

ALEKSANDRA GRUZINSKA

Tempe, Arizona

«LE CONTE ENCHASSE» DE NODIER À VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Le dix-neuvième siècle avait connu un grand essor de la narration brève. On l'a appelé, non sans justesse, «le temps des maîtres»¹. Grâce à la perfection que les auteurs avaient apportée à sa forme, la narration brève avait conquis l'estime du public et le droit à la dignité d'un genre. Certes, la prolifération des journaux, de plus en plus courants à cette époque, avait largement contribué à répandre le goût du récit court². Signé d'un nom connu, un récit attirait des lecteurs et des abonnés nouveaux, aristocrates aussi bien que bourgeois, car à cette époque le conte paraissait en première page, s'attirant un public grandissant et varié. Cependant, la propagation des journaux n'explique pas à elle seule le prestige dont avait joui pendant tout un siècle la narration brève. Les progrès technologiques effectués dans le domaine de l'imprimerie y avaient contribué, facilitant l'apparition du livre à bon marché³. Mais le vrai mérite en revient aux nombreux conteurs et «nouvellistes», à l'influence des théoriciens d'origine française et à ceux d'origine étrangère, surtout à Hoffmann et à Poe⁴. Le succès de la narration brève touche à son apogée

¹ R. Godenne, *La Nouvelle française*, Paris 1974, p. 50.

² «It was about 1830 that the short story seemed suddenly to come into its own. A very dramatic increase in the number of stories written and published [...] revolutionized the literary world in a matter of just a few years» (M. Sachs, *The French Short Story in the Nineteenth Century. A Critical Anthology*, N. Y. — London 1969, p. 5).

³ Selon Sachs, *op. cit.*, p. 5 — 6, un conteur pouvait faire paraître un conte en feuilleton, ensuite en volume, procédé qui rapportait de l'argent. Avant lui, A. George affirmait: «The publishers discovered that literature had a commercial application of tremendous interest: readers could be induced to switch their journalistic allegiance for a good feuilleton» (*Short Story Fiction in France 1800 — 1850*, Syracuse 1964, p. 7).

⁴ Dès juillet 1848, Charles Baudelaire commence à faire paraître des traductions d'Edgar-Allan Poe. «La Revue de Paris» (mars — avril 1852) publie de lui *Edgar-Allan Poe: sa vie et son oeuvre*. Cette même revue (mars — avril 1856) fait paraître *Les Histoires extraordinaires*, dans la traduction de Baudelaire. La même année, l'ouvrage paraît

dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, à l'époque où Flaubert perfectionnait ses romans pendant cinq ou six ans. C'est précisément une préoccupation d'ordre esthétique très prononcée, la richesse et la variété dans les moyens d'expression et dans la forme ou «contenant», qui assurent et consacrent le succès de la narration brève, qu'il s'agisse du conte, fantastique ou vrai, de la nouvelle ou du récit.

Dans le domaine de la diversité que les auteurs apportent à la forme, la place de choix revient au conteur et nouvelliste le plus prolifique des années 1880 — 1890, Guy de Maupassant. Il ose, comme bien d'autres, choisir le conte et la nouvelle comme son principal moyen d'expression. Lorsque *Boule-de-suif* paraît dans *Les Soirées de Médan* (1880) qui lancent, pour ainsi dire, le mouvement naturaliste, le conte assure d'un seul coup à Maupassant une place privilégiée dans les Lettres⁵. Qu'on ouvre au hasard un de ses recueils de contes, on trouvera difficilement dans le même recueil, deux contes dont la forme se ressemble. Maupassant ayant exploité toutes les formes possibles que pouvait revêtir un conte au dix-neuvième siècle, ses contemporains n'avaient plus qu'à imiter le répertoire établi par lui en variant le contenu. Ils ont pourtant renouvelé la narration brève en modifiant un contenant donné, tel par exemple le «récit enchâssé», dont Villiers de l'Isle-Adam s'est servi avec une virtuosité remarquable. Notre but est de retracer l'évolution du conte enchâssé au dix-neuvième siècle en essayant de dégager dans ce domaine l'originalité de Villiers par rapport aux conteurs de son époque.

Le «récit enchâssé» ne remonte ni à Villiers, ni à Maupassant. Dès le début du siècle, Charles Nodier s'en était servi dans *La Fée aux miettes* (1832), où il avait réuni en un seul récit, l'histoire de sa visite à Glasgow et celle des aventures de Michel le charpentier. Dès le début, Nodier fait

dans l'édition de Michel Lévy comme l'indique L. Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne 1923, p. 43 — 44. Quant à Hoffmann les premières traductions datent des années 1830 — 1833. J. Retinger, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Genève 1973, fournit trois pages (133 — 135) de bibliographie des traductions des œuvres d'Hoffmann, toutes au dix-neuvième siècle. Un des premiers à introduire Hoffmann en France aurait été Balzac. G. de Nerval avait traduit *Les Aventures de la Nuit de Saint-Sylvestre*, conte inédit d'Hoffmann ("Mercure de France", 1831, XXX. Une année plus tôt, il avait fait paraître dans "Le Gastronomes" (2 déc. 1830) *La Liqueur favorite d'Hoffmann*.

⁵ On peut considérer *Boule-de-suif* comme un conte enchâssé. Le déjeuner en voyage, de Rouen à Tôtes, nous révèle certains aspects du caractère de Boule-de-suif, personnage principal. Le deuxième déjeuner a lieu (dans la conclusion) pendant le voyage de Tôtes à Dieppe, et nous révèle certains traits de la société dans ses rapports avec Boule-de-suif. Entre ces deux déjeuners, a lieu l'histoire du siège et de la chute «glorieuse» de Boule-de-suif qui sacrifie ses principes patriotiques en faveur de ses compagnons de voyage. Le conte présente un seul narrateur omniscient, à la troisième personne, qui ne fait point usage du fantastique. Dans la partie enchâssée du récit, qui se déroule dans le cadre de l'auberge de Tôtes, il y a des comparses qui n'apparaissent pas dans la partie enchâssante du récit.

sentir sa propre présence en tant que narrateur. La visite chez les aliénés de Glasgow est le cadre enchâssant qui met en valeur le récit de Michel. Le jeune héros, à qui Nodier laisse volontiers la parole, présente ses aventures d'un seul trait, sans s'interrompre. Au contraire, puisque le récit de Nodier sert à «enchâsser», il se présente en deux étapes successives: la première qui introduit le récit de Michel, la deuxième qui sert de conclusion.

De préférence, le «récit enchâssé» se présente sous forme de conte plutôt que de nouvelle et sous des traits qui lui sont particuliers. La tension dans la progression dramatique propre à la nouvelle se trouve forcément diminuée dans le conte enchâssé par le ralentissement dû au changement des narrateurs, des cadres et de la durée. Car un «conte enchâssé» c'est d'abord un conte à l'intérieur d'un autre conte où la partie enchâssée, par contraste avec la nouvelle, côtoie le fantastique: les rêves chez Nodier, les hallucinations dans *Le Horla* de Maupassant, la légende chez Daudet. D'habitude il exige deux narrateurs. Dans *La Fée aux miettes* «l'enchâssant» a pour narrateur Nodier. Michel le charpentier s'acquitte du même rôle dans la partie enchâssée. Les deux narrateurs présentent chacun leur point de vue auquel s'ajoute celui du lecteur dont il s'agit d'obtenir la complicité en l'émouvant: à plusieurs narrateurs correspondent donc des réactions diverses du lecteur. L'action d'un tel conte se déroule dans des cadres géographiques différents: pour *La Fée aux miettes*, l'asile des aliénés à Glasgow dans l'enchâssant, et dans l'enchâssé, les contrées où se passent les aventures imaginaires de Michel. Puisqu'il y a deux histoires, l'une incrustée dans l'autre, à chacune d'elles correspond un espace de temps qui lui est propre: la visite à l'asile se passe en une journée; les aventures de Michel exigent une dizaine d'années. En outre, il y a des personnages propres à chacune des deux intrigues du même récit. Enfin, lorsque le narrateur du «récit enchâssé» achève son histoire, celui du «récit enchâssant» (Nodier) reprend le fil de narration interrompu au début. Il le modifie cependant d'après ce qu'il vient d'apprendre. La deuxième étape du récit enchâssant ajoute à la tension dramatique en dévoilant toujours quelque élément inattendu qui ménage une surprise au lecteur et toute surprise est émotion.

Dans *La Fée aux miettes*, Nodier aborde d'abord le sujet du fantastique et des voyages, imaginaires ou vrais⁶. Pendant un de ses voyages en Angleterre, à l'asile des «lunatiques» de Glasgow, il fait la connaissance d'un des pensionnaires. Sa manière bizarre de se vêtir, son tempérament

⁶ A. R. Oliver, *Charles Nodier: Pilot of Romanticism*, Syracuse 1964, se sert du mot «roman» en parlant de *La Fée aux miettes*. D'autre part, George, *op. cit.*, p. 37 — 38, souligne le problème que crée la longueur de *La Fée aux miettes*. Cependant, le mot «conte» semble mieux convenir aux préoccupations de Nodier. Dans la préface, il se demande ce qu'il faut faire pour écrire «une histoire fantastique» qui serait aussi vraie. Ch. Nodier, *Contes*, introd. de P. G. Castex, Paris 1961, p. 170.

de rêveur solitaire, lui valent la sympathie de Nodier, que tout mystère attire. Dès le cinquième chapitre, Nodier s'efface pour laisser parler son héros, qui retrace pour lui sa quête de la Fée aux miettes,

féconde en aventures extraordinaires dont la connaissance pourrait servir en temps et en lieu à l'instruction des hommes de bonne foi⁷.

Son «Odyssée» se déroule dans un cadre géographique changeant et exprime l'inadaptabilité du héros à la vie sociale. Fantastique et fantaisiste, son récit en apparence illogique, nous enseigne que la vraie sagesse de l'homme c'est de céder quelquefois à la folie, de faire un voyage d'évasion à condition qu'on s'assure des moyens de revenir à la réalité⁸. Michel échoue, recommençant à la fin de son récit, la quête de la mandragore qui chante. Nodier, qui tient le fil d'Ariane, ramène son lecteur, sain et sauf, au cadre initial, à l'asile des «lunatiques» de Glasgow. En quittant cet asile, il reste plus que jamais convaincu que les aliénés que l'on y renferme, méritent plus d'intérêt que les «lunatiques» vivant en société. Que ce soit en Angleterre ou en Italie, il rencontre partout des savants et des académiciens, des «lunatiques» chez qui le sentiment et la fantaisie n'ont plus place parmi les plus saines occupations de l'esprit. Au contraire, les pensionnaires de Glasgow qui s'occupaient

aussi peu des affaires de notre monde que s'ils descendaient de la lune [...] ne parl[ai]ent [...] que de choses qui n'avaient jamais pu se passer nulle part, si ce n'est à la lune peut-être (p. 175).

Grâce à l'imagination et aux rêves d'un de ces pensionnaires, simple d'esprit mais sensible, le narrateur, «dégoûté de tout le positif de la vie réelle» (p. 170), avait pu s'évader dans un monde fantastique, moins décevant pourtant que la réalité de tout les jours. Lorsqu'il retourne à cette réalité, il y retrouve ses anciennes préoccupations. Une en particulier l'avait obsédé dès le début de son conte: comment faire pour raconter une histoire fantastique qui ne serait pas «comme un feu d'artifice», bonne à égayer l'esprit «sans rien laisser au coeur» (p. 167).

Dans les dernières lignes de la conclusion, Nodier revient à cette idée. Des «Zingari» italiens lui ayant volé son livre préféré, intitulé par une curieuse coïncidence *La Fée aux miettes*, Nodier dit à son valet:

⁷ Ch. Nodier, *La Fée aux miettes*, [dans:] *Contes*, p. 318. La pagination qui suit les citations se rapporte à cette édition.

⁸ Nodier aborde le thème du «retour» en évoquant le mythe d'Ariane. Ariane, c'est Nodier, qui tient le fil qui remènera le lecteur à la réalité. Mais, le conte offre des exemples de ceux qui se sont perdus dans le labyrinthe du fantastique et ne peuvent plus retourner à la vie sociale. Ces personnages sont Michel et son oncle. Nodier est sans doute tenté par leur «non-retour»: «il sacrifierait volontiers trois séances de l'Institut pour suivre Michel dans le labyrinthe fantastique où ses demies confidences l'avaient plongé» (p. 182).

Heureusement [...] que ces pauvres «Zingari» s'en trouvent bien. — Je le crois comme vous, répond Daniel [...] s'ils le lisent (p. 329).

En effet, un livre et l'histoire qu'il renferme, fantastique ou vraie, ne peuvent toucher le cœur si personne ne les lit. Nodier a certes droit à plus d'optimisme que n'en permet le scepticisme de Daniel. N'a-t-il pas touché son lecteur en lui faisant comprendre le triste sort des aliénés, «ces sages qui se laissent emporter de temps en temps par leurs chimères».

La Fée aux miettes a pour cadre enchâssant un asile de lunatiques mais la partie enchâssée du récit transporte le lecteur au-delà des limites de ce cadre. On retrouve une situation semblable dans *Le Horla* de Maupassant («Gil Blas», 26 oct. 1886), où le docteur Marrande donne rendez-vous à la maison de santé qu'il dirige, à trois de ses confrères, des savants connus dans le domaine des sciences naturelles. Ce rendez-vous, présenté en deux étapes, a lieu à dix heures du matin et dure une heure. Pendant ce temps, les trois savants écoutent le témoignage oral d'un malade qui se croit fou et cherche un refuge dans la maison de santé du Dr. Marrande. Cette donnée parfaitement réaliste et plausible fait place aux hallucinations fantastiques dont le malade est victime et qui se déroulent dans un cadre réel, à Biessard, près de Rouen, au bord de la Seine, au cours de plusieurs mois qui suivent «l'automne dernier». Hanté par un être invisible venu du «hors-là», le malade a la conviction que ses hantises sont réelles. Les expériences et les observations faites par lui, confirment qu'il existe un être voué à détruire l'humanité. Les trois savants assistent à cet entretien sans faire de remarques. Leur silence n'empêche pas le malade d'apercevoir leur sourire incrédule.

A la suite du témoignage du malade, le Dr. Marrande reprend le fil de la narration. Nous retournons au cadre initial, à la maison de santé dont le récit du malade nous avait éloignés. C'est seulement en reprenant le fil de la narration que le Dr. Marrande révèle ses propres sentiments:

Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux [...] ou si [...] si notre successeur est réellement arrivé⁹.

Il admet que son malade n'est peut-être pas fou. Du même coup, sans l'affirmer ou le nier, il rend possible l'existence d'un être voué à détruire l'humanité. De la part d'un savant, une telle concession surprend et laisse

⁹ P. G. Castex, *Le Horla*. Version première, [dans:] *Anthologie du conte fantastique français*, Paris 1963, p. 277. Il faut distinguer entre *Le Horla* nouvelle (Ollendorff, 1887) et *Le Horla* conte dont il est question ici. Dans la nouvelle, il n'y a pas de récit enchâssé. La conclusion de la nouvelle ne laisse aucun doute sur la maladie du narrateur unique qui rédige son propre journal et ne raconte pas. Dans le conte, la réaction du lecteur reste énigmatique, par conséquent plus riche puisque tout mystère permet plusieurs interprétations. De plus, dans le récit enchâssé du *Horla* conte, le fantastique existe et n'est jamais totalement détruit dans la conclusion. Il l'est dans la nouvelle où le lecteur finit par comprendre que le narrateur est obsédé et que son obsession est le symptôme d'une maladie réelle.

le lecteur perplexe. Jusqu'à présent, il avait écouté le malade à la manière des trois savants, incrédule ou sceptique, angoissé peut-être. A la fin du récit, la surprise passée, le lecteur peut accepter ou rejeter l'opinion du Dr. Marrande, ayant entendu directement le témoignage du malade, il peut former sa propre opinion, indépendamment des autres auditeurs.

La contribution d'Alphonse Daudet au conte enchâssé trouve son parfait modèle dans *L'Elixir du Révérend Père Gaucher* (*Les Lettres de mon moulin*, 1869). Attablé en compagnie d'un curé provençal dans le cadre d'une salle à manger de presbytère, Daudet-narrateur bavarde avec son hôte en dégustant une merveilleuse liqueur. L'atmosphère de cordialité invite à évoquer la découverte de la merveilleuse liqueur, qui vous met du soleil plein l'estomac. Tandis que Daudat l'écoute, le curé évoque l'histoire fantastique des tentations de la vingt et unième goutte, tentations auxquelles avait succombé le Révérend Père Gaucher. Le lecteur retrouve ensuite les deux convives attablés comme au départ. Sous l'effet de la liqueur, la verve du curé a grandi entraînant les deux convives dans le récit. On retrouve le curé, chantant comme son héros, des chansons irrévérencieuses et compromettantes pour lui. Pour revenir à la réalité, il lui faut beaucoup de volonté. Quant au lecteur, revenu de sa surprise devant la gaieté si vraie du curé-narrateur, il reste amusé et en verve, car il est son complice: convive qui écoute Daudet et qui écoute avec Daudet; il finit par la gaieté. Mais rien ne l'empêche de réagir à la manière des paroissiens, choqués peut-être de voir leur curé gai et gris. La dernière phrase du récit le suggère: «Misericorde, si mes paroissiens m'entendaient!»¹⁰ Le récit enchâssé permet une plus grande complicité entre narrateurs, personnages et lecteur parce que ce dernier participe au récit de chacun des narrateurs; il entre dans le jeu. Il y a, par conséquent, richesse de points de vue et richesse dans la réaction du lecteur et dans l'émotion qu'il ressent.

En résumé, les contes étudiés, présentent un récit à l'intérieur d'un autre, un narrateur, un cadre, des protagonistes propres à «l'enchâssant» et à «l'enchâssé». Celui-là introduit le récit enchâssé, disparaît aussitôt, pour réapparaître dans la conclusion lorsque le fil initial de la narration reprend. Il apporte alors des révélations inattendues. Dans *La Fée aux miettes*, c'est autant un cadre qu'une idée fixe obsédante qui enchâssent le récit de Michel. Villiers, conteur moins prolifique mais non moins adroit que Nodier ou Maupassant, exploitera à son avantage, les divers moyens de faire un conte à l'intérieur d'un autre. Le passage de l'enchâssant à l'enchâssé, nettement indiqué chez Nodier, Maupassant ou Daudet, devient suggéré et vague chez Villiers. Soulignons aussi que l'enchâssant présente d'habitude un cadre réel tandis que l'intrigue du récit enchâssé

¹⁰ A. Daudet, *Les Lettres de mon moulin*, Paris 1972, p. 290.

se déroule dans une atmosphère fantaisiste sinon fantastique. Enfin, le narrateur qui cède la parole à un autre, souvent un fou, n'a plus le souci de faire un récit vrai. Comme le lecteur, témoin détaché ou ému, il laisse au héros et narrateur du conte le souci d'émouvoir le lecteur directement, parce que son «je» traduit avec plus d'intensité les impressions qu'il ressent. Ainsi, sans l'intermédiaire de Nodier, Michel fait ressentir au lecteur, dans tout leur charme, les enchantements du rêve et de l'érotisme. Le malade de Maupassant lui communique son angoisse, le curé de Daudet, sa gaieté et sa verve, sans qu'un tiers intervienne. Raconter ces mêmes aventures à la troisième personne, ce serait diminuer la puissance d'émouvoir. Or, dans un récit court, il est essentiel de concentrer en une seule lecture, le plus d'émotion possible, ce dont le conte enchâssé s'acquitte parfaitement. La lecture d'un conte de Villiers procure au lecteur un grand plaisir intellectuel grâce au langage scintillant. Mais souvent tout est vu par un narrateur unique et omniscient, à la troisième personne, même dans le cas des contes enchâssés. Le conte ne parvient pas alors à toucher notre cœur d'aussi près que chez Nodier, par une émotion sincère, mixte, immédiate. L'émotion ressentie à la lecture d'un conte de Villiers réside ailleurs.

Les Contes cruels (1883) de Villiers de l'Isle-Adam, contiennent nombre de récits enchâssés qui présentent des variantes innovatrices avec les contes déjà mentionnés. Une de ces déviations prend la forme d'un narrateur unique, omniscient, dans un récit qui normalement comporte plusieurs narrateurs. *Fleurs de ténèbres* („L'Etoile Française”, 25 déc. 1880) se lit en une dizaine de minutes. Quoique l'action ne dépasse pas une journée, elle se répète tous les jours, conférant à l'événement une sorte d'éternité qui rappelle le va-et-vient entre la vie et la mort, les trépassés, ceux qui passent et qu'on voit s'en revenir des ténébreuses cérémonies au cimetière.

Le cadre enchâssant évoque ce qu'il y a à Paris de plus animé et de plus vivant, les boulevards. C'est d'abord une vignette rapide des boulevards peuplés de «flâneurs qui se prélassent», de «belles désœuvrées en toilettes voyantes», monde insouciant sur qui plane le mystère¹¹. Dans la conclusion, ce même tableau apparaît illuminé par les reflets du gaz, dans une atmosphère de ténèbres où les contours des silhouettes s'évanouissent. Cet éclairage nocturne prête aux boulevards une allure macabre. L'histoire des fleurs, que les admirateurs oisifs offrent aux dames, s'insère entre ces deux moments de la même scène de la vie boulevardière parisienne. Le matin, les fleurs accompagnent les corbillards au cimetière où «d'aimables croquemorts» les dérobent à une mort prématurée en les rapportant chez des fleuristes aux doigts de fée qui en font

¹¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels. Nouveaux Contes cruels*, introd. de G. P. Castex, Paris 1978. La pagination qui suit les citations se rapporte à cette édition.

des bouquets. «Ces mélancoliques dépouilles» du matin servent le soir, en messagères aimables de la Mort, à embellir les femmes.

Contrairement aux contes précédents, chez Villiers, c'est l'enchâssant qui renferme le fantastique. Dans *Fleurs de ténèbres*, un seul narrateur omniscient promène sur le récit entier son regard perçant. Comme le tableau des boulevards se présente en deux étapes, le changement habituel du cadre existe: l'histoire des fleurs se déroule le matin, tantôt au cimetière, tantôt chez des fleuristes. Dans la conclusion, nous revenons aux boulevards, vus dans une atmosphère nocturne où la présence visible de la mort constitue l'inattendu. Quant aux «souriantes liseuses» auxquelles Villiers s'adresse, peut-être continuent-elles de sourire, vu l'insolite de l'histoire. Le lecteur lui, ne peut que remarquer l'omniprésence de la Mort dans un conte par ailleurs léger. La conclusion est pour lui comme un avertissement. Invisible le jour, le soir la mort devient visible, jetant un malaise sur l'atmosphère frivole des boulevards.

Soeur Natalia („Gil Blas”, 23 février 1888), plonge le lecteur dans l'atmosphère du merveilleux chrétien, celui des miracles, annoncé dans l'épigraphe qui évoque la musique, le moyen âge, la dévotion à la Vierge, la mort¹². La lecture de *Soeur Natalia* prend peu de temps. Quand à l'intrigue, d'une rare simplicité, elle commence lors d'un crépuscule d'automne. Avant de suivre Juan, qui lui promet le bonheur ou menace de se tuer, soeur Natalia confie à la Vierge son voile de novice. Après six mois de lune de miel, déçue par l'amour, abandonnée de Juan, elle entreprend un pèlerinage de plusieurs jours, pour revoir la Vierge de jadis, avant de mettre fin à sa vie. La Vierge avait entre-temps rempli les devoirs de la novice sous le voile que celle-ci lui avait confié. L'absence de soeur Natalia n'ayant pas été remarquée, elle reprend le service de Dieu dont le voile est le symbole.

L'enchâssant se présente en deux tableaux. Dans le premier, soeur Natalia, agenouillée, confie son voile à la Vierge. Dans la conclusion, la scène se répète avec cette différence que c'est la Vierge qui rend le voile à la novice. Entre ces deux moments se place l'histoire des «amours» terrestres, décevantes et passagères.

Comme dans *Fleurs de ténèbres*, il existe un seul narrateur omniscient. Soeur Natalia, protagoniste principal, intervient directement dans l'enchâssant, au début et à la fin du conte. Ses paroles à la Madone expriment le plus grand respect, comme si elle parlait à une dame de haute naissance. Le narrateur, lui, voit la Madone comme «la servante», les yeux baissés, les mains rayonnantes de grâces. Dans la conclusion, le même tableau introduit discrètement le merveilleux chrétien: en six lignes à peine, la Vierge, ayant rendu «service» à soeur Natalia, lui dit de reprendre son voile. En bref, c'est l'enchâssant qui contient le merveilleux. Dans

¹² *Soeur Natalia* paraît dans les *Nouveaux Contes cruels* (1888).

ce conte où il n'y a qu'un seul narrateur omniscient, le protagoniste principal n'adopte jamais le rôle de narrateur. Cependant, tout est vu par les yeux de soeur Natalia à l'exception d'une seule intervention directe de la part du narrateur omniscient qui se sert à cette occasion du discours indirect libre:

La bleue Madone au doux visage de lumière, aux yeux baissés aussi — mais vers quels cieux et quelles étoiles! (p. 355).

L'exclamation appartient au narrateur. Comme soeur Natalia, le lecteur reste surpris et charmé par la simplicité des paroles de la Vierge, paroles qui servant de conclusion sans que le narrateur les commente. On a l'impression que la Vierge s'agresse non seulement à la novice, mais aussi au lecteur.

Parmi les anciens *Contes cruels* de Villiers, *Les Demoiselles de Bienfilâtre* („La Semaine Parisienne”, 26 mars 1874), présentent un enchâssant des plus énigmatique. Les trois mots de l'épigraphe «De la lumière!... (Dernières paroles de Goethe)» (p. 3), correspondent aux trois mots de la conclusion, «Il a éclairé» (p. 14). Entre ces deux exclamations a lieu l'histoire des deux soeurs qui ont réussi parce qu'elles ont compris la valeur de l'argent, du travail rémunéré, intéressé¹³. Villiers y ridiculise et stigmatise

les hypocrisies, le pharisaïsme, la morale conventionnelle, l'utilitarisme grossier, le mercantilisme de son temps... [Certains contes de Villiers, y compris *Les Demoiselles de Bienfilâtre*] rivalisent en raillerie bouffonne, en burlesque avec *Les Histoires grotesques* d'Edgar Poe¹⁴.

Mais Villiers y oppose aussi l'idéal à l'utilitarisme. Parmi les représentants de l'idéal, il y a d'abord le parnassien Théodore de Banville à qui le conte, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, est dédié. Banville exaltait la beauté, l'opposant à l'art utilitaire et moral. Viennent ensuite Goethe, le créateur de Faust, héros qui a vendu son âme au diable en échange de la jeunesse et des connaissances interdites à l'homme; Pascal, dont on peut citer à ce propos «Le coeur a ses raisons, que la raison ne connaît pas; on le sait en mille choses» (*Pensée* 277); enfin, Olympe, la plus jeune des deux soeurs Bienfilâtre dont le coeur, sans qu'on puisse s'en expliquer les raisons, se met à aimer de façon désintéressée d'où le malentendu entre Olympe et la société «bienpensante».

En suivant les traces de Montaigne, de Montesquieu, de Mme de Staël et de Gobineau, Villiers introduit dans le préambule la notion qu'en matière de principes, tout est relatif, même l'idéal. Le contraste entre l'épigraphe et la conclusion souligne cette relativité. C'est elle qui explique d'une part l'harmonie qui existe entre des deux soeurs Bienfilâtre

¹³ Castex, [dans:] Nodier, *Contes*, p. 6, note h.

¹⁴ Seylaz, *op. cit.*, p. 141.

et la société: celles-là gagnent de l'argent, celle-ci accepte ceux qui sont «utiles». D'autre part, elle explique l'aliénation sociale dont Olympe devient l'objet dès qu'elle aime «égoïstement», sans rien rapporter. Villiers dénonce l'utilitarisme, dans une atmosphère boulevardière, nonchalante et légère, dans le langage imagé, tantôt très réaliste, «aller en journée la nuit», «se retirer honorablement des affaires», «rangées, elles fermaient le dimanche»; tantôt suggestif d'élévation, «la lune seule est gratuite en amour» (p. 8). Lorsque le père d'Olympe décide de s'expliquer avec le jeune amant, il lui faut «gravir» quelques étages pour arriver à lui. S'élever n'est pas facile. Puisque le père représente une morale des plus utilitaires, le verbe «gravir» rend particulièrement bien la difficulté que celui-ci éprouve à s'élever. D'autre part, comme dans le cas d'Olympe (malgré son prénom) et de son amant, il ne s'agit pas d'un grand idéal, on ne gravit que «quelques étages». L'opposition entre l'idéalisme et le matérialisme apparaît aussi dans le style qui oscille entre le style élevé (le préambule annonce un ouvrage théorique) et le style bas, l'argot de la dernière phrase.

Tout homme rêve au salut, idéal suprême. Dans la scène finale où Olympe se confesse à un «ministre du ciel» (p. 12), juste au moment où celui-ci allait «élever» la main pour l'absoudre, l'amant d'Olympe revient avec l'argent. Alors que le pardon «descendait» (le verbe est significatif), nous retombons dans le bas de l'idéal; dès que l'argent apparaît, il y a rabaissement de l'amour. Dès lors, les trois derniers mots, «il a éclairé», acquièrent un sens opposé au cri de Goethe, «de la lumière!» bout de phrase incomplet qui contraste avec le modèle de phrase toute faite (sujet et verbe), «il a éclairé», dont le sens argotique signifie «il a payé» avec sous-entendu «pour services rendus». Nous retombons dans le «commerce», l'utilitarisme, qui contraste avec la quête de l'idéal, implicite dans les paroles de Goethe. On imagine celui-ci sur son lit de mort, comme Olympe sur le sien, poursuivant un idéal non-réalisé. Olympe, au contraire, a atteint le sien avant de mourir car il ne s'agissait pas d'un idéal inaccessible.

Le conte est enchâssé entre deux scènes, Goethe et Olympe sur leur lit de mort, chacun proférant leurs dernières paroles, chacun d'eux poursuivant un idéal plus ou moins accessible. Un seul narrateur omniscient, plusieurs cadres (on passe des boulevards à la chambre où Olympe se meurt), sans que l'une enchâsse l'autre, une durée bien vague, constituent des déviations d'avec les contes enchâssés que nous avons étudiés. Cependant, l'épigraphe ainsi que la conclusion, contiennent deux mots clés, lumière et clarté, chacun exprimant une certaine sorte d'idéal, qui enchâssent l'histoire des deux soeurs Bienfilâtre.

Chez Villiers de l'Isle-Adam, le conte enchâssé n'est pas nécessairement un récit à l'intérieur d'un autre, «un complexe embrassement» comme

le dirait M. Vial, ni même «une structure à double fond»¹⁵. Une seule intrigue développée par un narrateur omniscient peut-être enchâssée par un tableau, par une idée obsédante (comme chez Nodier), sans qu'il y ait changement de narrateurs, mais en général, il y a changement de cadre. Dans sa conclusion, l'enchâssant apporte toujours un élément inattendu, réservant au lecteur une surprise qui est pour lui source de plaisir esthétique plutôt qu'une émotion immédiate. Plus le lecteur y réfléchit, plus son plaisir augmente.

L'expression «conte enchâssé» suggère un récit à «forme fixe», qui se déroulerait selon des règles strictes. Or, les contes étudiés ici prouvent le contraire. Le conte enchâssé permet une grande souplesse et une grande variété dans la forme et les sujets, limités seulement par le talent du conteur et l'impératif d'importance capitale, celui de provoquer, dans la conclusion, la plus grande émotion chez le lecteur.

„OPOWIASTKA RAMOWA” OD NODIERA DO VILLIERSA DE L'ISLE-ADAM

STRESZCZENIE

Dzięki prozie narracyjnej „krótkiej” nazwano wiek XIX „wiekiem mistrzów”. Różnorodność jej tematyki, udoskonalenie formy przyczyniły się ówczesnie do podniesienia „krótkiej” narracji do godności gatunku literackiego.

„Opowiadka ramowa” jako jedna z jego form uległa także wówczas metamorfozie. Owa opowiadka wewnątrz drugiej opowiadki u Karola Nodiera (*La Fée aux miettes*, 1832) i u Guy de Maupassanta (*Le Horla*, opowiadka, 1886, *Boule-de-suif* [*Baryleczka*], 1880) staje się z biegiem czasu opowiadaniem, w którym część „obramowująca” mniej jest opowiadką niż pospiesznie naszkicowaną sytuacją. Najpierw służy do wprowadzenia opowiadania, potem odnajduje się ją pod jego koniec, wtedy gdy obramowane opowiadanie dobiegło do pomyślnego zakończenia. Tak ma się rzecz u Alfonsa Daudeta w *L'Elixir du Révérend Père Gaucher* (1869). Opowiadki te prezentują opowiadanie wewnątrz drugiego opowiadania, narratora, ramę, protagonistów przynależnych do partii „obramowującej” i do partii „obramowanej”. Narrator wprowadza opowiadanie „obramowane”, znika zaraz potem, aby pojawić się dopiero w zakończeniu, wtedy gdy powraca nie początkowego opowiadania, i aby wówczas wniesć nieoczekiwane rewelacje.

Pod koniec wieku Villiers de L'Isle-Adam eksploatuje z kolei rozmaite możliwości osadzania jednego opowiadania wewnątrz drugiego. Jednakowoż preferuje jednego narratora, ramy naszkicowane w sposób zwarty, jak w *Fleurs de ténèbres* (1880), *Les Demoiselles de Bienfilâtre* (1874) i w *Soeur Natalia* (1888).

W podsumowaniu: „opowiadka ramowa” pozwala na wielką różnorodność w formie i w treściach. Ale w zakończeniu celem jej jest zawsze sprowokowanie u czytelnika jak największej emocji.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska

¹⁵ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris 1954, p. 273 et 470. C'est autant à M. Vial qu'à M. Godenne que nous avons emprunté les expressions d'«enchâssant» et d'«enchâssé».