

**ADJUVANTS ET OPPOSANTS DE L'AMOUR DANS LE RÉCIT
FANTASTIQUE - DEUX EXPÉRIENCES: COPCA RĂDVANULUI
(G. GALACTION) ET LA MORTE AMOUREUSE (TH. GAUTIER) –**

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Le présent article se propose de traiter du thème de l'amour (si cher au récit fantastique, surtout l'amour dans ses formes extrêmes, associé souvent à la mort) du point de vue de l'organisation, au niveau du récit, du conflit engendré par l'amour. Les deux récits choisis comme support de notre analyse nous ont permis la structuration de l'article en deux parties, l'une portant sur la figure du prêtre, respectivement de la sorcière, l'autre traitant de deux éléments ambivalents : le feu et l'eau (parfois en tant qu'instruments employés dans les pratiques religieuses/magiques).

Mots-clés : amour, mort, prêtre, récit, sorcière

Copca Rădvanului et *La Morte amoureuse*, deux récits brefs traitant d'un thème séduisant, que certains critiques du genre fantastique, faisant référence à un Gautier ou un Villiers de l'Isle-Adam, appellent « impossibilité de l'amour (sinon dans la tombe ou dans le rêve) ».

Tout en adoptant la stratégie de Gala Galaction, qui commence son récit par une interrogation sur ce qu'est « Copca Rădvanului » et ce que pourrait se cacher derrière ce nom donné à un endroit bien spécifique situé le long de l'Olt, il faudrait peut-être que nous répondions à la question implicite qui naît lors de l'association sur le même plan syntagmatique, en début de notre étude, de *Copca Rădvanului* (1910), récit de l'écrivain roumain Gala Galaction et de *La Morte amoureuse* (1836), récit de Théophile Gautier. Pourquoi donc une étude comparative sur ces deux ouvrages, à distance de plus de demi-siècle, appartenant à deux écrivains qui ne sont pas souvent (presque jamais) comparés sinon dans le rare cas où il sont associés dans le syllabus de quelque cours sur la littérature fantastique? La réponse y est partiellement incluse: tout d'abord, il s'agit de récits fantastiques (de facture différente, comme on le verra par la suite de l'analyse), ensuite il y a dans les deux textes des éléments communs

permettant la comparaison : deux amoureux, passion, amour impossible (à cause des normes sociales ou morales), mort, sorcellerie/vampirisme, occulte et religieux, feu et eau.

Dans un article antérieur, traitant toujours de la thématique affective dans *La morte amoureuse*, nous avons analysé les valeurs du regard et le rôle de celui-ci dans la trame fantastique, insistant notamment sur le regard-flamme, point de départ d'un amour-foudre, cause initiale d'une vie double, du brouillage des limites entre rêve et réalité, entre vie et mort, cause suprême de ce que Romuald appelle en fin de récit, moralisateur mais nostalgique, « perte de l'éternité ». Il est à la fois moralisateur (de par le rôle de narrateur qu'il assume et en tant que prêtre âgé de soixante-six ans) et nostalgique, regrettant la belle Clarimonde (de par le rôle d'acteur de son propre récit, en tant qu'amoureux aimant *d'un amour insensé et furieux*). L'aventure fantastique de la vie double, pendant la nuit, où Romuald n'est plus prêtre mais amant de Clarimonde ressuscitée par son baiser et vivant grâce à son sang (la femme-vampire) est d'autant plus vraisemblable qu'elle est jouée à la première personne, au mode sérieux, par un personnage qui ne cesse de se demander (même à distance des années) si l'expérience extraordinaire qu'il a vécue tient au rêve ou à la réalité. L'incertitude du personnage ne vise pas l'événement en tant que tel (ressurrection de Clarimonde, ensuite sa mort grâce/à cause de l'intervention purificatrice du « sévère » abbé Sérapion), la question est de savoir où s'arrête la réalité et où commence le rêve. Pourtant, la présence d'un tiers personnage, l'abbé Sérapion, s'opposant à la vie nocturne, de Sardanapale, que mène Romuald, et voire même racontant sans aucun doute la mort de Clarimonde qu'on appelle « vampire femelle » et qu'il croit être « Belzebuth en personne » et participant à la destruction finale de Clarimonde, offre l'épreuve matérielle de l'événement surnaturel.

La question n'est pas de croire à l'existence de la femme-vampire ou non (la construction du récit à la première personne et le mode sérieux sur lequel est construit tout le récit en est la preuve), mais de savoir si cela est vraiment arrivé ou si l'expérience a été vécue uniquement sur le mode onirique, ou encore ce qui importe est la tension qui naît de l'existence d'un double objet de désir : Dieu et Clarimonde.

Un tout autre type de fantastique est exposé dans *Copca Rădvanului*. Au niveau de la structure narrative, la différence essentielle est la présence dans le récit de plusieurs narrateurs : le narrateur premier, celui qui

commence son récit par une interrogation sur l'étymologie du nom du lieu « Copca Rădvanului » (question qu'il se posait souvent lui-même ou qu'il posait aux autres lors des transports de bois qu'il faisait en radeau sur l'Olt), un narrateur secondaire, et le jeune Oance, l'unique berger véritable à même de continuer la tradition des anciens bergers. Mais aucun des deux n'est acteur ou même témoin de l'histoire racontée, car il s'agit de raconter la légende derrière le nom du lieu en question.

Le surnaturel naît du langage, dit Todorov¹, *il en est à la fois la conséquence et la preuve*. Gala Galaction ne fait qu'user au mieux de cette relation ambivalente entre le langage et le surnaturel dans le cas particulier du toponyme (derrière lequel se cache l'étymologie des noms des lieux). Copca Rădvanului, en tant que nom de lieu, a l'origine dans un fait surnaturel; dans le même temps, au niveau de l'énonciation narrative, le fait surnaturel (renfermé dans la légende dévoilée par Oance et reprise au niveau narratif par le narrateur premier) a son point d'origine dans l'expression – nom de lieu. Il s'agit d'une légende presque oubliée, que seuls les initiés connaissent, les vrais bergers, les vieux, et Oance, qui vit dans l'espace isolé des montagnes, à l'écart de la civilisation moderne, bon connaisseur des légendes et traditions bergères.

Le jeu narratif ne fait qu'attirer l'attention du lecteur; après l'interrogation du début, le narrateur présente le contexte spatio-temporel : la vallée de l'Olt où, suite à un accident survenu juste dans l'endroit nommé « Copca Rădvanului », le narrateur, ainsi que ses aides doivent s'arrêter. C'est à la tombée de la soirée; il laisse les aides garder le bois et résoudre le problème du radeau, et *ayant parfois des goûts dangereux pour un commerçant de bois*, se dirige vers la bergerie en haut de la montagne. Il y trouve le maître-berger, Oprea, un ancien ami de son père, qui se met à rémémorer avec nostalgie les temps passés. L'art du berger est en train de disparaître et parmi tous les jeunes bergers il n'y a qu'un seul qui soit digne de cet art. Oance, lui, il sait jouer de la flûte, son chant *fait les fleurs pleurer* et il connaît des légendes à raconter pendant *trois jours et trois nuits*.

C'est lui qui dit au narrateur que l'accident leur est arrivé à cause du fait que cet endroit-là est maudit. Et c'est toujours lui à dévoiler au narrateur l'histoire derrière le nom « Copca Rădvanului ».

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, pp. 84-85

Dans ce point du récit, le narrateur Năstase (c'est ainsi que l'appelle le berger Oprea), bien couvert dans la touloupe, écoute, à la lumière des étoiles, le récit de Oance. Le temps de la lecture du paragraphe résumant l'hypostase de Năstase en tant qu'auditeur, allant au-delà de l'histoire de Oance, et continuant, à la première personne, avec ce qui est arrivé le lendemain (Năstase a quitté Oance et le vieux berger et a continué son chemin), le lecteur reste insatisfait. On s'attendrait, dans la tradition du conte-cadre, que Oance acquière le rôle de narrateur. La curiosité du lecteur n'est qu'ajournée le temps de la lecture d'un paragraphe. Le narrateur reprend l'histoire de Oance qu'il rapporte lui-même (et écrit).

C'est ainsi que l'événement est placé dans l'atemporel : « dans ces temps-là » (« pe vremea aceea ») où tout événement surnaturel pourrait être possible. Le récit de Galaction est une formule fantastique que Sergiu Pavel-Dan appelle *le merveilleux légendaire de nature folklorique* (*mirificul legendar de ținută folclorico-baladescă*).

Voici le résumé de l'histoire : Il y avait un riche boyard d'origine noble qui avait une fille, Oleana, *belle comme le soir et encore plus, car le soir n'a qu'une étoile du matin alors que les yeux d'Oleana étaient comme deux étoiles du matin*. Safta, la tzigane, administrait les provisions de la maison. On disait qu'elle était sorcière. Elle avait un fils, Mură. Les deux enfants, Oleana et Mură avaient passé leur enfance ensemble. Ils avaient maintenant grandi. Mură a fait son apprentissage en tant que forgeron, mais il n'a pas aimé ce métier, trop dur pour lui. C'est ainsi qu'il s'est dédié à la musique, au violon, devenant, peu après, le meilleur musicien de la cour. Pourtant, Mură est malheureux et son chant devient le chant d'un grand malheur ; il aime Oleana et Oleana aime Mură. C'est pour elle qu'il joue du violon et son amour est si grand que le chant semble sortir du cœur non pas de l'instrument. Mais Oleana, qui aime le beau tzigane, doit épouser Voinea, le fils d'un riche boyard. Désespéré, Mură demande à sa mère, la sorcière, de l'aider. Il veut mourir avant le mariage de la belle Oleana, car « le feu qui brûle en lui ne peut être éteint que dans la tombe ou dans les profondeurs de l'Olt ». Safta essaie en vain de dire la bonne aventure à l'aide de fèves. Elle ne voit que de la tragédie. Pourtant, une nuit, elle voit Mură dans la voiture de noces, jouant du violon aux pieds de Oleana ; elle les voit embrassés et morts dans les profondeurs de l'Olt.

C'est justement ce qui arrive le jour des noces ; Mură obtient la faveur de jouer du violon aux pieds de Oleana toute la durée du chemin en

voiture le long de l'Olt vers la maison du marié. Le violon de Mură romp les coeurs des convives, son chant est tantôt gai, tantôt triste, tantôt « brûlure et passion », tantôt « prière et malheur ». L'Olt suit le rythme de la musique à tel point que ses bords s'écroulent sous la voiture de noces et seul le violon de Mură jaillit en flammes, à la surface de l'eau. Les flammes dansent, tandis que l'archet continue à frotter les cordes du violon. Il a fallu que les prêtres, munis des croix chrétiennes, fassent des prières, pour éteindre le feu du violon. Le charme enlevé, le violon jette sur la rive, à la lumière des torches chrétiennes, les deux corps embrassés de Mumă et de Oleana.

Arrivé dans ce point de notre analyse, il convient de s'arrêter sur l'événement surnaturel proprement-dit, dans les deux récits, notamment sur l'histoire d'amour extraordinaire entre le prêtre Romuald et Clarimonde, la courtisane ramenée à vie par le baiser nécrophile de Romuald, et l'union par la mort de Mură et de Oleana.

Les deux histoires d'amour sont différentes ; de même il s'agit de deux formules différentes d'écriture fantastique. Pourtant, ce qui nous intéresse dans les deux nouvelles c'est l'organisation du récit en tant que conflit. Une telle organisation se prête le mieux à l'analyse actantielle, telle qu'elle est structurée par A. J. Greimas, car il s'agit d'une histoire amoureuse (où l'axe principal est par excellence celui du désir du sujet vers l'objet) et en plus, le modèle de Greimas a à la base l'étude de Propp sur les contes merveilleux.

C'est dans cette perspective que nous analyserons les adjuvants et les opposants de l'amour dans les récits en question. Les quatre séquences de l'analyse sont disposées en paire : le premier couple relève de deux figures spirituelles : d'un côté, le *prêtre* et, de l'autre côté, la *sorcière* ; le deuxième couple est constitué de deux éléments primordiaux : le *feu* et l'*eau*.

Prêtre /vs/ sorcière

Qu'il s'agisse de prêtre ou de magicien, J. Goimard¹ les définit comme *être(s) humain(s) allié(s) de l'au-delà*, comme des *médiateurs* entre le monde terrestre et l'au-delà. Etymologiquement, commente Goimard, la magie faisait partie de la religion, étant l'art de la caste sacerdotale de Mèdes. L'évolution ultérieure a donné une valeur négative à cet art de la

¹ Goimard, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Ed. Pocket, 2003, p. 408

magie. Nous ajoutons que, par rapport au magicien, le terme « sorcier » a une connotation négative plus forte, vu son emploi dans le latin vulgaire – *sortarius*- du *lat. sors*, au sens de « diseur des sorts », la définition enregistrée dans le Petit Robert illustrant justement cette connotation négative, *illicite, personne qui pratique une magie de caractère primitif, secret et illicite.*

Romuald ne rêve depuis sa naissance que de devenir prêtre. Le jour de la cérémonie religieuse il est dans un état touchant « à l'extase » et l'évêque lui-même lui paraît Dieu descendu sur terre. Pourtant, une fois le regard jeté sur la belle courtisane présente à l'église, tout bascule, même le caractère divin des représentants de l'église.

Romuald, dont l'unique objet de désir était Dieu et la vie pure, spirituelle, élevée à des hauteurs divines, subit le coup d'un regard-flèche à *damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds* (Clarimonde, n.n) *devant toute sa cour.* A partir de cet instant, Romuald aura un deuxième objet de désir, Clarimonde, qui entre en conflit avec le premier. Comme être prêtre est synonyme d'*être chaste, occupé de la prière et des choses saintes* et aimer Clarimonde d'un amour sensuel est synonyme de perte de la chasteté, l'abbé Sérapion occupera des fonctions différentes selon qu'il aide Romuald à acquérir son objet de désir, Dieu, ou qu'il l'empêche à obtenir cet autre objet de désir, Clarimonde.

L'abbé Sérapion, mentor spirituel de Romuald, remplit aussi la fonction de Destinateur, puisqu'il est le garant du système de valeurs (spirituelles, morales) ; la mission qu'il confie à Romuald (il est celui qui lui tient les discours moralisateurs et qui l'aide à obtenir la nomination à la cure de C***), finira, petit à petit, par ne plus coïncider avec le désir de Romuald (ou au moins avec le désir de Romuald-acteur d'une vie double, nocturne).

L'incapacité de Romuald de décider si la vie de prêtre de campagne est celle véritable ou bien la vie de gentilhomme (*Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre*¹) donne à l'abbé Sérapion tantôt la fonction d'Adjuvant, tantôt celle d'Opposant.

Il est l'Opposant d'un amour dans lequel il voit les traces de Satan :

¹ Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002, p. 546

Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme ; prenez garde d'y tomber. Satan a la 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.¹

En tant qu'Opposant, il acquiert dans les yeux de Romuald des attributs sévères. Dans la relation Romuald-sujet désire Clarimonde-objet se produit un renversement de valeurs, Clarimonde acquiert des traits de divinité, alors que l'abbé Sérapion, s'opposant à cet amour passionnel, à la fois violent (Clarimonde est femme-vampire) et doux (Clarimonde, femme-vampire, amoureuse de Romuald, l'aimant tendrement, même dans le geste vital pour elle de buver des gouttes du sang de celui qui l'a amenée à vie), acquiert des traits négatifs. La scène finale est révélatrice en ce sens :

(...) quant à lui, courbé sur son oeuvre funèbre, il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air du râle d'un agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de rassurant. Je me sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête ; je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre.²

Nuit, cimetière, pioche, souffle pressé, râle d'agonisant, ce sont des éléments associés plutôt à quelque science occulte, à quelque sorcellerie, à quelque esprit maléfique. Safta, elle agit elle aussi pendant la nuit, car elle demande à son fils de lui laisser encore deux nuits, avant qu'il ne se noie dans l'Olt. Aucun détail n'est donné quant à sa pratique obscure, sauf le fait qu'elle dit des formules d'incantation et qu'elle essaie de voir le sort de Mură à l'aide des fèves, pratique spécifique aux tziganes :

¹ *idem*, p. 540

² Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002, p. 551

*Mura mamei, mură, întorc bobii pentru tine și-i descânt de când a călcat Voinea curtea boierului, călca-l-ar ceasul morții! Dar îmi ies tot pe dos și a prăpăd. Dacă ascultai tu pe mama, fugeai de multă vreme dinaintea focului și te duceai în Țara Ungurească (...)*¹

Il n'y a rien de dur, rien de satanique chez Safta. Safta, la sorcière, est surtout mère. Il n'y a que de la douceur dans son discours, et une sorte de résignation devant le sort. Mură lui demande de faire des charmes pour qu'il s'endorme à jamais. Il ne veut pas vivre sans Oleana car, dit-il, le feu qui brûle dans son cœur, ne peut être éteint que dans la tombe ou dans les profondeurs de l'Olt. Le délai passé, Safta, la sorcière va tôt le matin, *avant même le chant du coq*, trouver son fils qui dormait *comme l'Olt et comme les étoiles*. Elle pleure et déplore le sort de son fils, car chose mystérieuse, dit-elle, ce sera l'Olt à jouir de la jeunesse et des chants de Mură.

La sorcière a le rôle de « médiateur » et, si en comparant prêtre et magicien, Goimard relève le caractère passif du prêtre, en ce sens qu'il *s'adresse aux dieux par la prière qui leur laisse toute liberté d'exaucer ou de ne pas exaucer ses vœux*, en opposition avec le magicien, qui agit sur la nature, tout en utilisant *les forces immanentes*² de celle-ci par des formules et des enchantements, dans les deux récits dont il est question dans cet article le rapport est renversé. Le prêtre austère agit en exorciste, il n'attend pas que Dieu agisse, c'est lui qui mettra fin à l'idylle de Romuald et de Clarimonde en allant déterrer, avec l'aide de Romuald, le cercueil de Clarimonde et fera disparaître définitivement son corps en l'aspergeant d'eau bénite. Par contre, Safta, la sorcière, ne fait qu'interroger ou épier les forces du destin; elle veut voir dans l'au-delà, pour suggérer à son fils le meilleur chemin à prendre. Même si elle agit sur les forces de la nature, le récit n'y insiste pas, puisqu'il suffit la voix populaire qui l'appelle «Safta, la sorcière», pour que toute une tradition sorcière tzigane soit rappelée, de manière implicite, chez le lecteur roumain. Elle a aussi la fonction de Destinateur, mais à la différence de l'abbé Sérapion qui ne cède pas à l'amour de Romuald pour Clarimonde, Safta rappelle, avec du regret, plutôt que sur un ton moralisateur, l'art de la musique, auquel son fils aurait dû se dédier, en allant chez les parents musiciens, loin du «feu» qui l'attend à la cour du boyard :

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului* in *Moara lui Călifar*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 145

² Goimard, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Ed. Pocket, 2003, p. 409

Dacă ascultai tu pe mama, fugeai de multă vreme dinaintea focului și te duceai în Țara Ungurească (...).

Elle aide Mură dans l'accomplissement de son désir, remplissant ainsi, au niveau de l'organisation sémantique du récit, la fonction d'Adjuvant de l'amour entre les deux jeunes. L'accomplissement n'est possible que dans la mort et son rôle d'Adjuvant est d'autant plus complexe et touchant qu'il s'agit de sacrifier son amour de mère à l'union, tant désirée, de son fils et de la belle Oleana, fût-elle par la mort.

A partir de ce moment, ayant obtenu l'aide et en quelque sorte la bénédiction de sa mère, ce sera à Mură d'agir. Il fera ce qu'il sait faire le mieux: jouer du violon et aimer.

Feu /vs/ eau

Jouer du violon à faire pleurer les fleurs et aimer à en mourir ; ce sont là des manifestations de passion extrême. Et c'est dans le même temps une image exotique du monde tzigane, une image faite de stéréotypes positifs : la sorcière, Adjuvant de l'amour, la musique et l'amour extrême. Le texte fantastique ne fait que prendre à la lettre ces stéréotypes (images stéréotypées ou stéréotypes linguistiques). L'une des caractéristiques ou conditions du genre fantastique est selon Sergiu Pavel Dan, *un minimum de sérieux*¹ (minima gravitate). De son côté, Todorov parle du rôle du discours figuré, puisque *le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre*². Qu'est-ce que prendre à la lettre le sens figuré d'une expression ou d'une figure rhétorique sinon lui accorder ce minimum de sérieux ? Clarimonde réussit à venir *d'un endroit dont personne n'est encore revenu*, car, dit-elle, *l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre*. Ce que le récit accomplit en effet dans les pages à suivre, car la belle Clarimonde est ressuscitée et les deux commencent à vivre une vie parallèle si vive, si forte, faite d'amour et entretenue par l'amour, à tel point que l'on ne sait plus laquelle est la vie réelle.

Prendre à la lettre une expression figurée est d'ailleurs le mécanisme des malédictions ou des formules magiques.

¹ Pavel Dan, S., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 13

² Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 82

Nous avons déjà mentionné plusieurs fois l'expression qu'emploie Mură lorsqu'il demande l'aide de sa mère, la sorcière:

Fă-mi de moarte, mamă, să mor până în două săptămâni, că focul care arde în mine numai în mormânt, ori în fundul Oltului mai are stângere.

Le feu intérieur de Mură est sa passion pour Oleana. Il n'est pas curieux que le feu soit éteint avec de l'eau. Pourtant, le feu n'apparaît pas dans le récit de Galaction seulement comme substitut lexical et métaphorique de l'amour. Le récit deviendra accomplissement, au niveau de l'histoire, de l'énoncé de Mură. Le violon de Mură éclatera en flammes, à la surface de l'Olt.

Feu et eau sont présents dans le texte de Gautier aussi. Le feu, dans son effet de brûlure, sera manifeste au tout premier toucher de Clarimonde: *l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge*. De même il apparaît dans la description des yeux de Clarimonde :

Quels yeux! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer.
(p. 527)

Si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, voilà la question que Romuald se cessera de se poser, hésitant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. L'impossibilité d'établir la nature diabolique ou divine de la flamme/brûlure subie par Romuald tient justement au caractère ambivalent de cet élément qu'est le feu.

Tout en continuant la théorie de Bachelard, qui reconnaît l'ambivalence du feu, Gilbert Durand fait la distinction entre le feu spirituel et le feu sexuel, selon que le procédé employé pour l'obtention du feu est la percussion ou, respectivement, le frottement.¹ Le feu est par là symbole de

¹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, pp. 194-202
Nous soulignons le fait que Durand reprend l'idée de Bachelard relative à la rythmique sexuelle et au fait que c'est dans ce « tendre travail », de faire du feu, « que l'homme a appris à chanter ». Il ajoute aussi l'argument des ethnologues qui ont confirmé que, chez le primitif, ce sont justement les techniques rythmiques du feu, parmi lesquelles celle du forgeron, à s'accompagner de la danse ou du chant. Nous rappelons que Mură, dans sa tradition tzigane, est forgeron avant d'être musicien (ou c'est pendant qu'il travaille à la

l'amour passionnel, sexuel, mais il peut être purificateur aussi: c'est à la lumière répandue par les *torches chrétiennnes* que l'autre feu, de *l'archer frottant les cordes du violon*, sera éteint grâce aux prières des prêtres, dans *Copca Rădvanului*.

Nous pourrons (...) recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère, dit Bachelard dans l'introduction d'un ouvrage qui ne sera malheureusement pas terminé, sa *Poétique du feu*.¹ Il s'agit encore une fois des « *contradictions du feu* ». La musique de Mură, son chant n'est qu'un discours enflammé: *Vioara lui despica inima! aci horă, aci doină, aci rugăciune, aci urgie*. Il est un Orphée à même de charmer par la musique du violon l'Olt et la nature entière, même les enfers, pour y descendre dans l'union nuptiale avec Oleana. C'est lui qui agit en sorcier et son instrument est le discours enflammé du violon :

Și Oltul se rostolgolea ca mii și mii de berbeci, behăia și urla, se năpustea după un rădvan și se frângea de mal, plin de turbare și de spumă, gemea în vâltori, fluiera printre stânci și, cu plânsetul vioarei și cu blestemele ei, se amesteca, se plămădea – soartă năprasnică și cruntă. (p. 147)

*Le feu d'animus*² dans sa violence est invoqué par Romuald lorsque, dans sa position d'opposant à l'amour, l'abbé Sérapion s'efforce à déterrer Clarimonde : *j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre. (p. 551)*

Réduire en poudre, c'est l'effet qu'a l'eau employée par l'abbé Sérapion:

La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. (p. 552)

forge qu'il se rend compte qu'il veut faire seulement de la musique). Pourtant, il fera du feu par la musique.

¹ Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 8

² Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 44

L'eau bénite est l'eau à effet purificateur. Elle est, selon l'expression de Durand, *la substance même de la pureté*, puisque c'est l'attribut qualitatif qui compte, non pas celui quantitatif, quelques gouttes d'eau bénite suffisent à purifier *tout un monde*¹.

L'eau bénite a l'effet qu'aurait eu le feu, dans sa variante extrême, de brûlure. Il s'agit de fondre, de réduire en cendres.

Dans le contexte de la *Morte amoureuse*, l'eau lustrale a cet effet purificateur (par le fait qu'elle enlève l'élément satanique – l'abbé Sérapion ne voit pas en Clarimonde une femme, fût-elle vampire, mais le Satan lui-même). Ces quelques gouttes d'eau lustrale suffisent aussi à détruire l'objet d'un grand amour « à même de vaincre la mort » (fût-il seulement dans le rêve).

Par contre, dans *Copca Rădvanului*, l'eau est quantitative: ce sont les eaux de toute une rivière, avec leurs profondeurs mystérieuses et leur rythme violent. Eau et feu deviennent complices sous le charme du violon. Il nous semble même, qu'à la différence de l'observation que faisait Bachelard² en ce qui concerne l'attitude spontanée devant les deux types d'eau (l'eau pure et l'eau souillée), dans *Copca Rădvanului*, le lecteur n'attache pas une valeur négative à l'eau de l'Olt, bien qu'il soit source de mort. Il n'y a pas de répugnance, puisque l'Olt est charmé et il ne fait qu'accomplir le désir de Mură: l'unir avec Oleana. Pourtant, Gala Galaction, en prêtre qu'il l'est (Grigore Pisculescu), prend garde à introduire, dans les dernières lignes, un commentaire qui rappelle que l'aventure extraordinaire a été l'oeuvre du diable. Tout est dit pourtant sur une voix neutre, de *l'on dit* spécifique au merveilleux légendaire

La valeur positive *inconsciente attachée à l'eau pure*³ est modifiée par le commentaire de Romuald lorsqu'il attribue à l'abbé des traits sataniques. La même orientation est produite par l'exclamation finale de Romuald: *Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore.*

Eau et feu, deux éléments ambivalents, purificateurs ou destructifs, lents ou violents, sont l'image de l'amour violent ou de la spiritualité; ils peuvent être les opposants (l'eau bénite et la flamme des torches chrétiennes)

¹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, pp. 194

² Bachelard, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1997, p. 180

³ idem, p. 182

ou les adjuvants de l'amour (l'Olt et le discours, à rythme enflammé, du violon).

Le thème de l'amour est commun aux deux récits choisis pour l'analyse. De plus, ce sont des formes extrêmes d'amour associé à la mort. Nous avons employé, au début du présent article, la construction : « amour impossible, sinon dans le rêve ou dans la tombe » ; nous concluons en disant que le récit fantastique (dans ses formes les plus différentes) traite plutôt de l'amour **possible** même dans le rêve ou dans la tombe.

Bibliographie

- Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988
Bachelard, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1997
Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969
Galaction, G., *Copca Rădvanului in Moara lui Căliifar*, Ed. Minerva, București, 1973
Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002
Pavel Dan, S., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970