

**LITTÉRALISATION DU FIGURÉ ET (DÉ)MONSTRATION  
FANTASTIQUE. « VÉRA » ET « SĂRMANUL DIONIS » (LE  
PAUVRE DIONIS)**

**Adriana APOSTOL**  
silvadius@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

**Résumé**

*Les figures jouent dans le fantastique un double rôle: au niveau textuel et au niveau fictionnel. L'usage textuel du langage figuré est certes une propriété du discours littéraire en général, une caractéristique plutôt commune des textes littéraires mais aussi une marque stylistique individuelle qui tient au style propre de tel ou tel écrivain. L'intérêt au discours figuré dans le fantastique vient du fait que le fantastique y trouve conjointement sa matérialisation textuelle et fictionnelle.*

*Le discours figuré est porteur de valences à effet spécial dans le récit fantastique, puisqu'il est chargé de mettre devant le lecteur la possibilité de l'impossible, de revêtir le texte d'un manteau magique qui mette le lecteur en contact avec le mystère, l'inexplicable, le bizarre, le magique.*

*Dans ce travail nous allons nous arrêter sur une situation spéciale qui met en jeu la littéralisation du figuré au niveau macrofictionnel où la monstration fantastique devient aussi démonstration fantastique.*

L'une des stratégies fictionnelles du fantastique est de développer « l'embryon » ou « l'esquisse de fiction » qu'est la figure<sup>1</sup>. La métaphore « Achille est un lion », que nous empruntons à Gérard Genette, est une petite fiction, si on la prend à la lettre, car « la métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature »<sup>2</sup>. Entre la figure et la fiction il y aurait donc une relation de type diachronique<sup>3</sup>, car prendre au sérieux une figure devient source de fiction :

---

<sup>1</sup> Nous empruntons les termes à G. Genette dans sa théorie de la métalepse et le rapport entre la figure et la fiction. Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 2004, p. 17

<sup>2</sup> Ibidem, p. 18

<sup>3</sup> Tz. Todorov voit dans le discours figuré l'origine du fantastique : « Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques » dit-il, « c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est [...] la forme la plus pure de la littéralité. » Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, pp. 86 -87

« Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua aiguise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie, ou – de fictionnalité plus évidente, parce que d'effet moins plausible, lorsque Harpo Marx (ou un autre), à qui l'on demande s'il tient le mur auquel il s'adosse, s'écarte dudit mur, qui s'effondre aussitôt : « tenir le mur » est une figure courante, que ce gag, en la littéralisant, convertit en (ce que nous appelons) fiction »<sup>1</sup>.

On ajoute un exemple de Gautier dans *Le Club des Hachichins*, où l'expression « mourir de rire » est prise à la lettre et les « hachichins » faillent réellement mourir de rire : l'un des participants, un « personnage » dit Daucus-Carota (personnage du conte d'Hoffmann, *La Fiancée du roi*) prononce les mots : « C'est aujourd'hui qu'il faut mourir de rire ! » et voilà la suite : « Arrêtez ! j'étouffe ! j'étrangle ! Ne me regardez pas comme cela ...ou faites –moi cercler, je vais éclater ... », et « malgré ces protestations moitié bouffonnes, moitié suppliantes, la formidable hilarité allait toujours croissant » jusqu'à ce que « la frénésie joyeuse était à son plus haut point ; on n'entendait plus que des soupirs convulsifs, des gloussements inarticulés. Le rire avait perdu son timbre et tournait au grognement, le spasme succédait au plaisir ; le refrain de Daucus-Carota allait devenir vrai »<sup>2</sup>.

Le trope, dit C. Kerbrat-Orecchioni, « évoque toujours, ne serait-ce que pour la dénoncer comme illusoire, la possibilité de la situation dénotée littéralement »<sup>3</sup>. C'est de cette évocation sous-jacente du sens littéral que le récit fantastique tire son emploi particulier du figuré, opérant un renversement des niveaux dans l'interprétation des figures rhétoriques et suggérant/montrant ainsi la possibilité matérialisée de la situation dénotée littéralement.

Le fonctionnement standard des tropes (au sens étendu, qu'en donne Kerbrat-Orecchioni) est le suivant : le sens dérivé remplace le sens propre et s'actualise prioritairement, autrement dit, il y a un renversement de niveau sémantique : le sens littéral est dégradé en contenu connoté (sans être pour autant complètement effacé), alors que le sens dérivé devient le contenu dénoté (donc principal)<sup>4</sup>. Par l'interprétation littérale

---

<sup>1</sup>Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 2004, p. 20

<sup>2</sup>Gautier, Th., *Le Club des Hachichins*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, pp. 220-224

<sup>3</sup>Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 151

<sup>4</sup>Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, pp. 96-97

du figuré, le sens littéral qui devrait être second et marginal devient premier et, dans le fantastique, il est le seul à s'actualiser, ce qui engendre une perturbation de la cohérence. Certes, le procédé n'est pas l'apanage du seul domaine fantastique, le théâtre comique ou, encore plus souvent, l'absurde en font pareillement usage, car la littéralisation entraîne la perturbation de la cohérence, d'où l'absurde des situations ou l'effet comique du malentendu. Mais, la possibilité de l'interprétation non-tropique peut engendrer un effet de bizarrerie effrayante par la transition du niveau purement textuel à celui fictionnel. Encore plus déconcertant l'est-il quand le sens littéral exprime lui même la possibilité de l'effacement des limites entre des plans différents : mort-vie, réalité-rêve / rêve-réalité, esprit-matière, etc.

Au niveau macrofictionnel, le récit fantastique peut se construire tout entier comme la réalisation du sens propre d'une expression figurée. Il suffit de penser au début de *Véra* : « L'Amour est plus fort que la Mort » et l'on comprend que le récit entier construit sa fiction à partir de cette esquisse fictionnelle comprise dans les mots de Salomon. *Véra* développe l'analogie métaphorique de l'incipit et le récit devient la (dé)monstration de l'expression « l'amour est plus fort que la mort », *Véra* est ressuscitée puisque « les idées sont des êtres vivants ». On se rappelle à la fois *Une heure ou la vision* de Nodier et *Ligeia* de Poe, l'atmosphère romantique, le faste figural de la poétique de la communion vie-mort, d'un côté, et l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés par la « technique du trompe-l'œil »<sup>1</sup>, de l'autre côté.

L'événement fantastique - la résurrection de *Véra* - est préparé par tout un appareil rhétorique dont la lecture s'avère littérale : « Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, *comme par la chaleur de sa chair* » ; « ce soir l'opale brillait *comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore* » ; « la chambre semblait joyeuse et douée de vie, *d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude* » ; « ce soir-là, *on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle* »<sup>2</sup>.

L'interprétation littérale de ces comparaisons suggère la

---

<sup>1</sup> Voir à ce sens Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Coll. L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998, pp. 98-110

<sup>2</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 53-55

possibilité de l'événement surnaturel attendu par le comte, qui le réclame à travers quelque force magnétique obscure (« magnétisme exquis de la belle morte »). Il est aussi à remarquer que le récit avance dans la préparation de la monstration fantastique par des coups suggestifs, identifiables dans ces modalisateurs à rôle de « softeners » ou adoucisseurs du surnaturel: « sembler », « paraître », « on eût dit », « comme si ».

Suggérée sur le mode figuré, l'apparition de Véra y est nécessitée. Au « jeu » de la ressuscitation participe aussi un personnage externe, Raymond, le vieux serviteur. Après les funérailles, une fois rentré chez lui, le comte dit à Raymond de *leur* servir le souper vers dix heures, par ce pluriel faisant référence à lui et à Véra. En plus, il lui donne des indications en ce qui concerne leur nouveau mode de vie : isolés, sans d'autres serviteurs, sans recevoir personne.

L'attitude du vieux serviteur est une sorte de mode d'emploi de la lecture fantastique, une image en miroir du lecteur dans sa propre prise de position par rapport aux faits racontés : il pense d'abord que son maître est la victime d'une attaque de désespoir et d'égarement déclenchée par la perte de sa femme, mais petit à petit, il en devient lui-même « dupe », il partage l'illusion, car une fois qu'il exécute les ordres « à la lettre », le « jeu funèbre » commence : « Il sortit de la chambre, exécuta les ordres à la lettre et, le soir même, l'insolite existence commença ».<sup>1</sup> Le comte commence à vivre sur le mode du « comme si » et se crée un « mirage terrible ». Dans *Véra*, la comparaison n'est pas du tout un simple ornement, un procédé purement esthétique, elle a un rôle particulier, un usage qui n'est point une caractéristique individuelle mais, comme on le verra par la suite, une particularité du fantastique : la description des objets ou la présentation d'un événement sur le mode du « comme si », ou plus largement, sur le mode de l'analogie, sert à établir un rapport entre le monde du possible et celui de l'impossible, de l'inimaginable, de l'informulable conceptuellement, de « l'indicible » qui n'a pourtant d'existence que dans le langage. Sous-jacente, la lecture à la lettre des figures rhétoriques qui annoncent la résurrection de Véra amènera le lecteur à en être dupe lui aussi et, comme Raymond, il finira par « s'abandonner tout entier au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux »<sup>2</sup>. Les effets y sont fortement concentrés : de la figure à la fiction (un principe magnétique

---

<sup>1</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 52

<sup>2</sup> Idem

devient argument de départ du récit, ou, pour la problématique qui nous occupe, le récit est le développement d'une expression figurée : « l'amour est plus fort que la mort ») et des mots aux choses (des figures rhétoriques, surtout des comparaisons, à la résurrection de Véra).

L'on retrouve une stratégie similaire dans *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), à cette différence que le projet d'Eminescu est d'une envergure plus grande. La prose fantastique d'Eminescu est philosophique, pour la plupart des critiques. C'est ainsi qu'elle relèverait, par la mise de la construction fantastique au service d'un système d'idées, d'un « fantastique doctrinaire »<sup>1</sup>. La mise sur le même plan syntagmatique du rêve et de la vie est le fruit d'une méditation profonde, d'une philosophie (d'origine schopenhauerienne, kantienne) assumée, mais aussi de la nostalgie d'une condition humaine ordonnée selon un principe cosmologique unitaire.

Le syntagme « la vie/le monde est un rêve » est récurrent chez Eminescu, il revient avec insistance dans sa poésie et dans sa prose, à tel point que l'on a parlé de son œuvre en totalité comme une théorie et une pratique du rêve<sup>2</sup>. La conjonction des deux - théorie et pratique / motif et figure - dans le même récit est rendue possible justement par cet usage « déviant » du figuré qui conjugue métaphorisation textuelle et littérialisation fictionnelle.

La multiplication de la personnalité, le passage d'un univers à l'autre, d'une époque à l'autre sont la conséquence fictionnelle du principe philosophique de la relativité du temps et de l'espace posé dès le début du récit et actualisé au niveau de l'histoire :

*...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. (...) Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. (...) Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?(...) Dacă-aș putea și eu să mă pierd în înfinitatea sufletului meu pân'în aceea fază a emanațiunii lui care se numește epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu ... și cu toate acestea...*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 221-274

<sup>2</sup> Marina Mureșanu Ionescu traite de l'onirisme dans une approche comparative de l'œuvre de Nerval et d'Eminescu. Mureșanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible-*, Ed. Institutul european, Iași, 2008, p.95

<sup>3</sup> Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in Proză, Editura Cartex 2000, București, 2009, p. 24

Les réflexions métaphysiques sont distribuées de manière symétrique, l'introduction de Dionis dans la matière du récit est précédée par ses réflexions ; de même, l'entrée dans le monde de Dan (celui du rêve ?) se fait à travers l'accès à ses pensées. « Le rêve est une vie et la vie est un rêve ». Au niveau de l'histoire, le rêve du moine Dan est la vie de Dionis, mais aussi transition d'un temps passé à un temps futur ; le rêve de Dionis est la vie de Dan et déplacement rétrospectif au temps d'Alexandre le Bon. La question rhétorique : « Est-il donc étonnant que pour lui le rêve fût une vie et la vie un rêve ? »<sup>1</sup> reçoit une réponse au niveau de la fiction par l'enchevêtrement de deux univers fictionnels, les deux histoires de Dionis - Dan, que le lecteur est amené à interpréter tantôt comme du rêve, tantôt comme de la réalité, à tel point que la question de l'effacement des limites entre esprit et matière prend des formes hamletiennes dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique : « Mais était-ce un rêve ou non ? Voilà la question » (n.t.)<sup>2</sup>.

Le passage du rêve à la réalité et de la réalité au rêve, ou, plus largement, de l'esprit à la matière, est rendu possible par le langage qui reçoit une valeur performative au niveau de la fiction. Tel est d'ailleurs le fonctionnement des formules magiques qui transformeraient la réalité par le langage, car le résidu superstitieux des vœux ou des formules stéréotypes en général, devient central dans le fantastique, où l'on agit sur le réel avec des mots.

Le figuré tend vers une lecture littérale, car l'exagération engendre le surnaturel (voir par exemple la métamorphose diabolique de Ruben, le paysage lunaire dans *Sărmanul Dionis*). En plus, le discours figuré est déployé dans la (dé)monstration fantastique, il est point de départ du récit fantastique qui met en fiction la situation dénotée littéralement par une expression figurée. Au niveau macrofictionnel, le récit entier peut être considéré comme le développement d'une expression figurée, il est alors à la fois monstration et démonstration, relevant de ce que Sergiu Pavel Dan appelle fantastique doctrinaire.

L'actualisation de la figure peut se faire dans le passage d'un épisode fictionnel à l'autre (au niveau microfictionnel), elle devient ainsi générateur de fantastique. Dans *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*),

---

<sup>1</sup> „Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet – e minune oare că pentru el visul era o viață și viața era vis?”, Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in *Proză*, Editura Cartex 2000, București, 2009, p. 26

<sup>2</sup> „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea”

par exemple, au niveau de la fiction, le rêve de Dan est littéralement la vie de Dionis et inversement, ce qui thématise et dramatise l'indétermination du sens. Toute possibilité de délimitation entre être et paraître est sabotée (même dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique/extradiégétique qui s'annonce comme une neutralisation de l'hésitation mais qui ne fait en réalité que reposer l'indétermination de sens). Le langage en est contaminé, il se défait et la figure est transformée en événement fictionnel, d'où l'hésitation entre savoir que c'est une figure/un rêve/une illusion et croire en dépit de tout à sa réalité littérale.

#### **Bibliographie**

- Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Coll. L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998
- Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in *Proză*, Editura Cartex 2000, București, 2009
- Gautier, Th., *Le Club des Hachichins*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981
- Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 2004
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986
- Mureșanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible-*, Ed. Institutul european, Iași, 2008
- Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975
- Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970
- Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980