le Mal, nous pouvons mentionner la chasse aux sorcières. Plus précisément, au XV^{ème} siècle, d'après Muchembled, la sorcière est devenue un archétype humain du Mal absolu ; Lucifer devenait à la fois aussi lointain des gens que Dieu, et en même temps capable de s'infiltrer dans les corps humains (Muchembled 2000 : 52). Sophie Houdard met en avant les mots du philosophe Jean Bodin qui représentent très bien l'interprétation du diable à l'époque de la chasse aux sorcières : « Traiter avec Satan, c'est directement combattre la majesté de Dieu », et :

« Le diable est partout, il peut prendre toutes les apparences, s'emparer des corps et détruire le monde, aidé dans sa tâche d'une secte de femmes et d'hommes qui « sciemment » se sont donnés à lui ». (Houdard 2002 : 11)

À cette époque-là, le diable était considéré comme la cause de tous les maux. Selon Muchembled, au XVI^{ème} siècle, on utilisait le diable pour expliquer pourquoi le monde était si inquiétant, mais au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle, avec la montée des

États nationaux rivaux, la percée de la science et les idées nouvelles des Lumières, on a commencé à chercher une explication moins tragique, plus calme et plus rationnelle. (Muchembled 2000 : 199–206) Ensuite, Max Milner appelle le XVIII^{ème} siècle un siècle contradictoire, donnant un exemple des paroles de Sainte-Beuve des *Causeries du Lundi* :

« Singulier siècle, où l’incrédulité, l’athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l’ombre, allait se prendre à des sortilèges et à des fantômes ».

Il s’agissait alors d’une période où les vieilles croyances se mélangeaient avec les nouvelles, une pendant sur laquelle on se demandait si diable, était une réalité religieuse ou bien s’il était devenu une figure légendaire. Quoi qu’il en soit, selon Milner, les manifestations tapageuses de Satan furent beaucoup moins fréquentes au XVIII^{ème} siècle qu’au siècle précédent. (Milner 2007 : 19–21).

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons au XIX^{ème} siècle, le siècle pendant lequel le mouvement romantique a apporté de grands changements dans la philosophie, et la compréhension du diable et du Mal. Il s’agit aussi d’une période qui contient ce que Milner appelle l’âge d’or du satanisme (1830–1835). Il explique, qu’après 1830, le diable parvient au sommet de sa popularité :

« Applaudi à l’Opéra dans un des plus grands succès du siècle, invoqué par les poètes, invisible et présent – parfois visible – dans le roman, traité avec des égards l’épopée, il figure en bonne place dans les salons de peinture et de sculpture, fourmille dans les vignettes, frontispices et culs-de-lampe, grimace dans les illustrés, dicte sa loi aux élégants qui ne craignent pas le ridicule et aux jeunes gens qui veulent se donner des airs à la page. » (Milner 2007 : 417)

Nous nous concentrons sur la littérature de cette époque, plus spécifiquement sur trois nouvelles de Théophile Gautier, écrivain romantique dont les sujets sont souvent mystiques. Ces trois nouvelles, choisies car le diable y est représenté, sont : *Deux acteurs pour un rôle*, *La Morte amoureuse* et *Onuphrius*. Il est important de

préciser que, comme à l'époque de Gautier, il y avait de nombreuses œuvres sur le diable, il serait bien facile de s'écarter du sujet du mémoire. Pour cette raison, nous avons décidé de ne prendre en considération que les trois nouvelles mentionnées. De plus, nous laissons de côté les connotations faites sur les autres discours tenus sur le diable. Selon Anne Ubersfeld, l'élimination du méta-texte permet de découvrir les couches textuelles qu'il occultait (Ubersfeld 1982 : 112).

Comme matériaux théoriques, nous utilisons trois œuvres. En ce qui concerne la narratologie, nous nous basons sur *Figures III* de Gérard Genette, et pour faire une analyse des actants, nous nous fondons sur *Sémantique structurale* d'Algirdas Julien Greimas et *Lire le théâtre* d'Ubersfeld. Même si la dernière se concentre surtout sur le théâtre, nous pouvons justifier l'usage de son œuvre avec le fait qu'elle donne une très bonne explication de la théorie du Greimas, et qu'elle ajoute un autre niveau d'idées qui sont employables aussi au niveau textuel.

De plus, nous consultons *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* de Max Milner, et *Une histoire du diable* de Robert Muchembled. La méthode utilisée dans le travail est l'analyse comparative de ces trois nouvelles.

Le mémoire se divise en trois chapitres. Pour une analyse plus profonde du personnage du diable, le premier chapitre se concentrera sur le cadre des nouvelles : nous précisons la focalisation et la voix. Ensuite, le deuxième chapitre explorera la représentation du diable. Nous demanderons qui est le diable dans les nouvelles, s'il est vraiment présent, et comment il est représenté. Finalement, le troisième chapitre mettra en avant comment le diable s'oppose aux autres au niveau du personnage et au niveau actantiel. Les théories utilisées seront expliquées au début de chaque chapitre.

1. Le cadre : la focalisation et la voix des nouvelles

Avant d'analyser le personnage du diable, il faut comprendre le cadre des nouvelles. Ainsi, dans cette partie du mémoire toutes les trois nouvelles seront analysées, en prenant comme point de départ le travail du théoricien de la littérature Gérard Genette. Selon lui, il faut faire une distinction entre voix et mode, et poser les questions : « Qui est le narrateur ? Qui parle ? », et « Quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective ? Qui voit ? » (Genette 1972 : 203). Pour une analyse plus profonde du personnage du diable, il faut commencer par poser les mêmes questions, puisqu'il est important de savoir à travers les yeux de qui on voit le personnage analysé et par qui l'histoire est racontée.

Premièrement, nous précisons ce qui est la voix. Selon Genette, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture (Genette 1972 : 226). La voix permet de comprendre le rapport entre la situation narrative et la situation d'écriture. Genette divise la voix narrative en trois : le temps de la narration, le niveau narratif et la « personne ».

La première subdivision, le temps de la narration, se concentre sur l'instance narrative par rapport à l'histoire. On distingue la narration ultérieure (l'action avant le récit), antérieure (l'action après le récit), simultanée (contemporaine de l'action) et intercalée (entre les moments de l'action). La deuxième subdivision, le niveau narratif, distingue les niveaux du récit ; le récit premier (extradiégétique) du récit second (intradiégétique). La troisième subdivision, la personne, révèle les relations entre le narrateur, le narrataire et l'histoire racontée. L'auteur a le choix entre faire raconter l'histoire par un de ses personnages (homodiégétique) ou par un narrateur étranger à cette histoire (hétérodiégétique), et entre faire comme destinataire de l'histoire le lecteur ou le narrataire. (Genette 1972 : 225–267)

Deuxièmement, pour expliquer la mode, le point de vue ou la focalisation, nous mettons en l'avant le travail de Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, résumé par Genette dans ce tableau :

	Événements analysés de l'intérieur	Événements observés de l'extérieur
Narrateur présent comme personnage dans l'action	Le héros raconte son histoire	Un témoin raconte l'histoire du héros
Narrateur absent comme personnage de l'action	L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

(Genette 1972 : 203–204 ; Brooks, Warren : 1943)

La frontière verticale concerne le point de vue qui peut alors être externe ou interne. Genette lie le terme *point de vue* à celui de *focalisation* qu'on peut diviser en trois : interne (fixe, variable ou multiple), externe et non-focalisée ou zéro. (Genette 1972 : 204–206).

1.1. *La Morte amoureuse*

Écrite en 1836, il s'agit d'une nouvelle qui parle d'un homme qui est prêtre pendant le jour et l'amant d'un vampire pendant la nuit.

1.1.1. La voix

Pour commencer, nous pouvons dire que *La Morte amoureuse* est une nouvelle qui contient deux niveaux narratifs : le niveau où l'histoire est racontée et le niveau de l'histoire. Il est possible de dire alors que le présent du moment du récit ne correspond pas au présent de l'action. Selon Genette, le passage d'un niveau narratif à l'autre passe par la narration : « l'acte qui introduit dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation » (Genette 1972 : 243). Par exemple, dans cette nouvelle, le passage d'un niveau à l'autre est introduit à travers cette phrase : « C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. » Le fait qu'on fasse référence à un souvenir, montre, que le moment de narration est postérieur à l'histoire. En ce qui

concerne les types de narration, nous en trouvons deux. Tout d'abord, nous pouvons dire que dans l'exemple donnée on trouve l'utilisation de temps du présent qui évoque que l'action (être, avoir, oser) se passe en même temps que l'histoire, et qu'il s'agit alors de la narration simultanée. Mais, dans l'histoire racontée, les indices spatio-temporels comme les temps verbaux du passé indiquent, que la plupart de l'action se passe avant le *nunc* et qu'il s'agit d'une narration ultérieure.

Ensuite, les traces de l'émetteur et les marques de la première personne (pronoms: je, moi ; déterminants possessifs: mon, ma) dans la nouvelle évoquent qu'il s'agit d'un narrateur homodiégétique et intradiégétique. Utilisant l'explication de Genette, cela veut dire, que c'est un narrateur au second degré, directement présent dans le récit, qui raconte sa propre histoire (Genette 1972 : 256). Dans le cas de cette nouvelle, le narrateur est un vieux prêtre, Romuald, qui raconte des événements de son passé.

Puis, les traces du récepteur prouvent qu'il y a une distinction entre le lecteur et le narrataire. Plus spécifiquement, le narrateur s'adresse à un destinataire autre que le lecteur. Il utilise les marques de la deuxième personne (pronoms: vous ; terminaisons verbales -ez à l'impératif: ne regardez, marchez). Le destinataire de l'énonciation est un autre frère, et il s'agit à la fois d'un témoignage et d'un avertissement :

« Voilà, frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité. » (p.116)¹

Nous pouvons comprendre que le narrateur prévient le destinataire de ne jamais regarder une femme car la puissance d'un seul regard peut tout changer.

1.1.2. La focalisation

La focalisation de cette nouvelle est interne et le personnage focal est le narrateur-personnage, Romuald. D'après Genette, selon le principe de focalisation interne, le personnage focal n'est jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et ses pensées ne sont jamais analysées objectivement par le narrateur (Genette 1972 : 209).

¹ En citant les nouvelles analysées, nous ne marquons que le numéro de la page.

Premièrement, nous pouvons attester que dans cette nouvelle, le personnage focal n'est pas décrit extérieurement et nous ne connaissons pas l'apparence de Romuald comme prêtre. Tout de même, ce qui est décrit, c'est son apparence dans son rêve, où il se voit dans un miroir :

« Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière. »
(p.106)

De ce passage, nous n'apprenons pas grand-chose sur l'apparence de Romuald comme prêtre, mais il évoque qu'en réalité, il n'est pas aussi beau que dans son rêve. Le fait qu'il est mentionné qu'il se voit à travers un miroir prouve que la focalisation est interne.

Deuxièmement, nous pouvons questionner l'objectivité du personnage focal. Il faut retourner ici à la question de la voix disant que même s'il agit d'une narration ultérieure, il y a des moments de la narration simultanée quand le narrateur fait des commentaires au moment de raconter son histoire employant le temps présent. Nous pouvons nous demander s'il ne s'analyse pas vraiment objectivement. Les commentaires au temps présent démontrent-ils qu'il est objectif au moment de raconter son histoire ? Par exemple :

« Je comprenais toute l'horreur de ma situation, et les côtés funèbres et terribles de l'état que je venais d'embrasser se révélaient clairement à moi. Etre prêtre ! c'est à dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe, ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil ! » (p.85)

Ce discours qui commence par l'utilisation de l'imparfait et continue par le présent de l'indicatif peut être compris comme les pensées de Romuald au moment des événements ou bien comme un commentaire fait au moment de *nunc*. En lisant ce passage, nous notons que le personnage focal n'est pas vraiment objectif. C'est l'utilisation de la ponctuation (les points d'exclamation), et le vocabulaire qui évoquent qu'il s'agit d'un discours bien émotionnel et plutôt subjectif. Autre exemple : « Malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences » (p.108). Dans cette phrase, le narrateur admet que les événements qu'il vivait étaient étranges, mais il n'est pas devenu fou malgré tout. Nous pourrions croire qu'il est objectif concernant son passé, mais nous ne pouvons pas en être sûr, car les opinions des autres personnages, qui pourraient le confirmer, ne sont pas représentées dans le texte. Bien que selon lui il ne soit pas fou, il est possible que selon quelqu'un d'autre il le soit. En suivant Genette, nous pouvons confirmer que, le personnage focal dans ce texte n'est pas objectif.

Selon Genette, nous saisissons la focalisation interne comme nous nous saisissons nous mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure, sur ce qui nous entoure et non en nous-mêmes (Genette 1972 : 209). *La Morte amoureuse* est un bon exemple de cela. Le personnage-narrateur n'apprend rien sur les émotions des autres personnages et on ne connaît son amant Clarimonde et l'abbé Sérapion qu'à travers son point de vue. Un autre moment qui prouve que la focalisation est interne : quand le personnage focal apprend que Clarimonde est un vampire : « [...] je me couchai, bien déterminé à ne pas dormir et à voir ce que tout cela deviendrait ». Cette phrase est importante car elle précise que c'était vraiment le personnage focal qui était éveillé pendant ces événements et c'était en fait lui, qui a tout vu.

1.2. *Deux acteurs pour un rôle*

Cette nouvelle qui a été écrite en 1841, raconte l'histoire d'un jeune acteur qui joue le rôle de Méphistophélès dans une pièce de théâtre et qui est, un soir, remplacé par le diable en personne.

1.2.1. La voix

Tout d'abord, à première vue il semble qu'il n'y ait qu'un seul niveau narratif dans ce texte, celui de l'histoire même. Il s'agit d'une histoire qui est racontée sans faire de références ni au narrateur qui raconte, ni à la situation du moment de la narration. De plus, nous ne connaissons pas le moment exact de la narration de l'histoire. Suivant la théorie de Genette, il est bien possible de raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, mais il est presque impossible de ne pas situer cette histoire dans le temps par rapport à l'acte narratif, puisqu'il faut la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur (Genette 1972 : 228). Cependant, grâce à l'utilisation du temps du passé, il est possible de dire que le moment de narration de cette nouvelle doit être postérieur au moment de l'action de l'histoire, et qu'il s'agit alors d'une narration ultérieure. Genette dit sur la narration ultérieure que l'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle, sans indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire (Genette 1972 : 232). Le fait que le narrateur prenne une distance temporelle est prouvé par l'utilisation de l'imparfait et du passé simple. Par exemple, le narrateur se place loin de l'action déjà dès la première phrase :

« On touchait aux derniers jours de novembre : le Jardin impérial de Vienne était désert, une bise aiguë faisait tourbillonner les feuilles couleur de safran et grillées par les premiers froids... ». (p.151)

En plus, il s'agit d'un récit à la troisième personne, qui prouve encore la distance temporelle prise par le narrateur. Selon Genette il y a une distance généralement indéterminée dans le récit classique à la troisième personne et le prétérit marque une sorte de passé sans âge (Genette 1972 : 232).

Il faut tout de même reconnaître qu'après le premier regard, on y trouve en fait deux niveaux narratifs. Cette idée est basée sur l'usage des temps verbaux. Même si le narrateur n'introduit pas de nouvelle situation dans la sienne avant de commencer à raconter son histoire, il fait une conclusion à la fin de la nouvelle, utilisant le temps du présent et le passé composé :

« Les amateurs de théâtre parlent encore avec admiration de cette merveilleuse soirée, et s'étonnent du caprice d'Henrich, qui a renoncé à la scène après un si grand triomphe » (p.163).

Avec cette phrase, le narrateur montre clairement, que les événements se passaient avant le moment de la narration et en même temps que ce qui se passait est encore actuel dans son présent. Cette phrase peut être comprise comme un commentaire du narrateur sur l'histoire racontée et il est placé temporellement au moment de la narration. De plus, cette phrase peut être vue comme un lien entre le temps où se passe l'action, et le présent de la narration.

Ensuite, ce n'est pas seulement une distance temporelle qui est prise par le narrateur, mais le fait, qu'il raconte l'histoire à troisième personne et qu'il soit extérieur au récit le place toujours loin de l'histoire. Il s'agit d'un narrateur, qui selon Genette est un narrateur du premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent, étant alors un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique (Genette 1972 : 255). Mais d'un autre côté, l'exactitude des descriptions des lieux, des situations et des personnages, et l'usage du discours rapporté, que Genette appelle un discours *imité* ou fictivement rapporté (Genette 1972 : 190), diminuent la distance entre le narrateur et l'histoire.

Pour finir, nous pouvons dire qu'à cause de l'absence des traces du récepteur, il est difficile de comprendre qui est le destinataire du récit. Il y existe quand même un destinataire – d'après Genette, un récit, comme tout discours, s'adresse toujours à quelqu'un (Genette 1972 : 266). Ensuite, comme le narrateur du récit dans cette nouvelle est extradiégétique, il est possible de dire en se basant sur Genette que, le destinataire est aussi un narrataire extradiégétique. Plus précisément, d'après Genette, le narrateur extradiégétique ne peut s'adresser qu'à un narrataire extradiégétique. (Genette 1972 : 266)

1.2.2. La focalisation

Analysant la focalisation de cette nouvelle, nous mettons d'abord en avant les idées de Genette, selon qui le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit (Genette 1972 : 208). Ainsi, nous pouvons trouver deux types de focalisation dans cette nouvelle. Premièrement, en grand partie, la

focalisation peut être considérée comme externe. La distance prise par le narrateur prouve qu'il est un observateur extérieur et il décrit ce qu'il voit ou entend. Il donne des descriptions extérieures des personnages et des situations. Par exemple, au début du récit, il suit et décrit le héros comme un inconnu :

« Un jeune homme arpentait cette allée avec des signes visibles d'impatience ; son costume, d'une élégance un peu théâtrale, consistait en une redingote de velours noir à brandebourgs d'or bordée de fourrure, un pantalon de tricot gris, des bottes molles à glands montant jusqu'à mi-jambes ». (p.151)

Le nom de l'inconnu n'est pas présenté au destinataire avant le discours direct d'une fille qui s'adresse au héros. Genette appelle cette façon de focaliser le héros *une identité problématique* ou une *ignorance*, et selon lui il s'agit de quelque chose de bien typique aux écrivains du XIX^{ème} siècle (Genette 1972 : 207–208).

Deuxièmement, dans le développement du récit, la focalisation varie. D'après Genette, une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser définir comme focalisation interne sur un autre (Genette 1972 : 208). Nous trouvons dans ce texte des moments qui montrent la possibilité de la focalisation interne. Plus précisément, les sentiments des personnages sont parfois exprimés. Plus souvent c'est Heinrich qui est le personnage focal, par exemple :

« Intérieurement Heinrich était choqué de la nonchalance de cet homme » et « ...Il se sentait perdu [...] il essaya d'appeler au secours et de murmurer sa formule d'exorcisme ; mais la terreur lui serrait trop violemment la gorge... » (p.158)

Dans ces deux exemples, le narrateur fait directement référence à ce qui se passe à l'intérieur d'Heinrich, en mentionnant qu'il était intérieurement choqué et qu'il se sentait perdu. Mais il y a des cas où la focalisation interne est moins évidente :

« Quelques jours après cet incident bizarre, qu'il avait presque oublié et dont il ne se souvenait plus que comme de la plaisanterie d'un bourgeois ironique, Heinrich jouait son rôle de démon dans la pièce nouvelle ». (160)

Dans cet exemple ce qui donne l'impression d'une focalisation interne est que le narrateur sait qu'Henrich avait oublié cet incident, en montrant alors qu'il connaît plus que ce qui peut être vu ou entendu à l'extérieur.

Mais, Henrich n'est pas le seul personnage qui est focal. Pendant un instant bien court, c'est Katy, l'amant d'Henrich, qui devient le personnage focal :

« Katy, à qui Henrich avait envoyé un coupon de loge, était dans une inquiétude extraordinaire ; elle ne reconnaissait pas son cher Henrich ; elle pressentait vaguement quelque malheur avec cet esprit de divination que donne l'amour, cette seconde vue de l'âme ». (p.162)

Cette phrase donne beaucoup d'information sur Katy et sur la relation entre elle et Henrich. Nous apprenons qu'elle s'inquiétait (une action interne) et qu'elle l'aimait vraiment. Tout ce qui est dit, n'est pas alors tout simplement une conclusion d'une observation extérieure.

Pour conclure, le lexique de la nouvelle permet de comprendre que la focalisation de la nouvelle est bien variable entre celle de l'extérieur et de l'intérieur.

1.3. *Onuphrius*

La nouvelle *Onuphrius* a été écrite en 1832 et elle raconte l'histoire d'un jeune artiste qui est tellement obsédé par le diable qu'il en devient fou.

1.3.1. La voix

En ce qui considère les niveaux narratifs, nous pouvons dire que cette nouvelle est la plus complexe des trois nouvelles analysées. Il y a trois niveaux narratifs : le niveau où l'histoire est racontée, le niveau de l'action de l'histoire, et le niveau où une autre histoire est racontée pendant l'action de l'histoire.

Premièrement, le niveau où l'histoire est racontée est temporellement placé après le niveau de l'action. Cela veut dire, qu'en grand partie, il s'agit ici d'une narration racontée au temps du passé et elle est alors ultérieure. Cependant comme le narrateur fait aussi des commentaires simultanés au moment de raconter, il ne se limite pas seulement à narrer les événements du passé. Cela montre que le narrateur a plusieurs fonctions dans le texte. Selon Genette, il est possible d'attribuer au narrateur un autre

rôle que la narration et que le discours du narrateur peut assumer d'autres fonctions (Genette 1972 : 261).

Avant d'avancer dans l'explication des fonctions du narrateur dans la nouvelle, il faut faire un petit détour et préciser qu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique-extradiégétique. Cela veut dire d'après Genette, que c'est un narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où il est généralement absent (Genette 1972 : 256). Nous remarquons que l'histoire racontée parle d'un autre héros, Ohuphrius, mais le narrateur est quand même quelque fois présent. Les marques de l'émetteur de la première personne évoquent que le narrateur exprime parfois son opinion et qu'il est parfois présent dans l'action. Par exemple : « l'Onuphrius était là de son rêve lorsque j'entrai dans l'atelier... ». Le *je* n'est autre que le narrateur. Le narrateur peut être vu comme témoin des événements de l'histoire.

De retour au sujet des fonctions, on peut dire qu'une fonction autre que la narrative, qui est remplie par le narrateur dans cette nouvelle, est la testimoniale. Selon Genette, cette fonction rend compte du rapport que le narrateur entretient avec l'histoire, qu'il s'agisse d'un rapport affectif, moral, intellectuel ou bien d'un témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses souvenirs ou les sentiments, qu'éveille en lui tel épisode (Genette 1972 : 262). Par exemple :

« Puis, je n'ose l'avouer qu'en tremblant, dans ce siècle d'incrédulité, cela pourrait faire passer mon pauvre ami pour un imbécile : il avait peur. De quoi ? Je vous le donne à deviner en cent... » (p.15)

Premièrement, l'emploi de temps du présent (oser, donner) montre que ces idées sont ajoutées au moment de parler, et le lexique évoque qu'il s'agit de l'opinion du narrateur. Deuxièmement, le narrateur avoue ici ses sentiments à travers ce qu'il raconte (n'oser avouer qu'en tremblant). Ensuite, nous donnons un autre exemple où le narrateur montre le degré de précision de l'histoire qu'il raconte, en montrant que sa source est le héros :

« Il fit une multitude de rêves incohérents, monstrueux, qui ne contribuèrent pas peu à déranger sa raison déjà ébranlée. En voici un qui l'avait frappé et qu'il m'a raconté plusieurs fois depuis. » (p.18)

Ce qui donne encore plus de précision à l'histoire du narrateur est le fait qu'il souligne que l'histoire lui a été racontée plusieurs fois, et pas une seule fois.

Une autre fonction donnée au narrateur de cette nouvelle est la fonction idéologique. D'après Genette, lorsque les interventions du narrateur à l'égard de l'histoire prennent la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action, on peut dire que le narrateur remplit une fonction idéologique (Genette 1972 : 263–263). Ce qui est problématique, c'est qu'il ne soit pas toujours évident de savoir où finit la focalisation interne et où commencent les commentaires ou les idées du narrateur. Ce qui aide à faire la distinction est l'usage des temps verbaux, plus précisément l'usage du temps de présent qui évoque qu'il s'agit des paroles ajoutées par le narrateur au moment de raconter. Par exemple :

« Qu'y avait-il au fond de déraisonnable dans cette supposition ? L'existence du diable est prouvée par les autorités les plus respectables, tout comme celle de Dieu. C'est même un article de foi [...]. Le diable rôde autour de l'homme : Jésus lui-même n'a pas été à l'abri de ses embûches ; la tentation de saint Antoine est populaire ; Martin Luther fut aussi tourmenté par Satan, et, pour s'en débarrasser, fut obligé de lui jeter son écritoire à la tête. On voit encore la tâche d'encre sur le mur de la cellule. » (p.15)

Dans ce passage, le narrateur, étant inspiré par les événements de l'histoire, exprime une opinion qui sort des bornes placées par l'action du récit. La première phrase peut être comprise comme une justification des pensées du héros, et elle est suivie par une explication. Dans ce passage, on peut y percevoir une sorte d'ironie, à travers laquelle le narrateur évoque qu'il s'agit d'une problématique profonde de la société de son époque. Cependant, on peut comprendre que sa fonction est idéologique.

Une fonction de plus, remplie par le narrateur, est celle de communication. Cette fonction, selon Genette, est liée au destinataire (Genette 1972 : 262). Dans ce texte, les traces du récepteur comme les marques de la deuxième personne, évoquent que le

narrateur communique avec son public. Par exemple, le narrateur jure plusieurs fois à son public que ce qu'il raconte est vrai, en disant *ma foi* ou *au mot Dieu*. De plus, il fait des explications qui sortent de l'histoire et qui sont adressées au public : « Avant d'aller plus loin, quelques mots sur Onuphrius » (p.13). Il y a aussi des moments où il inclut le public dans le récit : « Vous l'auriez mis dans une chambre carrée et blanchie à la chaux sur toutes parois, et vitrée de carreaux dépolis... » (p.12), et : « ...il brillait d'un éclat si vif, qu'il vous forçait à baisser les yeux » (p.23). Le *vous* désigne dans les deux cas le destinataire. Un autre exemple qui est intéressant pour plusieurs raisons est le suivant:

« N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe. » (p.25)

Premièrement, le narrateur s'intéresse à la réaction du public, deuxièmement, il insiste sur le fait que l'histoire racontée est vraie et troisièmement, il appelle son destinataire, le lecteur. À cause de ce dernier fait, nous pouvons nous demander qui est le destinataire. Est-ce vraiment le lecteur ? En outre, nous interrogeons sur l'identité du narrateur ? Le narrateur peut-il être l'auteur ? Pour répondre, nous mettons en avant les idées de Genette, selon qui, le narrateur est déjà un rôle fictif. Il n'est donc pas possible de confondre le narrateur avec l'auteur, de la même manière qu'il n'est pas possible de confondre le narrataire avec le lecteur, même le lecteur virtuel (le lecteur auquel chaque lecteur réel peut s'identifier). (Genette 1972 : 226, 265) Dans le cas de cette nouvelle, même si le narrateur (l'auteur fictif) implique qu'il s'adresse au lecteur, le destinataire – qui d'après Genette est nécessairement placé au même niveau diégetique (Genette 1972 : 165) – ne peut être qu'un lecteur fictif et alors, un destinataire extradiégetique.

Deuxièmement, en ce qui concerne l'un autre niveau narratif dans le texte – où parle le héros, Onuphrius – nous nous demandons si c'est vraiment un autre niveau narratif ou si ces paroles sont toujours celles du premier narrateur. Avant le changement (ou pas) du narrateur, les paroles d'Onuphrius sont introduits par : « En voici un qui l'avait frappé et qu'il m'a raconté plusieurs fois depuis » (p.16). Il est

alors clair que ce qui suit est prononcé par le même narrateur que le reste de l'histoire, mais en même temps, le *je* change de personne, le *je* devient Onuphrius, alors ce sont ses paroles, transmises par le narrateur premier. De plus, c'est exactitude des émotions et des événements dans les rêves du héros, qui peuvent faire croire que le narrateur est lui-même. Une autre raison qui donne l'impression qu'il s'agit d'un autre niveau narratif est le fait que le niveau où parle Onuphrius soit bien borné par les commentaires du narrateur au premier niveau. Nous voyons bien où commence et où finit cet autre niveau.

1.3.2. La focalisation

La focalisation de cette nouvelle est la focalisation zéro, et il s'agit alors d'un narrateur omniscient. La focalisation passe de la conscience du héros, à celle du narrateur et parfois aux autres personnages. Toutefois, *Onuphrius* commence par la focalisation externe, qui permet au narrateur de ne pas révéler tout à la fois. La première allusion de la présence du narrateur est lié au pronom *notre* dans cette phrase : « La colère de notre artiste, en voyant son esquisse ainsi barbouillé, n'est pas difficile à imaginer ».

Ensuite, dans la plus grande partie, le personnage focal est le héros, Onuphrius. Le narrateur décrit ses émotions et sentiments internes, par exemple :

« Cette idée grandissant dans sa tête, le frisson commençait à lui courir le long du dos, et la peur l'aurait bientôt pris, si un de ses amis n'eût fait, en entrant, diversion à toutes ses visions cornues ». (p.15)

Nous remarquons ici, que le narrateur connaît ce qui se passe à l'intérieur du héros. Nous pouvons quand même questionner la focalisation : est-elle interne tout au long de l'histoire ? La réponse est négative, car le narrateur se fait souvent présent en ajoutant son point de vue et en mentionnant quels sont ses propres sentiments. Ce dernier fait est lié à la fonction testimoniale du narrateur, déjà expliqué dans le mémoire, sous la partie de la voix du narrateur d'*Onuphrius*. En outre, ce qui ressort de la nouvelle, c'est que le narrateur est plus objectif que le héros. Selon Genette, un tel cas peut être appelé la *double focalisation* ou la *double vision* (Genette 1972 : 223). Par exemple, un discours rapporté du héros, puis commenté par le narrateur :

« À quoi bon ? Ceux qui sont dignes de moi et me comprennent ne s'arrêtent pas à cette écorce noueuse : ils savent que la perle est cachée dans une coquille grossière ; les sots qui ne savent pas sont rebutés et s'éloignent : où est le mal ? Pour un fou, ce n'était pas trop mal raisonné. » (p.12)

Nous voyons que l'opinion du héros est bien subjective. Il semble être quelqu'un d'assez égocentrique, croyant qu'il est une perle, dont la recherche vaut la peine. Le commentaire du narrateur est plutôt objectif, en le traitant de fou, et en avouant en même temps que ses idées ne sont pas si fausses que cela. En outre, pendant toute la nouvelle, il semble que le narrateur essaye d'expliquer pourquoi le héros est devenu fou, donnant presque l'impression de le justifier. En même temps, il sait ce que pensent les autres et comprend les raisons de leurs opinions. Cela prouve qu'il est bien objectif. Une autre raison grâce à laquelle on peut dire que le narrateur en sait plus que le héros, c'est le fait qu'il raconte ce qui se passait quand le héros n'était pas à l'endroit où se passait l'action. Par exemple, il décrit ce qui se passait à la fête après qu'Onuphrius soit sorti, et ce qui se passait avec l'amoureuse d'Onuphrius, Jacintha, quand il était mort :

« Et Jacintha ? Ma foi, elle pleura quinze jours, fut triste quinze autres, et, au bout d'un mois, elle prit plusieurs amants, cinq ou six, je crois, pour faire la monnaie d'Onuphrius ; un an après, elle l'avait totalement oublié et ne se souvenait même plus de son nom ». (p.26)

Par ailleurs, bien que les sentiments des autres personnages ne soient pas très souvent révélés, il y a des moments, où le narrateur le fait. Par exemple :

« M. de ***, qui le connaissait d'enfance et qui attribuait cette algarade au dépit d'avoir perdu, se mit à rire aux éclats et à lui offrir d'ironiques consolations ». (p.17)

Comme le narrateur explique pourquoi l'homme s'est mis à rire, on peut comprendre à travers cette phrase, qu'il connaît ses pensées. De plus, dans un autre cas, ce qui est intéressant, c'est qu'il semblerait que le narrateur ne veuille pas sortir des bornes de la focalisation interne, mais finalement, le fait. Plus précisément, il parle d'une fête, où il y avait un personnage que le héros prenait pour le diable. Onuphrius voyait des

choses que les autres invités ne voyaient pas. Ce dernier fait est raconté par le narrateur d'une façon qui laisse de l'espace au doute, par exemple : « Personne, Onuphrius excepté, ne fit attention à cette circonstance » (p. 23) ou bien : « Personne, cependant, n'avait l'air de s'en apercevoir » (p.24). Nous ne pouvons pas savoir ce que voit le narrateur, ni être sûr que les autres ne voient rien. Ce qui est fait ici, peut être expliqué par Genette, selon qui, le narrateur interne utilise souvent des locutions moralisantes qui permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne, imposant sa vérité sous une couverture (Genette 1972 : 217). Et pourtant, le narrateur sort de cette couverture, en disant après le départ d'Onuphrius :

« Au mot Dieu, un long jet sulfureux s'échappa du rubis, la pâleur du réprouvé doubla ; la jeune fille n'en vit rien ; et quand elle l'aurait vu ? Elle l'aimait ! » (p.25)

Il est clair, alors, que le narrateur aussi a vu les traits diaboliques de ce personnage, et cela cause un effet sur le destinataire, en le faisant se questionner sur la vérité. Pour toutes ces raisons nommées, nous pouvons confirmer, qu'il s'agit d'un narrateur omniscient.

En conclusion, nous pouvons dire que dans chaque nouvelle analysée, Gautier utilise une focalisation différente : la focalisation interne dans *La Morte amoureuse*, la focalisation externe dans *Deux acteurs pour un rôle*, et la focalisation zéro dans *l'Onuphrius*. Ensuite, dans la première nouvelle, le narrateur homodiégétique-intradiégétique est directement présent dans l'histoire, et raconte son propre histoire ; dans la deuxième et la troisième, il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique-extradiégétique, qui raconte une histoire d'où il est absent. Une variation de la focalisation et de la voix permet l'auteur de varier la représentation du personnage du diable. Nous nous intéresserons à cette représentation dans les deux parties suivantes du mémoire.

2. La Représentation du diable

« Avant de devenir un personnage littéraire, le diable a été un personnage réel. Du moins, l'a-t-on cru tel, à peu près universellement, » écrit Milner. Selon lui, dès le XVIII^{ème} siècle, on croyait de moins en moins à son intervention directe, matérielle et sensible dans les affaires humaines. Toutefois, ce que le diable perd dans le domaine de la croyance, il le gagne dans celui de l'imagination; ce qu'il perd sur le plan religieux et dogmatique, il le gagne sur le plan esthétique. Le diable est épouillé du respect religieux, la figure du diable devient familière (Milner 2007: 19, 47, 48), et il devient un personnage littéraire surtout fréquenté dans la littérature du XIX^{ème} siècle.

Dans ce chapitre du mémoire nous nous concentrerons sur la représentation de ce diable littéraire dans les nouvelles de Gautier. Elle est divisée en trois parties : la première se demandera si le diable est vraiment présent dans l'histoire, et quels personnages peuvent être interprétés comme lui ; la deuxième se concentrera sur la première apparition du personnage représentant le diable, sa description et son rapport aux autres; et la troisième partie mettra en avant l'utilisation du réseau lexical des sens.

Avant de continuer avec l'analyse du personnage, il faut constater que la focalisation et la voix restent importantes en analysant le diable. La raison est que la représentation d'un personnage dépend de celui qui le voit et qui parle de lui. Plus précisément, on peut dire que c'est lié à la question de subjectivité et d'objectivité. La focalisation interne, comme nous l'avons vu dans la première partie, est plus subjective que la focalisation externe ; la focalisation zéro, à son tour, peut être à la fois subjective et objective, contenant le point de vue subjectif du héros et celui, plus objectif, du narrateur. Ce qui est intéressant chez le diable dans les nouvelles analysées, c'est que le diable n'est jamais ni le narrateur, ni le personnage focal. Alors, il est toujours décrit par un narrateur autre que lui, et on ne connaît rien de son

intériorité (même au cas d'*Onuphrius*, où il s'agit d'une focalisation zéro qui pourrait permettre une connaissance de son intériorité). Les caractéristiques du diable dans ces nouvelles ne s'ouvrent qu'à travers l'extérieur, et pour cette raison, il est toujours possible de questionner la subjectivité du narrateur dans la représentation du personnage mystérieux.

2.1. Le diable – oui ou non?

Tout d'abord, il est intéressant de voir, comment le personnage du diable est introduit. Ce qui est commun pour les trois nouvelles, c'est que Gautier ne révèle jamais la vraie nature du personnage au début des nouvelles. Il insiste sur son aura mystique et ne permet personne (même le lecteur) d'être sûr qu'il s'agit du diable. La seule chose qui est sûr, c'est que c'est vraiment un être remarquable. Toutefois, avant de représenter le diable comme personnage, Gautier fait plein d'allusions à travers du lexique sur une intervention diabolique à venir. En même temps, bien qu'il représente toujours au moins un personnage qu'on prend pour le diable, il est possible de contester sa véritable présence.

Premièrement, la nouvelle à propos de laquelle, nous avons le moins de doutes sur la véritable présence du diable, est *Deux acteurs pour un rôle*. Tout d'abord, Gautier crée une ambiance mystique et introduit le thème du diable. Nous apprenons que le héros, jeune acteur Henrich, joue le rôle du Méphistophélès dans *Faust* de Goethe. Les paroles de Katy, son amante, évoquent, qu'il y a quelque chose de sinistre dans ce fait :

« Ce rôle de démon dans la pièce nouvelle ; je vous avoue, Henrich, que je n'aime pas voir un chrétien prendre le masque de l'ennemi du genre humain et prononcer des paroles blasphématoires. [...] J'ai bien peur que ce rôle, bien profitable à votre gloire, ne le soit pas à votre salut ; j'ai peur aussi que vous ne preniez de mauvaises mœurs avec ces damnés comédiens. » (p.154)

Nous voyons alors que le sujet du diable est introduit dans le texte avant que son personnage ne soit représenté. En outre, même après que le personnage ait été décrit pour la première fois, son identité reste cachée, et on continue de se référer à lui comme *inconnu*, ou *personnage mystérieux*. Le fait qu'il s'agisse du diable n'est

révélé que vers la fin de la nouvelle : « Henrich ne put méconnaître l'inconnu du gasthof de l'Aigle à deux têtes, ou plutôt le diable en personne ; car c'était lui » (p.161). Le fait que la focalisation de cette nouvelle soit externe donne plus de crédibilité au narrateur et la fin de cette phrase est prononcée en toute certitude, ne laissant plus de doutes concernant l'identité du personnage mystérieux. Nous pouvons croire qu'il s'agissait vraiment du diable et qu'il y était présent.

Deuxièmement, le cas de *La Morte amoureuse* est plus complexe. La façon d'introduire le diable est similaire à la nouvelle précédente en ce sens que le personnage est entouré d'une aura mystique, mais sa représentation est beaucoup plus ambivalente. Pour remettre en mémoire, nous pouvons dire que cette nouvelle est racontée par Romuald, un prêtre qui raconte une histoire de sa jeunesse. Comme la focalisation est interne, il est certain que le narrateur sait bien ce qui lui est arrivé dans le passé, et qu'il sait bien si le diable y était présent. Il est vrai, qu'au premier niveau narratif de la nouvelle, il avoue que ses expériences étaient diaboliques : « J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique » (p.77), mais pourtant, au deuxième niveau narratif, il raconte des événements tels qu'il les a vécus comme héros, partageant avec le narrataire son incertitude en ne confirmant au début ni l'existence ni l'identité du diable (qui est dans le cas de cette nouvelle, comme nous l'apprenons plus tard, une belle courtisane Clarimonde qui devient vampire). Ce qui est surtout intéressant dans cette nouvelle, et donne plus d'ambivalence, c'est que Romuald ne voit rien de diabolique dans cette femme, au contraire : « La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir » (p.79–80). Nous comprenons ici, qu'à première vue, Clarimonde ressemble à un ange, et pas au diable et ce n'est que dans une description plus longue, qu'on met en question pour la première fois l'origine de la belle:

« Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux, elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune. » (p.80)

Même si cette phrase donnée évoque le lien entre Clarimonde et le diable, il n'est pas encore clair qu'elle-même soit le diable. D'un part, cet exemple donne une description de la beauté idéale chez les romantiques, fascinés selon Milner d'une beauté mystique, et différente de l'ordinaire (Milner 2007 : 417–419), et d'une autre part, on peut être d'accord avec Josefina Bueno Alonso, selon qui le fait de caractériser la femme à la fois comme ange et diable répond au thème de l'ambiguïté de la femme (1991 : 70). Milner touche le sujet :

« Ange ou démon, ange et démon, cela devient l'un des poncifs de la rhétorique amoureuse. Fidèle ou révolté, l'essentiel n'est-il pas d'être ange c'est à dire de planer bien loin au-dessus des contingences terrestres, de mépriser le corps et ses appétits grossiers, d'échapper au conformisme social et à la laideur bourgeoise ? » (Milner 2007 : 439)

Nous pouvons comprendre alors, que le fait d'appeler Clarimonde à la fois un ange et un démon évoque plutôt le fait qu'il s'agisse d'un personnage presque extraterrestre et extraordinaire, et cela n'est pas quelque chose de négatif, mais positif car elle sort de l'ordinaire.

Ensuite, grâce à la focalisation interne et par conséquent la connaissance des pensées du héros, il est possible de comprendre que la vision de Clarimonde comme diable ne dérive pas de lui, mais d'un autre personnage – l'abbé Sérapion. C'est lui, qui réfère à Clarimonde comme le diable pour la première fois : « Prenez garde, mon frère, et n'écoutez pas les suggestions du diable » (p.88), et qui insiste avec constance sur le diabolisme de Clarimonde: « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne» (p.100), et « Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or » (p.115). C'est alors Sérapion, qui pousse le héros à croire que Clarimonde est le diable. Après chaque rencontre entre l'abbé et le héros, tout le bien que le héros pensait de Clarimonde disparaît. Ce fait est prouvé par les pensées de Romuald :

« Puis, ce que l'abbé Sérapion m'avait dit des artifices du diable me revenait en mémoire ; l'étrangeté de l'aventure, la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, le trouble

où elle m'avait jeté, le changement subit qui s'était opéré en moi, ma piété évanouie en un instant, tout cela prouvait clairement la présence du diable... »
(p.89)

Le fait que la focalisation de la nouvelle soit interne permet de transmettre l'ambivalence des émotions du héros, et la façon dont les croyances de Romuald changent d'une extrémité à l'autre. Cela pousse le lecteur à mettre en doute la vérité. De plus, si dans le cas de *Deux acteurs pour un rôle*, la focalisation externe donnait plus de crédibilité au narrateur et on pouvait être sûr de l'existence du diable, dans ce cas, la focalisation interne donne un effet qui réduit sa crédibilité, et pousse à se demander s'il s'agit vraiment d'une femme diabolique. Il est toujours possible de contester la présence du diable. Cependant, pour une analyse plus profonde du mémoire, nous prenons comme point de départ – dans cette partie du mémoire – que le diable est Clarimonde.

Troisièmement, le diable dans la nouvelle *Onuphrius* est le plus ambigu des nouvelles analysées dans ce mémoire. Tout d'abord, cette nouvelle est la plus longue des trois, et le personnage représentant le diable n'est introduit qu'à la fin de la nouvelle. Cela permet de garder le caractère mystique plus longtemps et la présence du diable reste incertaine. Le même effet de l'incertitude et de l'ambiguïté est souligné par le fait que la focalisation de cette nouvelle est la focalisation zéro, à travers laquelle, nous connaissons parallèlement l'intériorité du héros et du narrateur. À cause de cela nous ne savons pas qui a raison – le héros qui voit le diable ou le narrateur qui ne le voit pas (ou qui prétend ne pas le voir pas). Mais, de toute façon, il faut commencer par explorer, la manière dont la présence du diable est introduite.

Pour commencer, nous pouvons dire que dans cette nouvelle le lexique fait référence au diable avant de vraiment l'introduire dans le texte. De choses étranges se produisent sur le héros, le jeune artiste Onuphrius, et de plus en plus il devient certain qu'il s'agit d'une intervention diabolique. Le premier moment où le diable est mentionné, c'est quand Onuphrius est en retard à cause de la mauvaise heurte qu'il a vue sur l'horloge de l'église : « Il faut que quelque diabolotin se soit amusé à pousser ces aiguilles... » (p. 11). Ensuite, les événements bizarres continuent, il trouve que sa

peinture est gâchée par *une main inconnue*, puis, quelqu'un lui donne un coup dans le coude pendant qu'il peint, et enfin il arrive à une conclusion :

« Après avoir longtemps cherché, ce qu'il rencontra de mieux, c'est que la chose était tout à fait inexplicable...à moins que ce ne fût le diable en personne... Cette idée, dont il se moqua d'abord lui-même, prit racine dans son esprit, et lui semblant moins ridicule à mesure qu'il se familiarisait avec elle, il finit par en être convaincu. » (p.15)

Cette phrase ne convainc pas le lecteur de la présence du diable, car la double focalisation (du héros et du narrateur) crée un effet d'ironie, et sème le doute chez le lecteur. Nous voyons alors qu'Onuphrius était sûr de la culpabilité du diable, mais nous ne savons pas si le narrateur en convient. Nous pouvons avouer, quand même, que cette incertitude donne plus d'ambiance mystique à la nouvelle. De plus, pour prouver que le diable n'existe que dans l'imagination du héros, on peut prendre en considération la description objective d'Onuphrius, donnée par le narrateur, qui explique qu'il s'agit d'un vrai romantique, passionné par des sujets mystiques, et qui a une imagination débordante :

« Onuphrius était Jeune – France et romantique forcené. [...] Il se faisait, au milieu du monde réel bourdonnant autour de lui, un monde d'extase et de vision où il était à bien peu d'entrer. Du détail le plus commun et le plus positif, par l'habitude qu'il avait de chercher le côté surnaturel, il savait faire jaillir quelque chose de fantastique et inattendu.» (p. 13)

À travers ces phrases, nous comprenons, qu'il s'imagine souvent des choses et cela rend son opinion douteuse. Il devient de plus en plus paranoïaque, la réalité et l'imaginaire se mélangent, et ses visions deviennent plus réelles. La première fois qu'Onuphrius voit le diable en personne (au moins un part de lui), est pendant un jeu de cartes quand il remarque une autre main à côté de la sienne, portant un rubis rouge, qui joue à sa place :

« Préoccupé qu'il était d'idées diaboliques, cela ne lui parut pas naturel ; il redoubla donc d'attention, et finit par découvrir [...] un autre doigt maigre,

nouveaux, terminé par une griffe. [...]D'ailleurs, il n'y avait aucun doute à avoir, le doigt était orné d'un gros rubis. Onuphrius n'avait pas de bague. » (p.17)

Après cette première rencontre, Onuphrius devient encore plus obsédé par le diable, ses visions diaboliques deviennent plus fréquentes, et il finit par prendre un invité dans une fête pour le diable. Ce qui prouve également que le diable n'existait que dans l'imagination du héros, c'est la double focalisation, qui permet de comprendre (comme nous l'avons vu dans la première partie du mémoire) que les autres invités ne partagent pas l'opinion du héros. Quand même, faisant encore référence à la première partie, nous rappelons que le narrateur fait un commentaire qui évoque qu'en fait il remarquait les traits diaboliques du mystérieux personnage. Mais quoi qu'il en soit, dans cette partie du mémoire, on prend ce personnage pour le diable, car même s'il n'existait pas dans la réalité des autres personnages, il existait dans la réalité d'Onuphrius, et il est alors présent dans la nouvelle.

2.2. Le diable au premier coup

Dans les trois nouvelles de Gautier, le personnage du diable, y est dans introduit comme quelqu'un qui se distingue des autres. Il est remarquable et demande de l'attention. Dans cette partie, nous analyserons comment le personnage du diable est représenté par rapport aux autres personnages à première vue. Nous nous concentrerons sur le moment où le diable „entre sur la scène“.

Pour préciser, dans *La Morte amoureuse* et *Onuphrius*, nous n'explorons que la première apparition du diable, mais dans le cas de *Deux acteurs pour un rôle*, nous considérons deux moments : la scène au bar, et celle du théâtre. La raison est qu'il apparaît devant un nouveau public, et dans une nouvelle situation.

Premièrement, dans *Deux acteurs pour un rôle*, dès la première apparition du diable, il y existe une distance entre lui et les autres. Il est décrit pour la première fois, dans une scène du bar, où tout le monde, sauf lui, était de bonnes humeurs à faire l'éloge d'Henrich : «Seul, un homme assis à la table voisine ne paraissait pas prendre part à l'enthousiasme général » (p.158). Cette phrase met en avant qu'il ne fait pas partie du groupe d'amis et qu'il se distingue des autres personnages. Nous notons une telle

distinction aussi dans la scène du théâtre où il est opposé aux autres spectateurs de la pièce :

« Sur la première banquette de l'orchestre était assis l'inconnu du gasthof, et, à chaque mot prononcé par Henrich, il hochait la tête, clignait les yeux, faisait claquer sa langue contre son palais et donnait les signes de la plus vive impatience. [...] Ses voisins, étonnés et choqués de ses manières, applaudissaient et disaient : « Voilà un monsieur bien difficile ! » » (p. 160)

Nous voyons que le diable est mis en avant par rapport aux autres, mais ce n'est pas une distinction positive. Il est représenté comme quelqu'un de vraiment déplaisant qui n'est remarqué qu'à cause de sa mauvaise façon de se comporter.

Deuxièmement, une distinction bien similaire existe dans *L'Onuphrius*, où le diable est représenté comme quelqu'un de fort désagréable. La différence principale avec la première nouvelle analysée est que le diable ne distingue pas des autres qu'aux yeux d'Onuphrius.

Pour commencer, nous pouvons dire que la distinction est marquée par la façon dont son entrée est décrite : « Tout à coup son œil s'alluma, il y avait vu quelque chose d'extraordinaire : un jeune homme qui venait d'entrer » (p. 33). Ce qui magnifie ici la distinction, c'est la création d'une rupture en utilisant le mot *tout à coup*. Cela met en avant la singularité de l'entrée de ce personnage aux yeux du héros.

Ensuite, avant de continuer avec la description de son apparence, nous pouvons ajouter qu'en ce qui concerne la représentation du diable, il existe des similarités entre *l'Onuphrius* et *Deux acteurs pour un rôle*. Dans les deux cas, son physique n'est pas extraordinaire et il est vêtu comme les autres. Plus précisément, dans *l'Onuphrius*, il est décrit comme un dandy, et dans *Deux acteurs pour un rôle*, il ressemble à un bourgeois. Il s'agit alors d'une représentation du diable bien typique du XIX^{ème} siècle. Milner écrit qu'il y a quelque irrévérence dans le fait que le diable et son émissaire soient privés de tous leurs attributs traditionnels : queue, cornes, odeur de soufre et bitume. Milner ajoute que ce *Belzébuth dandy* n'est pas une simple plaisanterie, mais qu'il montre que Gautier a très tôt discerné l'attitude satanique d'orgueil et de défi qui est au fond du dandysme (Milner 2007 : 422). Pour ces deux

nouvelles, ce n'est qu'en observation approfondie que les héros se rendent compte des traits diaboliques du personnage mystérieux. Par exemple dans *l'Onuphrius* :

«...il n'y avait rien d'étrange, plusieurs merveilleux avaient le même costume ; ses traits étaient parfaitement réguliers [...] mais il y avait tant d'ironie dans cette blouche pâle et mince, dont les coins fuyaient perpétuellement sous l'ombre de leurs moustaches fauves...» (p. 23)

Et dans *Deux acteurs pour un rôle* :

« L'aspect de cet homme était des plus bizarres, quoiqu'il fût mis comme un honnête bourgeois de Vienne, jouissant d'une fortune raisonnable. [...] Mais cette physionomie n'apparaissait que par éclairs rapides ; sous l'œil qui le regardait fixement, sa figure reprenait bien vite l'apparence bourgeoise et débonnaire d'un marchand viennois retiré du commerce, et l'on s'étonnait d'avoir pu soupçonner de scélératesse et de diablerie une face si vulgaire et si triviale. » (p. 158)

Nous pouvons bien voir dans les deux cas que physiquement, le diable n'est qu'un contemporain de son époque. Le fait que les traits diaboliques soient visibles seulement aux yeux de ceux ceux qui les regardent fixement peut évoquer que le diable est plutôt à l'intérieur de ses personnages, et que Gautier veut mettre en l'avant que le diabolisme peut être bien caché de l'extérieur, mais tout de même existant.

Troisièmement, *La Morte amoureuse* aussi met l'accent sur la distinction du diable des autres. Dès le premier moment où le diable est représenté, une distance physique entre le héros et Clarimonde est marquée, mais, il s'agit quand même d'une distance ambiguë :

« Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale » (p. 79)

Nous remarquons avant tout que Clarimonde est en même temps près et loin de lui. L'imaginaire et la réalité sont bien séparées l'une de l'autre, et en sortant par moment des premières apparitions, on peut dire qu'une telle distance marque toute la relation des deux personnages : ils sont près l'un de l'autre dans les rêves, mais loin en réalité ; c'est l'amour qui les unit et la mort qui les sépare. Puis, nous pouvons constater que dans cette nouvelle, le diable n'est pas distingué des autres parce qu'il est désagréable. Au contraire, il est mis sur un piédestal. Plus précisément, comme nous l'avons vu dans l'exemple donnée, Clarimonde se différencie des autres par sa beauté extraordinaire. De plus, nous pouvons rappeler que dans l'exemple donné dans le sous-chapitre précédent, Clarimonde est comparée avec une révélation angélique. Elle est lumineuse, et à travers cela, elle est mise en avant dans l'église obscure.

2.3. Le diable conquiert les sens

En analysant le lexique, nous notons que Gautier utilise comme moyen pour mettre en avant le diable, des mots qui appartiennent au champ lexical des sens : la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher. Cela évoque que le diable est quelqu'un qu'on peut percevoir avec tous les sens.

Premièrement, il y a des mots qui évoquent ce qu'on peut entendre – des sons différents. Tout d'abord, dans *Deux acteurs pour un rôle*, Gautier fait plus d'une fois référence aux instruments comme le tambour, le tamtam, et les timbales :

« Il tambourinait distraitement avec ces doigts, sur le fond de son chapeau, une marche militaire, et, de temps en temps, il poussait une espèce de humph ! Singulièrement dubitatif. » (p. 158)

Et un exemple de plus : « À la fin du premier acte, l'inconnu se leva comme ayant pris une résolution subite, enjamba les timbales, la grosse caisse et le tamtam, et disparut... » (p. 160). Il est possible de faire ici un parallèle entre ces instruments et la force du diable. Plus précisément, dans la musique, on utilise souvent les timbales et le tamtam pour marquer quelque chose d'effrayant et maléfique ou bien un climax (ou un climax qui approche). Dans *La Morte amoureuse*, il existe aussi une

comparaison entre un instrument et la voix du diable, comme il s'agit plutôt d'une voix belle et tendre, elle est comparé à une harpe : « Ah ! C'est toi, Romuald, dit-elle d'une voix languissante et douce comme les dernières vibrations d'une harpe... » (p. 98).

De plus, il y a des moments où nous notons la puissance de la voix du diable. Le diable se fait toujours entendre, et sa voix crée un effet parmi les autres. Par exemple, dans *Deux acteurs pour un rôle* : « Il fit cette question d'un ton si bizarre et si moqueur, que tous les assistants se sentirent passer un frisson dans le dos » , et : « Il lâchât un éclat de rire si aigu, si strident, si sardonique, que l'orchestre et les valse s'arrêtèrent à l'instant même » (p. 159). La voix du diable est encore décrite à travers une comparaison : « Ce qui produisait surtout un grand effet, c'était ce ricanement aigre comme le grincement d'une scie, ce rire damné blasphémant les joies de paradis. » (p. 161) Il s'agit alors d'une voix très forte et qui fait presque mal à l'oreille. De plus, dans cette nouvelle, Gautier choisit d'appeler les gens dans la salle du théâtre des auditeurs. Ensuite, ce qui ressort de *La Morte amoureuse*, c'est que la voix de Clarimonde n'est jamais désagréable, mais c'est plutôt l'abbé Sérapion dont la voix crée un effet effrayant : « Puis, sans préparation aucune [...] il me dit d'une voix claire et vibrant qui résonna à mon oreille comme les trompettes du jugement dernier » (p. 100) Nous pouvons comprendre alors qu'aux yeux du narrateur, Sérapion porte des caractéristiques diaboliques.

Également lié au discours et au ton de voix du diable, c'est son pouvoir extraordinaire du sarcasme. Le diable de *Deux acteurs pour un rôle* est montré comme un personnage sarcastique. Ceci fait de lui un vrai amuseur qui gagne la sympathie du public. Ses paroles acérées produisent des réactions, des applaudissements et à travers le sarcasme, il fait rire les gens et les fait trembler en même temps, et c'est la puissance du sarcasme qui le distingue des autres acteurs. Il est dit dans le texte : « Jamais acteur n'était arrivé à une telle puissance de sarcasme, à une telle scélératesse : on riait et on tremblait » (p. 161). Le diable est alors représenté comme le meilleur acteur. Son jeu est décrit comme incisif, mordant, venimeux et vraiment diabolique. Il est possible qu'il soit capable d'être si sarcastique car il n'est pas humain. L'écrivain écossais Thomas Carlyle fait un

rapport entre le diable et le sarcasme : « Le sarcasme, je le vois en général comme le langage du diable; c'est la raison pour laquelle je l'ai renoncé il y a longtemps.² ».

Deuxièmement, il y a des mots qui évoquent la vue. Par exemple, on décrit le regard du diable, qui a toujours quelques effets sur les autres. Par exemple, dans *Deux acteurs pour un rôle* : « Il le regardait avec des yeux dont la transparence verdâtre avait dans l'obscurité une profondeur inouïe! » (p. 160). Évoqué surtout par le point d'exclamation, nous pouvons comprendre, que le regard du diable a un effet effrayant sur Henrich. Puis, le diable dans l'*Onuphrius* a aussi un regard effrayant, et on peut mentionner que ce regard est une des caractéristiques qui trahit sa nature diabolique :

« ...tant de méchanceté dans cette prunelle qui flamboyait à travers la glace du lorgnon comme l'œil d'un vampire, qu'il était impossible de ne pas le distinguer entre mille » (p. 23).

Et : « Le dandy à barbe rouge était là, retroussant ses moustaches et considérant Onuphrius d'un air de méchanceté satisfaite » (p. 24). Ensuite, si dans *Deux acteurs pour un rôle* et l'*Onuphrius* le regard du diable est plutôt effrayant, dans *La Morte Amoureuse*, par contre, le regard est surtout lié à la puissance de la fascination : « Quels yeux ! Avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme » (p. 80), et : « À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées... » (p. 81). Il s'agit alors, d'un regard qui peut tout changer. De plus, ce qui est intéressant, c'est que Gautier évoque deux sens à la fois en décrivant Clarimonde, prouvant son effet séduisant sur le héros : « Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant », et : « Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque de la sonorité... » (p. 83). En outre, une autre fois, c'est Sérapion qui effraye Romuald : « ...il fixait sur moi ses deux jaunes prunelles de lion et plongeait comme une sonde ses regards dans mon âme » (p. 100).

² Thomas Carlyle *Sartor Resartus*, livre II, chapitre IV. La citation est traduite par l'auteur du mémoire.

Troisièmement, le toucher est évoqué. Le contact physique du diable le distingue des autres. Par exemple dans le cas de *Deux acteurs pour un rôle*, une distinction entre les deux personnages montre que le diable est physiquement plus fort : « Le diable appuya ses mains griffues sur les épaules d'Henrich et le fit plonger de force dans le plancher... » (p. 161). En plus, un lien est fait entre le diable et un animal, en décrivant ses mains comme des griffes. Ensuite, le toucher de Clarimonde dans *La Morte amoureuse* fait ressentir au héros une sensation ambivalente:

« ...une main s'empara brusquement de la mienne; une main de femme! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge » (p. 84)

Tout d'abord, le fait qu'il s'agisse du toucher d'une femme la distingue déjà de tous les autres contacts physiques que le héros n'ait jamais eus ; et puis, l'ambivalence de la sensation magnifie son effet.

Le dernier sens évoqué est l'odorat. L'odeur du diable diffère des autres, et est décrit dans les deux nouvelles, *Deux acteurs pour un rôle* et *l'Onuphrius*, comme une puanteur de sulfure. Par exemple, dans la première : « ...je ne sais quelle odeur sulfureuse régnait dans la salle ; les spectateurs étaient comme en délire... » (p. 161–161). Dans ce cas, il semble s'agir d'une odeur qui hypnotise presque les gens et les fait se concentrer sur le diable qui devient alors le centre de l'attention des auditeurs. Dans la seconde nouvelle, c'est le narrateur qui décrit l'odeur du diable : « ...un long jet sulfureux s'échappa du rubis... » (p. 25). Par contre, *La Morte amoureuse* représente un diable différent, car Clarimonde sent bon :

« Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi » (p. 95)

Finalement, pour expliquer l'utilisation de réseau lexical des sens, nous pouvons dire que le diable est quelqu'un qui accède à tous les sens, et que sa voix, son regard, son toucher, et son odeur le distinguent des autres.

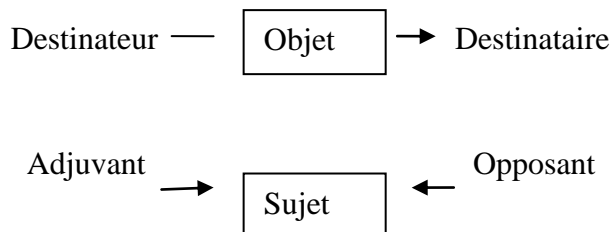
En conclusion, dans chaque nouvelle analysée, il y a au moins un personnage qui représente le diable. Dans l'Onuphrius c'est le dandy, dans Deux acteurs pour un rôle le bourgeois mystérieux et dans La Morte amoureuse Clarimonde. Au cas de la dernière, il y a encore un autre personnage, qui possède des traits diaboliques – l'abbé Sérapion. En plus, le diable est toujours distingué des autres, soit par des traits négatifs, soit positifs. Toutefois, dans les trois cas, les traits diaboliques ne remontent à la surface qu'après une observation approfondie – le diable est soit un dandy, un bourgeois ou une belle femme. C'est pour cette raison, que le réseau lexical des sens est tellement important. Il permet d'évoquer ce qu'on ne remarque tout de suite. Le diable est alors un personnage qu'on peut saisir avec tous les sens, et qui crée un effet.

3. Les oppositions : niveau du personnage et niveau actantiel

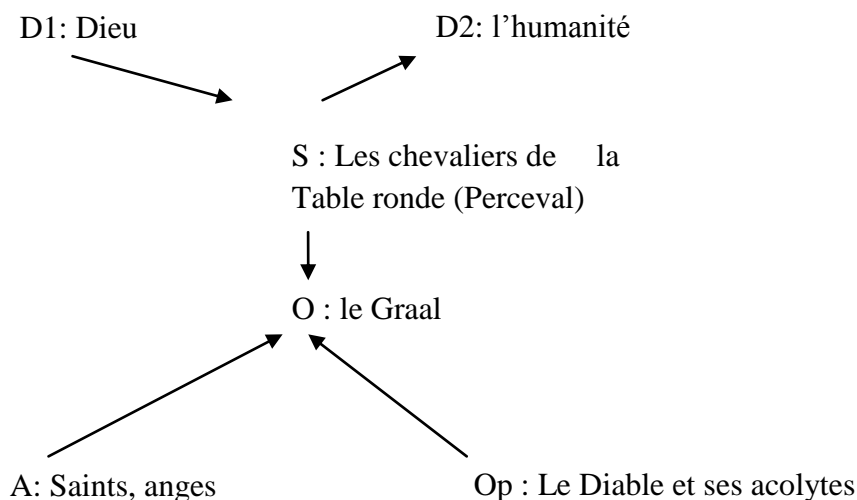
Pour analyser un personnage, il est important de comprendre son rapport aux autres personnages. Dans le deuxième chapitre du mémoire, nous avons déjà constaté que le diable se distingue toujours des autres personnages. Dans ce chapitre, nous irons encore plus loin avec cette idée de distinction. Plus précisément, le diable s'oppose toujours à quelqu'un. Selon Ubersfeld l'analyse d'un personnage retrouve toujours par opposition ou par rapprochement des autres personnages (Ubersfeld 1982 : 118).

Ce chapitre est divisé en trois parties, chacune d'elle se concentrera sur une nouvelle. Nous analyserons d'abord comment et à qui le diable s'oppose en tant que personnage, et puis, quelles sont les oppositions au niveau actantiel. Il faut ajouter que d'après Ubersfeld, le personnage n'est pas le même que l'actant pour plusieurs raisons. Premièrement, un actant peut être une abstraction, un personnage collectif ou un groupe de personnages ; deuxièmement, un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actantielles différentes ; et troisièmement, un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n'être inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation. (Ubersfeld 1982 : 61–62)

Ensuite, il faut introduire la théorie des modèles actantiels. Tout d'abord, Ubersfeld explique que, sous l'infinie diversité des récits, peut être repéré un petit nombre de relations entre des termes beaucoup plus généraux que les personnages et les actions et qui sont nommés les *actants* (Ubersfeld 1982 : 55). Greimas propose six actants : sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant et opposant, sur lesquels, il construit le modèle actantiel suivant :



Il explique que ce modèle est axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant. (Greimas 1995 : 176–180). Dans ce mémoire, nous prenons pour base le schéma d'Ubersfeld (basé sur Greimas), qui explique le modèle actantiel à travers un exemple de la Quête du Graal :



Le sujet S qui est conduit par une force D1, recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention de D2. Dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op. (Ubersfeld 1982 : 63). Il est important de mentionner que, dans ce mémoire, nous construirons des schémas du même ordre. Pour avoir un point de départ commun de l'analyse des trois nouvelles, on précise que le sujet S sera toujours le héros et l'objet O sera toujours un objet d'amour. Selon Greimas, dans le cas d'une histoire d'amour, le sujet est également le destinataire, tandis que l'objet est en même temps le destinataire de l'amour (Greimas 1995 : 177). Tenant compte de ce fait, et vu que l'analyse de la catégorie actantielle destinataire vs destinataire ne joue pas grand rôle

dans l'analyse du diable dans ce mémoire, nous nous concentrerons sur les autres quatre actants : sujet, objet, opposant, adjuvant.

Ensuite, il est important de préciser une différence entre les idées d'Ubersfeld et de Greimas. Ubersfeld questionne la place exacte de l'adjuvant et de l'opposant par rapport au sujet et à l'objet. Chez Greimas, les flèches qui en partent, aboutissent au sujet. Ubersfeld propose de les faire aboutir à l'objet, dans la mesure où le conflit se fait autour de l'objet. Il faut alors distinguer les cas où l'adjuvant est l'adjuvant du sujet et le cas où l'adjuvant est l'adjuvant de l'objet. De même, il est important de distinguer les cas où l'opposant s'oppose au sujet ou sur au point déterminé de sa quête d'un objet. (Ubersfeld 1982 : 64–65) Dans ce mémoire, on précisera, pour l'analyse de chaque nouvelle, s'il s'agit des adjuvants et des opposants du sujet ou de l'objet.

1.1. *Deux acteurs pour un rôle*

Dans *Deux acteurs pour un rôle*, l'opposition entre le diable et les autres est très fortement marquée. Premièrement, à travers le lexique ressort l'opposition entre le diable et le héros. Cette opposition s'exprime à travers la supériorité du diable (la distinction entre la puissance du diable et la faiblesse du héros).

Tout d'abord, dès la première apparition du diable, nous notons la disposition arrogante et irrévérencieuse du diable envers Henrich. Plus précisément, pendant que les autres visiteurs du gasthof de *L'Aigle à deux têtes* célèbrent le triomphe d'Henrich et son jeu merveilleux dans le rôle du diable, le personnage mystérieux fait du bruit désapprouvant et le critique :

« Humph ! M. Henrich est un garçon de talent et que j'estime fort ; mais pour jouer le rôle du diable, il lui manque encore bien des choses [...] L'autre soir, j'étais au théâtre de la Porte Carinthie, et je n'ai pas été satisfait de votre rire ; c'était un rire d'espiègle, tout au plus. Voici comme il faudrait rire, mon cher petit monsieur Henrich. » (p. 159)

Dans cet exemple nous comprenons bien que le diable se croit supérieur. Tout d'abord, il se permet d'être familier en appelant le jeune garçon *Monsieur Henrich*. Il

utilise alors son prénom bien qu'ils ne se soient pas rencontrés avant et qu'Henrich ne le connaisse pas. En plus, il se permet de fortement critiquer son jeu. Ensuite, un autre élément qui prouve la supériorité du diable par rapport à Henrich est le fait qu'il utilise un discours diminutif, et ce plusieurs fois. Plus précisément, pendant leur première rencontre, le diable l'appelle *mon cher petit monsieur Henrich*, et pendant la deuxième rencontre, il dit :

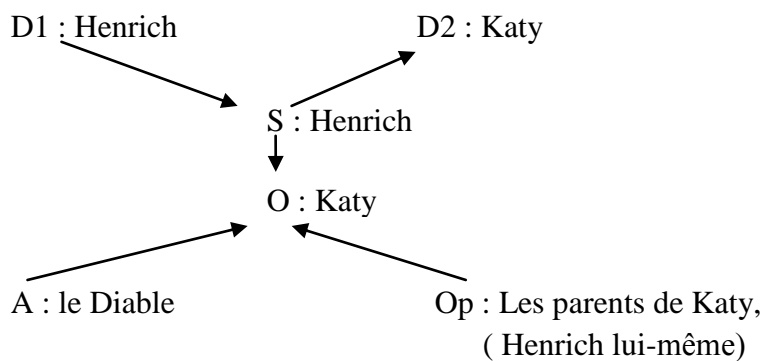
« Ah ! Ah ! Mon petit monsieur, vous voulez jouer le rôle du diable ! Vous avez été bien médiocre dans le premier acte, et vous donneriez vraiment une trop mauvaise opinion de moi aux braves habitants de Vienne. Vous me permettez de vous remplacer ce soir, et comme vous me gênez, je vais vous envoyer au second dessous. » (p. 161)

Dans ce dernier exemple, on peut faire encore une conclusion : le diable assume qu'Henrich fasse ce qu'il attend de lui, et qu'il ne croît pas que le jeune garçon puisse s'opposer à lui. C'est l'usage des temps verbaux qui donne cette impression, car il n'utilise pas le conditionnel, mais l'infinitif dans le cas de *vous me permettez*, et l'imparfait au cas de *gênez*. Il est sûr alors qu'Henrich est déjà vaincu.

En outre, ce qui est intéressant c'est qu'à partir de l'apparition du diable, il n'y ait plus de discours direct d'Henrich. Mais d'un autre côté, le narrateur décrit les émotions d'Henrich et pas celles du diable. Il y a alors une claire distinction entre ce qu'on révèle au lecteur sur le diable et ce qu'on apprend sur Henrich. À travers de cela, les deux personnages sont déjà opposés l'un à l'autre. Une des raisons de cette distinction peut être que le narrateur veut évoquer la supériorité du diable. Il est possible qu'on ne transmette pas le discours direct d'Henrich, car les paroles prononcées par le diable sont considérées plus importantes par le narrateur. Le diable est le plus agressif des deux, il est celui qui dit, qui fait et qui crée la peur. À travers les émotions d'Henrich, le narrateur met une autre fois l'accent sur son pouvoir. En revanche, Henrich est muet, et même quand il veut appeler au secours, il ne réussit pas : « ...il essaya d'appeler au secours et de murmurer sa formule d'exorcisme ; mais la terreur lui serrait trop violemment la gorge : il ne put pousser qu'un faible râle » (p. 161). Ce qui attire encore l'attention, c'est que les émotions du diable ne

soient pas transmises dans le texte. Nous avons vu dans la première partie du mémoire, que la focalisation de cette nouvelle est interne, et que le personnage focal peut varier. Il est intéressant alors, que le diable ne soit jamais le personnage focal. Cela peut montrer que l'effet que le diable a sur Henrich est beaucoup plus grand que l'effet qu'Henrich a sur lui. Une autre raison peut être qu'il s'agit d'un personnage tellement mystérieux que même le narrateur ne peut pas savoir son intériorité, prouvant une autre fois que le narrateur de cette nouvelle n'est pas omniscient.

Deuxièmement, il faut analyser l'opposition au niveau actantiel. Il faut d'abord construire les schémas des actants :



Dans cette nouvelle, Katy est l'objet de l'amour d'Henrich. Les jeunes veulent se marier, mais Henrich a une position sociale trop basse pour l'épouser, et les parents de Katy ne sont pas pour le mariage. Ainsi, on peut marquer les parents de Katy comme l'opposant. Même s'ils ne sont pas présents dans l'histoire, leur opposition est évoquée : « C'est fort beau ; mais vous savez bien que mes parents ne voudront jamais d'un comédien pour gendre » (p. 153). Ensuite, nous pouvons spécifier que l'opposant dans cette nouvelle n'est pas l'opposant de l'objet, mais plutôt l'opposant du sujet. Les parents ne sont pas contre le mariage de leur fille avec Henrich, ni contre leur fille, mais ils s'opposent au mariage de leur fille avec un comédien pauvre. Alors, afin de réaliser sa quête, et de se marier avec son amante, il faut qu'Henrich ait une meilleure position sociale et qu'il arrête sa carrière d'acteur. Toutefois, il y a un autre obstacle supplémentaire, qui est caché au fond d'Henrich. Le problème est qu'il s'agit d'un jeune homme orgueilleux et ambitieux qui veut devenir célèbre et respecté, et qui n'a aucune intention de quitter son emploi au

théâtre. Nous pouvons dire alors, que d'une façon, Onuphrius peut être marqué comme son propre opposant.

Ensuite, nous avons vu de l'analyse du texte que c'est l'opposition entre le diable et Henrich qui ressort le plus. Dans le modèle actantiel, en revanche, le diable n'est pas marqué comme l'opposant, mais adjuvant. Dans ce cas, il est à la fois l'adjuvant du sujet et de l'objet. La raison est qu'en fait, grâce à l'intervention du diable, Henrich réussit à accomplir sa quête et à se marier. D'une part, le diable aide à surélever la position sociale d'Henrich. Plus précisément, le diable remplace le héros sur la scène de théâtre, et son magnifique jeu crée des ovations du public : « La représentation s'acheva dans des transports inimaginables. Le rideau baissé, le public demanda à grands cris que Méphistophélés reparût » (p. 162). D'autre part, le diable peut également être considéré comme l'adjuvant, car il effraye Henrich de façon qu'il remette de l'ordre ses priorités :

« La convalescence d'Henrich fut longue : dès qu'il se porta mieux, le directeur vint lui proposer un engagement des plus avantageux, mais Henrich le refusa ; car il ne se souciait nullement de risquer son salut une autre fois, et savait, d'ailleurs, qu'il ne pourrait jamais égaler sa redoutable doublure. » (p. 162)

On peut dire qu'au niveau actantiel, le diable de cette nouvelle s'oppose à la partie ambitieuse et orgueilleuse d'Henrich, qu'on a marqué comme opposant.

1.2. *L'Onuphrius*

Dans l'*Onuphrius*, le personnage représentant le diable n'apparaît qu'à la fin de la nouvelle, et pour cette raison, il y a très peu d'exemples de l'opposition entre lui et les autres. Cependant, les événements qui précèdent son apparition montrent déjà qu'il s'oppose au héros (même si cette opposition n'existe que dans l'imagination d'Onuphrius), et nous pouvons constater que comme dans *Deux acteurs pour un rôle*, le diable est supérieur au héros. Tout d'abord, selon l'opinion d'Onuphrius, il est taquiné par le diable, par exemple :

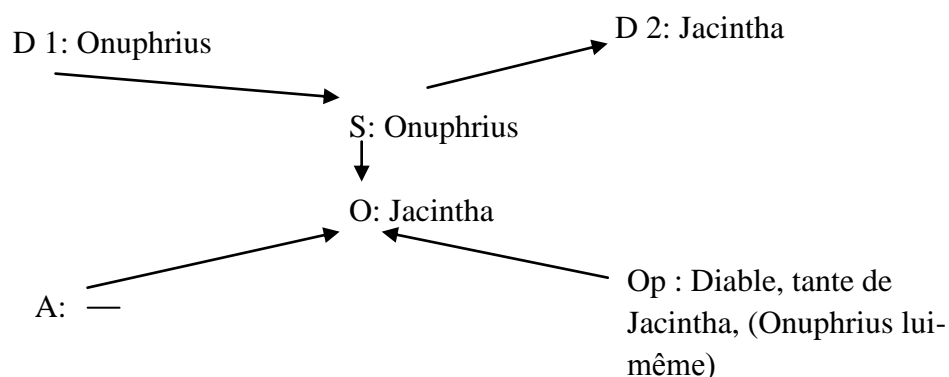
« Onuphrius, malgré sa frayeur, n'eut pas de peine à voir que c'était le chemin qu'il avait déjà parcouru, et que le Diable remettait devant lui pour lui faire pièce » (p. 17).

Onuphrius se sent alors comme un jouet du diable, et le fait qu'il ne puisse rien faire pour lui résister, montre que le diable est supérieur. Il y a encore des exemples de moments où le diable joue avec Onuphrius. Par exemple, quand il récite ses rimes pendant une fête, le diable fait tout ce qu'il peut pour le déranger. Nous pouvons voir l'effet qu'il a sur le héros :

« Le pauvre poète était à la torture, des gouttes de sueur ruisselaient de ses tempes. Quand tout fut fini, le dandy prit délicatement les rimes et les pensées d'Onuphrius par les ailes et les serra dans son portefeuille. » (p. 25)

En plus, le diable-dandy est bien arrogant envers Onuphrius et utilise un discours diminutif : « Décidément, ce pauvre Onuphrius est fou » (p. 25). Une autre fois, comme dans *Deux acteurs pour un rôle*, le diable montre son arrogance, en appelant le héros par son prénom, sans avoir fait sa connaissance.

Comme il n'y a pas beaucoup d'exemples de l'opposition entre le diable et les autres personnages au niveau lexical, nous cherchons plus d'informations à travers le modèle actantiel.



Le sujet de cette nouvelle est Onuphrius, et l'objet est son amour, Jacintha. Le désir de se marier n'est pas donné dans le texte, mais il est évoqué qu'Onuphrius a besoin de Jacintha dans sa vie :

« Jacintha l'aimait comme une mère aime son fils et il se mêlait à son amour une pitié profonde : car, elle excepté, qui l'aurait aimé comme il fallait qu'il le fût ? Qui l'eût consolé dans ses malheurs imaginaires [...], qui l'eût rassuré [...] ? Personne, à coup sûr. » (p. 14)

Ensuite, nous remarquons qu'il n'y a pas d'adjuvant. Selon Ubersfeld, la possibilité des cases vides n'est jamais exclue. La case de l'adjuvant peut être vide, dénotant la solitude du sujet. (Ubersfeld 1982 : 64) On peut dire que personne n'aide Onuphrius dans sa quête, et même pire encore pour le héros, la case de l'opposant, est occupée par plusieurs éléments. Premièrement, la tante de Jacintha s'oppose à la relation intime de Jacintha et Onuphrius : « Maladroit ! [...] comme vous m'avez arrangée ! Et ma tante qui ne veut pas que je vienne vous voir seule, qu'est-ce qu'elle va dire ? » (p. 12). Deuxièmement, selon Onuphrius, il semblerait que le diable s'oppose à lui dans toutes ses entreprises, mais en fait, le diable ne s'oppose au sujet que dans la quête de cet objet. Plus précisément, à chaque fois que le diable taquine le héros, il ruine ses chances avec Jacintha. Par exemple, au début de la nouvelle, Onuphrius est en retard à son rendez-vous avec Jacintha, il est en retard à cause d'un *diablotin*; puis, il promet de rencontrer Jacintha le soir, mais il est de nouveau en retard, car la route est bloquée par une charrette à foin ; et enfin – ce qui a le plus vexé Jacintha – c'est quand Onuphrius est en train de peindre le portrait de Jacintha, et qu'une main inconnue bouge la sienne qu'il se trompe. Après, quand il essaye de finir le portrait, il est empêché de nouveau et il finit par peindre une fille qui ressemble à une amie de Jacintha. Or, le dandy part de la fête avec Jacintha, l'objet du désir d'Onuphrius :

« Le jeune homme au réseau descendit ; il donnait le bras ?a une dame ; cette dame n'était autre que Jacintha ; le marchepied de la voiture s'abaissa, le dandy lui présenta la main ; ils montrèrent ; la fureur d'Onuphrius était au comble... » (p. 25)

Troisièmement, en plus d'être marqué dans la case du sujet, Onuphrius appartient aussi à celle de l'opposant. La vraie raison pour laquelle il ne réussit pas à sa quête, est sa propre folie et ses fantasmes :

« Ses longues méditations, ses voyages dans les mondes métaphysiques ne lui avaient pas laissé le temps de s'occuper de celui-ci.[...] il avait si totalement négligé de dresser sa bête, que si Jacintha et ses amis n'eussent pris soin de la diriger, elle eût commis d'étranges bévues » (p. 14).

Il s'agit de quelqu'un qui n'est pas capable de prendre soin de lui-même, et qui perd de plus en plus le contact avec le monde réel. À cause de cela, il peut être compris comme l'opposant de lui-même.

1.3. *La Morte amoureuse*

Dans *La Morte amoureuse*, le diable ne s'oppose pas au héros mais aux autres personnages, et surtout ceux qui sont engagés dans l'Église. Tout d'abord, il est important de mentionner qu'en analysant cette nouvelle, il ne faut pas oublier que la focalisation est interne. Par ailleurs, le héros-narrateur oppose les personnages à travers de son point de vue. Pour lui, opposer Clarimonde à l'Église est bien logique, car il s'agit d'une opposition entre son amour pour elle et son dévouement à Dieu. Tout d'abord, cette opposition est marquée – comme dans la dernière nouvelle – dès la première fois que Romuald la voit, et qu'il l'oppose à l'évêque :

« L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité » (p. 79).

Nous pouvons comprendre que Clarimonde a fait une plus grande impression sur le héros que le représentant de l'église.

De plus, une opposition plus concrète, est celle entre Clarimonde et l'abbé Sérapion. Il s'agit de deux personnages, dont l'opinion est également importante pour le héros et qui sont, à cause de cela, placés sur le même plan, mais aux côtés opposés. Métaphoriquement parlant, Sérapion qui représente le Dieu et la vie, représente en même temps la mort, et Clarimonde, qui est morte et qui représente le Diable, donne la vie. Pour expliquer cette dernière idée, nous pouvons ajouter que Sérapion fait tout ce qu'il peut pour empêcher l'amour et la vie heureuse du héros, étant même prêt à faire un sacrilège :

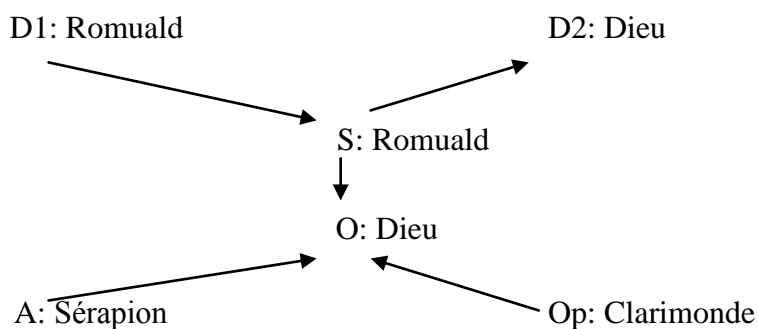
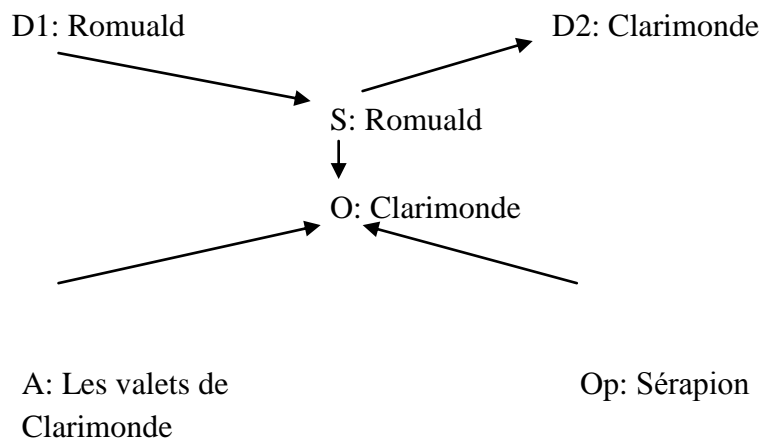
« Je sais où Clarimonde a été enterrée ; il faut que nous la déterrions et que vous voyiez dans quel état pitoyable est l'objet de votre amour ; vous ne serez plus tenté de perdre votre âme pour un cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre... » (p. 113)

La seule façon de 'sauver' Romuald, c'est de prouver que Clarimonde est morte et métaphoriquement, de tuer en lui cet amour pour elle. En même temps, il y a beaucoup d'exemples dans le texte qui montrent que Clarimonde symbolise la vie. Tout d'abord, on évoque – à travers le fait que dans cette nouvelle, l'amour peut tout vaincre, même la mort – que l'amour est la vie et que l'amour redonne la vie : « Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu [...] car l'amour est plus fort que la mort, et finira par le vaincre » (p. 102–103'). Un autre exemple est la promesse que Clarimonde fait à Romuald : « ...je te rends la vie que tu as rappelée sur moi une minute avec ton baiser... » (p. 98). De plus, le fait d'offrir une nouvelle vie à Romuald, est évoqué par les sentiments du héros quand il la regarde :

« ...des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées » (p. 81)

Cette phrase est plus métaphorique, bien sûr, mais nous pouvons quand même appréhender une sorte de renaissance à l'intérieur du héros.

Au sujet des modèles actantiels, nous avons mentionné dans l'introduction de ce chapitre, que le point de départ est que le sujet est toujours le héros, et l'objet son objet d'amour. Comme le héros de cette nouvelle a deux objets d'amour, il est possible de construire deux modèles actantiels :



Ces deux schémas illustrent très bien la lutte intérieure du héros. Dans les deux cas, l'adjuvant et l'opposant sont l'adjuvant et l'opposant de l'objet. Tout d'abord, l'objet du premier schéma est Clarimonde, et ses valets peuvent être considérés comme l'adjuvant (même s'ils ne jouent pas un grand rôle, ils aident le sujet et l'objet à se rencontrer, par exemple, en livrant des lettres et des messages à Romuald). L'opposant, Sérapion, ne s'oppose pas au sujet, mais à la quête et à l'objet d'amour du sujet :

« Mon fils, je dois vous en avertir [...] Satan a le griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte. » (p. 101)

Ensuite, le deuxième schéma place Dieu dans la case de l'objet. Cela change les places de Sérapion et de Clarimonde : Sérapion devient l'adjuvant de l'objet, rappelant au sujet de servir Dieu ; et Clarimonde devient l'opposant de l'objet, essayant de tenter Romuald de ne le pas servir. Un exemple de son opposition, et de sa jalousie envers Dieu : « Ah ! Que je suis jalouse de Dieu, que tu as aimé et que tu aimes encore plus de moi ! ». De plus, elle veut gagner le cœur de Romuald, et essaye de le manipuler :

« Autant que Dieu ! [...] Puisque c'est ainsi, tu viendras avec moi, tu me suivras où je voudrai. Tu laisseras tes vilains habits noirs. Tu seras le plus fier et le plus envié des cavaliers, tu seras mon amant. Etre l'amant avoué de Clarimonde, qui a refusé un pape, c'est beau, cela ! » (p. 104)

Ce qui ressort des deux schémas, c'est que Clarimonde et Sérapion s'opposent toujours. Dans le premier cas, c'est Sérapion qui est l'opposant de l'objet, et dans le deuxième, il s'agit de l'opposition entre l'adjuvant et l'opposant. Cependant, nous voyons bien, que dans *La Morte amoureuse*, Clarimonde et Sérapion s'opposent au niveau lexical et au niveau actantiel.

Pour conclure le troisième chapitre, nous pouvons dire que le diable s'oppose toujours à un autre personnage. À travers une analyse du texte, il en est ressorti que dans *Deux acteurs pour un rôle* et *l'Onuphrius*, le diable s'oppose au héros. L'analyse du modèle actantiel permet d'avoir une autre perspective. Dans la première nouvelle, le diable occupe la case de l'adjuvant, et c'est grâce à lui, que le sujet remplit sa quête. Mais, en même temps, il s'y oppose, car une partie du sujet peut être considérée comme son propre opposant. Dans ce cas, il existe une opposition entre l'adjuvant (diable) et l'opposant (l'ambition et l'orgueil du héros). Dans *l'Onuphrius*, le diable est l'opposant du héros, en empêchant le sujet d'arriver au but de la quête de l'objet. Cependant, dans *l'Onuphrius*, le diable s'oppose au héros à tous les niveaux. Finalement, *La Morte amoureuse* distingue des deux autres nouvelles. Tout d'abord, au niveau du personnage, le héros et le diable ne s'opposent pas. Il s'agit d'une nouvelle dont la focalisation est interne, et l'opposition est alors créée à travers ce point de vue du narrateur-héros. Ce qui est intéressant, c'est que ce

soit au niveau des personnages, ou au niveau des actants, Clarimonde et Sérapion s'opposent toujours.

CONCLUSION

En conclusion, nous pouvons dire que les trois nouvelles analysées, écrites entre 1832–1841, représentent très bien la mode du XIX^{ème} siècle, plus précisément l'âge d'or du satanisme. La fascination pour le diable et l'emploi de ce personnage comme un personnage littéraire était à cette époque à son sommet, et Gautier était l'un des plus grands maîtres de cette littérature satanique. Selon Milner, Gautier était un grand amateur d'excentricités, mais en même temps sensible au ridicule et à la sottise (Milner 2007 : 419). Grâce à cette sensibilité, le diable de Gautier est un être vraiment intéressant, ambigu, et toujours entouré d'une aura mystique. Pour cette raison, il s'agit d'un personnage qui peut être interprété de multiples façons.

Ensuite, nous pouvons constater que l'analyse du cadre des nouvelles était bien importante pour l'analyse du diable. Nous avons vu que la focalisation et la voix déterminaient la base de la représentation du diable, et aidaient à comprendre si le narrateur était objectif ou plutôt subjectif. Ainsi, on est arrivé à la conclusion que la représentation plus subjective du diable, est dans *La Morte amoureuse*, dont la focalisation est interne. Le héros-narrateur, à travers lequel on connaît les autres personnages, est amoureux de Clarimonde, et pour cette raison, la représente plutôt comme un personnage agréable et pas du tout diabolique. C'est en fait Sérapiou, opposant de leur amour et de Clarimonde, à qui le narrateur donne les traits diaboliques. À travers ce point de vue et une opposition entre l'amour et l'Église, on peut percevoir que Gautier pose la question suivante : est-ce que le Mal est celui qui offre la vie ou celui qui tue l'amour ?

Puis, *Deux acteurs pour un rôle* dont la focalisation est plutôt externe, donne une impression que le narrateur est objectif. Pour cette raison, la représentation du diable semble bien croyable. Ce qui donne plus d'ambivalence au diable, c'est le fait qu'au niveau du personnage, il s'oppose au Henrich, mais en fait, au niveau actantiel, il

l'aide à arriver au but de sa quête. Il est intéressant de voir, comment Gautier bouleverse l'approche traditionnelle du diable selon laquelle il est l'opposant de la quête.

Finalement, nous avons vu que le diable dans l'*Onuphrius* est le plus ambigu des trois, car la focalisation zéro permet de connaître à la fois le personnage focal, et le narrateur. D'un côté il semblerait que le diable n'existe que dans l'imagination du héros, mais d'un autre côté, on a vu qu'à la fin de la nouvelle, même le narrateur a vu les traits diaboliques du dandy. Ensuite, le diable de cette nouvelle s'oppose au héros, et au niveau actantiel, il est l'opposant du sujet. Mais, en même temps, ce qui ressort de cette nouvelle, c'est que le héros est lui-même son opposant – il est tellement obsédé par le diable qu'enfin il ne cherche même pas d'autres explications à sa malchance. Dans cette nouvelle, on peut sentir que Gautier est ironique envers son époque, tellement fascinée par le fantastique.

En plus, ce qui est commun à toutes les nouvelles analysées, c'est qu'à premier vue, le diable ne se distingue pas des autres par son physique. Ses traits diaboliques ne sont visibles qu'à celui qui l'observe. Comme son apparence ne trahit pas sa vraie nature, il faut évoquer le diabolisme d'une autre façon. Cependant, les trois nouvelles sont caractérisées par l'usage du réseau lexical des sens. Le diable se fait écouter, son regard est puissant, sa touche est forte ou bien extraordinaire, et même son odeur peut être sentie.

Le diable de Gautier est tellement intéressant qu'on pourrait poser beaucoup plus de questions sur lui. Par exemple, on pourrait encore explorer l'animalité du diable et les connotations qu'on a décidé d'exclure de ce mémoire. Il s'agit sûrement d'un sujet qui mérite d'être encore étudié.

Pour finir, on cite Gautier, qui semble aussi avoir quelques traits diaboliques : « *Comme je suis naturellement olivâtre et fort pâle, les dames me trouvaient d'un satanique et d'un désillusionné adorables* » (Milner 2007 : 418).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

GAUTIER, T. 2011 *Deux acteurs pour un rôle*, Saint-Amand, Gallimard.

GAUTIER, T. 2011 *La Morte amoureuse*, Saint-Amand, Gallimard.

http://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/gautier_fantastique_nouvelles.pdf

Bibliographie

BUENO ALONSO, J. 1991 « La description de la femme dans les diaboliques : duplicité et satanisme » *Estudios de lengua e literatura francesas*, n. 5, 67–80.

GANOCZY, A. 2001 « La métaphore diabolique » *Recherches de Science Religieuse*, 511-525.

GENETTE, G. 1972 *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, A.J. 1995 *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France.

HOUDARD, S. 2002/1 « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du diable (15^e-17^e siècles) » *Raisons politiques*, 9-27.

HOWARD, W. 2009 « Gounoud's Faust: Opera of Redemption », *Logos: A journal of Catholic thought and culture*, 79-92.

LÉON-DUFOUR, X. 2002/3, « Que diable ! », *Études*, 349-363.

MILNER, M. 2007 *Le Diable dans la littérature française : De Cazotte à Baudelaire 1772–1861*, José Corti éditions.

MUCHEMBLED, R. 2000 *Une Histoire du diable*, Paris, Éditions du Seuil.

UBERSFELD, A. 1982 *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales.

RESÜMEE

Teda kutsutakse Saatanaks, Luciferiks, Belzebuthiks ja Kuradiks. Ta on ambivalentne ja teda on ajaloos käsitletud mitmeti. Algselt oli ta üks taevakoja liikmetest, ja seejärel langenud ingel, keda hakati üha rohkem pidama otseseks jumala vastaseks. Kurja olemasolu põhjendati saatana olemasoluga kuni valgustusajastuni XVII–XVIII sajandil, mil hakati otsima ratsionaalsemaid põhjuseid ning XIX sajandil kadus usk tema üleloomulikesse võimetesse. Hirm tema vastu asendus uudishimuga ning saatana tegelaskuju paelus paljusid kirjanikke. Üks kuulsamaid kirjanikke, kes müstilisi teemasid käsitles, on Théophile Gautier.

Antud bakalaureusetöö eesmärgiks on uurida saatana tegelaskuju kolmes Gautier novellis: *Deux acteurs pour un rôle*, *La Morte amoureuse* ja *Onuphrius*. Analüüsitakse, kelle vaatepunktist ja kuidas teda kirjeldatakse ning, kes temast kõneleb. Lisaks uuritakse, kuidas ta vastandub teistele tegelastele.

Analüüsis ilmnes, et vaatepunktist oleneb, kui subjektiivne või objektiivne on jutustaja saatanat kirjeldades. Selgus, et kõige subjektiivsem kirjeldus saatanast on novellis *La Morte amoureuse*, milles on tegu mina-jutustajaga. Novellides *Deux acteurs pour un rôle* ja *Onuphrius* kirjeldatakse saatanat objektiivsemalt, sest jutustaja ei ole ise jutustatud loos tegelane.

Lisaks, ilmnes, et kõikides novellides kasutab Gautier sõnavara, mis viitab meeltele. Ta rõhutab efekti, mida loovad saatana hääl, pilk, puudutus ja lõhn. Et saatana välimus ei erine peaaegu kunagi teistest – ta on kodanlane, dändi või kaunis naine – tuleb tema saatanlikkust edasi anda teisiti. Gautier näitab, et saatanat on võimalik tajuda kõikide meeltega.

Peale selle selgus, et saatan vastandub teistele nii tegelaste kui ka aktantide tasandil. Sealjuures ilmnes, et tegelastevaheline vastandus võib aktantide omast oluliselt erineda.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina

Susanna Aleksandra Veldi, 21.09.1989

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Le diable dans les nouvelles de Théophile Gautier,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Tanel Lepsoo

(juhendaja nimi)

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, _____ *(kuupäev)*