Valérian BAYO-RAHONA

LA FICTION FOLKLORIQUE AU XIX^{ème} SIECLE

Etude comparée de Trilby *de Charles Nodier,* Ondine *de Friedrich de La Motte Fouqué et* Carmilla *de Sheridan Le Fanu.*

Mémoire de Master 1 dirigé par M. Henri Garric
Maître de conférence en littérature comparée à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon

2010 - Ecole Normale Supérieure de Lyon

Valérian BAYO-RAHONA

LA FICTION FOLKLORIQUE AU XIX^{ème} SIECLE

Etude comparée de Trilby *de Charles Nodier,* Ondine *de Friedrich de La Motte Fouqué et* Carmilla *de Sheridan Le Fanu.*

Mémoire de Master 1 dirigé par M. Henri Garric
Maître de conférence en littérature comparée à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon

2010 - Ecole Normale Supérieure de Lyon

Folklore n. m.

> Le folklore recueille et compare les restes des anciens peuples, les superstitions et histoires qui survivent, les idées qui vivent dans notre temps, mais ne sont pas de notre temps. À proprement parler, le folklore ne s'intéresse qu'aux légendes, coutumes, croyances du peuple.
>
> Andrew Lang, 1884[1].

Fiction n. f.

> Invention fabuleuse. *Fiction poétique. Ce poëme est rempli de belles fictions. Il y a des fictions qui touchent plus que la vérité.*
>
> Dictionnaire de L'Académie française, 6ème édition (1832-5)

> (Déb. xviiie). Création de l'imagination, en littérature; ensemble de ces créations, en tant qu'elles constituent un genre littéraire. | *Livre de fiction (conte, roman…).* | *Les fictions poétiques.* | *Fiction inventée par un romancier.* | *Fiction d'anticipation scientifique*
>
> Le Grand Robert de la langue française.

[1] *In* l'article « folklore » de l'Encyclopédie Universalis, édition 2009.

Sommaire

Introduction **6**

Chapitre I : Le folklore comme matière de la fiction **12**

I. Le choix d'un modèle folklorique premier 16

I - 1. Trilby, archétype du *brownie* écossais 16

I - 2. L'ondine cabalistique de Fouqué 21

I - 3. Carmilla et le paradigme vampirique du XVIII^{ème} siècle en Europe occidentale . 24

En conclusion *31*

II. La transposition de l'environnement folklorique 33

II - 1. L'entourage folklorique dans *Trilby* et *Ondine* 33

II - 2. L'entourage humain du vampire dans *Carmilla*, symptôme d'un folklore tardif . 37

En conclusion *42*

III. La résurgence du paganisme 43

III - 1. La créature face au christianisme 43

III - 2. L'imprégnation d'une conception païenne de l'âme comme triple entité 48

En conclusion *54*

Chapitre II : L'adaptation littéraire du folklore **56**

I. La complexification du modèle folklorique 59

I - 1. La résurgence de paradigmes antiques 59

I - 2. L'inspiration de paradigmes médiévaux 64

I - 3. Des traits d'hybridation avec d'autres créatures folkloriques 67

En conclusion *69*

II. De la créature folklorique au personnage littéraire 71

II - 1. Le processus de singularisation 71

II - 2. Le processus d'humanisation 73

II - 3. Le développement d'un caractère et d'une parole littéraire 76
En conclusion.....*82*

III. De la diégèse folklorique au récit littéraire..... 83
III - 1. L'adaptation à la structure du récit bref 84
III - 2. L'adaptation à la poétique du récit bref..... 91
En conclusion.....*95*

Chapitre III : L'intégration du folklore à l'esthétique d'un surnaturel romantique 97

I. L'assimilation du folklore au surnaturel..... 99
I - 1. Une hypertextualité fantastique..... 99
I - 2. L'abolition de la frontière du folklorique et du surnaturel..... 103
I - 3. Quel registre de surnaturel pour la fiction folklorique ? 104
I - 4. L'hésitation fantastique..... 105
I - 5. L'exemple d'une translation du folklore au surnaturel : du « changelin » folklorique à « l'étrange » apparition de la créature dans *Carmilla* et *Ondine*..... 107
En conclusion.....*108*

II. L'intégration du folklore à une esthétique romantique..... 109
II - 1. La fiction folklorique, un projet romantique. 109
II - 2. L'érotisation de la créature folklorique 112
II - 3. La fantasmagorie d'un monde romantique..... 115
En conclusion..... *121*

III. La naissance de mythes modernes..... 122

Conclusion générale 129

Annexe..... 132
Le vampire : les paradigmes folkloriques d'une créature moderne 132
Les paradigmes folkloriques de l'ondine 134

BIBLIOGRAPHIE..... 137

Introduction

La littérature et le cinéma de fiction contemporains sont peuplés de vampires, fées, de lutins et autres nains débonnaires. Ces créatures, à qui l'on reconnaît volontiers une origine dans le « folklore » européen, s'incarnent aujourd'hui à travers des personnages emblématiques de la littérature enfantine et adolescente et n'ont souvent plus grand chose en commun avec les créatures en lesquelles croyaient nos ancêtres. L'art et l'inspiration de nouveaux créateurs retravaillent ces entités, les adaptent à un lectorat, les réinventent, les défont. On ne parle plus aujourd'hui de créatures « folkloriques » mais de créatures « surnaturelles », « fantastiques » : il s'est donc produit une rupture dans l'histoire du folklore, une rupture paradigmatique qui a fait passer les croyances et les superstitions populaires dans le domaine du fictif, de l'imaginaire.

Remises en question à plusieurs moments de l'Histoire, les croyances païennes et ancestrales se sont pourtant remarquablement maintenues auprès des populations superstitieuses et peu éduquées jusqu'à la fin du Moyen-âge. On peut trouver des explications à la mort des croyances folkloriques de masse dans le rejet humaniste de l'imaginaire médiéval au XVI^{ème} siècle, et surtout dans la dévalorisation de tout ce qui se rapporte à l'irrationnel sous les Lumières. Deux siècles au cours duquel le folklore est combattu, avili, dégradé.

Pourtant, à la fin du XVIII^{ème} siècle, en réaction au rationalisme des Lumières et comme pour signifier le rejet d'un monde qui commence à se moderniser et à s'industrialiser, les créatures du folklore renaissent lentement de leurs cendres sous la plume de théoriciens fascinés par l'occultisme et l'ésotérisme :

> Un nouveau public, gagné aux sciences occultes, s'initie aux recherches ardentes dont le Moyen-âge et la Renaissance ont donné l'exemple, et accueille avec ferveur les rééditions de *Nostradamus*, du Petit et du grand Albert, de Cornelius Agrippa, cherche dans des ouvrages plus modernes la clef du Grand Œuvre ou la formule de la panacée universelle[2].

L'on redécouvre des ouvrages de vulgarisation ésotérique tels *le Comte de Gabalis*, par l'abbé de Villars, qui peuplait le monde de salamandres, gnomes, ondines et sylvains, ou encore *Le Monde enchanté*, de Balthasar Bekker. Face aux philosophes rationnels se positionne dès lors une nouvelle force, celle des penseurs occultes : Dom Calmet, « blâme et désapprouve la

[2] CASTEX Pierre Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, France, 1989, p. 14.

critique outrée » des intellectuels pragmatiques dans son *Traité des Apparitions* et, dès les années 1770, se développe le courant de l'Illuminisme, au sein duquel se regroupent des « visionnaires qui entretiennent des communications avec l'au-delà[3] » et qui réinventent un monde peuplé d'anges et d'esprits. Le mysticisme et les croyances antéchristiques renaissent en réaction aux Lumières et c'est dans ce contexte qu'un intérêt nouveau sera porté par un peuple en mal d'idéal, mais aussi par l'élite, aux croyances populaires abandonnées

Il est symptomatique de ce regain d'intérêt de constater que le mot folklore naît en 1846, créé par Thoms à partir de l'association de l'anglais *folk* (peuple) et *lore* (tradition orale) pour désigner la « science du peuple ». Ce n'est pas non plus un hasard si de nombreux écrivains, tels Charles Perrault et Gérard de Nerval en France, James Hoggs en Ecosse ou, plus tardivement, les frères Grimm en Prusse, entreprennent un véritable travail de collecte des légendes de leurs contrées, et si le pouvoir lui-même, cherchant à mettre en valeur une culture nationale commune, organise des campagnes de sauvegarde du patrimoine populaire :

> Les traditions populaires, qui, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, étaient considérées comme des superstitions par les théologiens et comme des aberrations de l'esprit humain par les humanistes, devinrent un objet digne d'intérêt (…). Hissées au rang de vestiges d'une antiquité nationale, elles sont alors regardées à la fois comme dignes du plus grand respect et comme dépourvues d'un sens interne, puisque celui-ci s'est évanoui avec la disparition du système social et religieux dont elles faisaient partie[4].

Mais qu'entend-on véritablement par « folklore »? De nombreuses définitions se sont succédées, en fonction des approches anthropologique, littéraire ou cultuelle qui ont été celles de leurs instigateurs, mais tous s'accordent à dire que le folklore représente généralement l'ensemble des traditions, chants, et récits engendrés par les croyances populaires et colportés, le plus souvent, sous forme orale. Van Gennep, dans son *Manuel* inachevé propose une classification des « genres » folkloriques en catégories :

- Les rituels et les pratiques.
- Le folklore de la nature : magie, sorcellerie et médecine populaire.
- Les arts populaires : chansons, danses, jeux et divertissements.
- La « littérature » populaire ou l'ensemble des diégèses et proverbes folkloriques. Le terme de « littérature », comme l'ont remarqué les folkloristes par la suite, est d'ailleurs quelque peu problématique puisqu'il se réfère par étymologie à des formes écrites alors que les récits et

[3] *Ibidem*, p. 7.

[4] Définition du terme « folklore » par Nicole Belmont.

légendes du peuple sont essentiellement véhiculés à l'oral.
C'est cette dernière catégorie du folklore qui a été au cœur du mouvement de réaction contre l'esprit des Lumières à la fin du XVIII^{ème} siècle. Nicole Belmont précise d'ailleurs qu'elle est restée pour les folkloristes un objet d'étude privilégié, au point de s'identifier parfois au folklore tout entier. C'est, comme pour l'école finlandaise, cette dimension « littéraire » du folklore que nous retiendrons pour notre étude comparative : par « folklore », nous entendrons « les diégèses[5] et les créatures issues de l'imaginaire et des superstitions populaires ».

Au XIX^{ème} siècle, c'est l'influence des « folklores » du Nord qui est la plus sensible, concurrençant les mythes grecs que faisaient autorité jusqu'alors. L'on pourrait distinguer trois « bastions » de créatures folkloriques qui renaissent de façon remarquable au XIX^{ème} siècle :
- Les créatures lacustres : parmi lesquelles ondines, *rusalki*, sirènes et naïades.
- Les génies protecteurs : lutins, fées, nains, génies…
- Les revenants : vampires, fantômes, esprits, goules et autres succubes.

Les folklores antiques (sirènes et goules) côtoient les folklores médiévaux (fées et lutins) et postmédiévaux (ondines et vampires).
Preuve du regain d'intérêt de l'élite, le nombre conséquent d'œuvres littéraires consacrées à ces créatures, qui ont inspiré Pouchkine (*Rusalka*), Stoker (*Dracula*), Andersen (*La petite sirène*), Lermontov (*L'ondine*), Gautier (*La Morte Amoureuse*), Hugo (*Odes et Ballades*) et bien d'autres encore.

Le folklore qui renaît à l'époque moderne n'a toutefois plus le même statut que le folklore populaire.
En premier lieu par ce qu'il est devenu une *fiction* de l'esprit. A l'âge du convertisseur Bessemer et de la machine à vapeur, plus personne ne se figure encore que les fées, les lutins et même les vampires, dont la croyance de masse s'est éteint à la fin du XVIII^{ème} siècle, existent. Le folklore n'est plus une croyance, mais un constituant esthétique de l'imaginaire.
En second lieu, le folklore change de support : il n'est plus colporté à l'oral mais par l'art et la littérature. Les légendes mouvantes, perpétuellement réinventées par ceux qui les racontaient se stabilisent autour d'une forme fixe, le plus souvent écrite. Par conséquent, le folklore

[5] Nous désignerons par « diégèse » le contenu narratif d'un récit.

moderne n'est plus exactement un folklore du peuple, mais plutôt un folklore de l'élite, du monde urbain, qui en assure la transmission par les livres et les expositions. On peut relever le paradoxe inhérent à ce phénomène de réappropriation : c'est par nostalgie des légendes orales et populaires que le XIX^{ème} siècle fait renaître le folklore de ses cendres, mais ce faisant, il l'aliène de sa nature même en lui donnant une forme écrite et en laissant les élites se l'approprier. Sans doute ce changement de statut était une condition essentielle à sa résurgence à l'époque moderne, une réadaptation nécessaire à sa survie dans une ère où les campagnes disparaissent peu à peu et où l'écrit et la diffusion de masse prennent peu à peu le pas sur les transmissions orales.

De la *fiction* de l'esprit qu'était devenu le folklore à la *fiction* littéraire il n'y avait qu'un pas, que les premiers romantiques se chargèrent de faire.

La définition du terme « fiction », issu du latin *fingere* c'est-à dire « inventer », est au moins aussi problématique que celle de « folklore », en cela qu'il a donné lieu à plusieurs acceptations. Pour le texte majeur de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*[6], la fiction n'est pas réservée au seul domaine littéraire et s'étend à toute création imaginaire, jusqu'aux jeux vidéos. Fiction est donc synonyme de son étymon « invention », et renvoie à un « fait imaginé » quel que soit son support. A partir du XVIII^{ème} siècle, le terme de « fiction » peut également désigner un genre littéraire qui inclut tout récit ayant trait à l'imaginaire : on parle alors de « fiction littéraire ».

Ce dernier genre est, parallèlement au folklore, un genre en pleine résurgence dès la fin du XVIII^{ème} siècle. Avec *Le Diable Amoureux* de Cazotte, puis *les Contes Fantastiques* d'Hoffmann, le surnaturel et l'imaginaire se sont octroyé une place de choix dans le paysage littéraire européen. Les récits de fictions envahissent les grandes capitales, fortes d'un engouement nouveau pour le fantastique et du développement des cénacles romantiques. Ce sont d'ailleurs ces cénacles qui vont constituer les premiers laboratoires de l'intégration du folklore à la littérature moderne.

Sous l'impulsion romantique, plusieurs œuvres, publiées au fil du siècle, présentent la particularité d'être des récits imaginaires inspirés par des créatures du folklore européen. Nous les appellerons « fictions folkloriques » en vertu de leur double nature : ce sont des

[6] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, France, 1999.

récits d'invention, mais aussi des textes qui, nés de recherches intensives et d'une passion certaine des auteurs pour le folklore, s'attachent à faire renaître les légendes et les traditions populaires.

La « fiction folklorique » diffère du conte folklorique, qui consiste en une simple mise par écrit de récits oraux, sans apports fictionnels. La « fiction folklorique » met en situation une créature du folklore en restant fidèle à ses attributs et en s'inspirant des légendes qui lui sont associées, mais la diégèse finale est bien fictive, née de l'imagination des auteurs.

Ces fictions folkloriques ont un double objet :

- Elles redonnent vie aux folklores oubliés et dévalorisés par l'esprit rationaliste des Lumières.
- En s'inspirant de ces folklores, elles donnent naissance à de véritables fictions et font ainsi œuvre littéraire.

Folklore et littérature sont donc liés par un rapport de corrélation réciproque : le folklore renaît en étant intégré à la littérature et le récit littéraire naît d'une inspiration folklorique.

Il s'agira d'étudier sous quelles modalités le folklore a pu, par l'intermédiaire de ces fictions folkloriques, être intégré à la littérature moderne : Dans quelle mesure ces œuvres médiatrices ont-elles réinventé le folklore traditionnel pour donner naissance à un folklore littéraire romantique ?

Nous fonderons notre analyse sur trois fictions folkloriques qui ont eu un retentissement majeur en leur temps : *Ondine,* de l'allemand Friedrich Heinrich Karl de La Motte Fouqué, *Trilby* du français Charles Nodier et *Carmilla* de l'irlandais Sheridan Le Fanu. Ce corpus se veut aussi diversifié que possible pour mettre en évidence les similarités qui ont régi l'intégration du folklore à la littérature en Europe, en dépit des différences de nationalité des auteurs, de la nature du folklore inspirateur, du courant dans lequel les œuvres s'inscrivent et de leur date de publication.

Il s'agira dans un premier temps de justifier l'appellation de « fiction folklorique » pour ces trois œuvres en mettant à l'épreuve leur fidélité au folklore. Nous verrons que la résurgence du folklore dans la fiction s'opère aux moyens de procédés similaires dans chacune des œuvres.

Une seconde étape visera à mettre en évidence les divers processus qui ont permis de transposer le folklore du domaine des croyances et des superstitions à celui de la littérature : il s'agira d'étudier les modalités de l'adaptation littéraire du folklore.

Enfin, nous nous attacherons à montrer comment ces fictions folkloriques ont intégré le

folklore à l'esthétique d'un surnaturel romantique, lui donnant par là même la forme qu'il allait préserver tout au long du XIX^{ème} siècle et dont l'influence perdure encore aujourd'hui.

Chapitre I : Le folklore comme matière de la fiction

Carmilla, *Trilby* et *Ondine* partagent la caractéristique de compter parmi les premières œuvres de fiction à avoir émancipé les créatures et les légendes folkloriques du domaine des croyances et des superstitions pour les intégrer à la littérature moderne : *Ondine*, en 1811, consacre pour la première fois l'intégralité de son action à l'histoire d'une ondine amoureuse d'un être humain, *Carmilla*, publié dans la revue *Dark Blue* en 1871, extrait le vampire féminin des *penny dreadfuls* pour l'intégrer à la littérature britannique et *Trilby* s'intègre, en 1822, à un mouvement général de redécouverte du patrimoine populaire en France. Ces trois œuvres ont donc germé sur le substrat d'un imaginaire européen délaissé et avili par l'esprit rationnel des Lumières, contribuant à la résurgence des mythes populaires à l'âge de l'industrialisation.

Qu'est-ce qui fait alors que ces œuvres occupent un statut à part, qu'elles se différencient des autres récits mettant en situation des vampires, des nymphes ou des lutins, comme c'est souvent le cas dans les littératures du surnaturel et du merveilleux ? Pourquoi peut-on parler de « fictions folkloriques » à leur égard ?

En premier lieu, nos trois auteurs sont attachés à donner une représentation fidèle des légendes et des créatures desquelles ils tirent leur inspiration, comme en témoignent les recherches scrupuleuses effectuées sur le terrain par Charles Nodier, ou la convocation de textes folkloriques fondateurs par Sheridan Le Fanu et Friedrich de la Motte Fouqué.

Sheridan Le Fanu, dans le dernier chapitre de *Carmilla*, fait ainsi référence à plusieurs ouvrages, « majeurs et mineurs », qui ont marqué l'Histoire du vampirisme :

> Magia Posthuma, Phlegon de Marabilibus, Augustinus de cura pro Mortuis, Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiris, par Jean-Christophe Herenberg; et mille autre parmi lesquels je me rappelle uniquement un petit nombre[7].

La plupart des critiques germanistes s'accordent, de même, à dire que Friedrich de la Motte Fouqué a fondé son *Ondine* sur deux textes folkloriques fondateurs : Le *Traité des Nymphes, Sylphes, Pygmées, Salamandres et autres Etres* de Paracelse[8] et *Le Comte de Gabalis*, de l'abbé de Villars[9].

---

[7] SHERIDAN LE FANU Joseph, *Carmilla* (1811). Version originale : Prime classics library, Wildside Press, United States, p. 104. Version française : *Carmilla*, traduit de l'anglais par Jacques Papy, Le livre de poche, France, 2009, p. 120.

8 SCHWAEBLE René, *Le Problème du Mal*, avec la première traduction française du *Traité des Nymphes, Sylphes, Pygmées, Salamandres et autres Etres* de Paracelse, H. Daragon, Paris, 1909. La date de publication de l'œuvre originale de Paracelse est inconnue mais se situe probablement vers la fin du XVI^{ème} siècle.

9 De VILLARS, Abbé, *Le Comte de Gabalis* (1670), Ed. Les Frères Vaillants, Londres, 1894.

L'inspiration de Charles Nodier pour *Trilby* est quant à elle plus problématique car nous ne disposons d'aucune information écrite. L'auteur indique devoir l'essentiel de la matière folklorique de son œuvre aux récits que lui a fait son ami Amédée Pichot et à ses voyages en Ecosse. Il est bien entendu impossible de déterminer le contenu de ces échanges, ni des rencontres qui ont pu être faites par Charles Nodier dans la contrée, mais il est vraisemblable que *Trilby* trouve son inspiration dans plusieurs contes populaires écossais relatifs aux *brownies*, lutins domestiques affables et joueurs.

Ainsi, nos trois auteurs font non seulement œuvre de fiction, mais également œuvre folklorique, puisque c'est avec un remarquable souci d'exactitude qu'ils mettent en situation les créatures du folklore européen et les superstitions qui leur sont associées. Contrairement à d'autres contes purement fantastiques et merveilleux, le folklore n'est pas ici un prétexte à la littérature : c'est tout autant la littérature qui se doit de faire renaître le folklore de ces cendres. Dans quelle mesure et comment le folklore-a-t-il donc pu être réhabilité dans la fiction ?

Il s'agira dans cette première partie de justifier l'appellation de « fiction folklorique » pour *Ondine*, *Carmilla* et *Trilby*, transversalement à leur classification habituelle de contes fantastiques ou merveilleux, pour mettre en évidence leur véritable particularité : celle d'être des récits nés du folklore et attachés à en donner une représentation fidèle. Nous montrerons pour ce faire comment, en dépit de leurs différences de registre et d'inspiration, ces fictions ont fait renaître le folklore par des modalités similaires, à savoir :

- Le choix d'un modèle folklorique premier, qui peut être une créature ou une légende de référence (bien souvent, la créature folklorique est en fait elle-même associée à une légende et vice-versa).
- Le choix d'un paradigme de ce modèle folklorique : puisque les perceptions et les représentations d'une créature ou d'un mythe sont en constante évolution dans l'espace et le temps, il est nécessaire que les auteurs se concentrent sur un paradigme de référence pour donner une représentation cohérente des créatures desquelles ils s'inspirent.
- La palingénésie de l'univers folklorique associé : les personnages ainsi ébauchés se trouvent associés à un environnement imaginé d'après l'entourage folklorique de la créature et ses représentations dans l'Histoire, qu'il soit composé d'autres créatures surnaturelles ou d'un environnement humain caractéristique. C'est ainsi tout un univers et tout un esprit païen qui renaissent aux cotés des créatures-personnages de Nodier, Fouqué et Le Fanu.

Avant d'aborder l'argumentation de ce premier point, qui visera à montrer que le folklore a constitué chez Fouqué, Le Fanu et Nodier la matière fondamentale de la fiction, le lecteur est invité à se reporter à l'annexe située à la page 132, destinée à lui fournir quelques jalons folkloriques nécessaires à la compréhension du développement.

I. LE CHOIX D'UN MODELE FOLKLORIQUE PREMIER

Trilby, Carmilla et Ondine ont chacun été inspirés par une créature du folklore, qui constitue un "modèle folklorique premier" : il s'agit du vampire féminin pour Carmilla, du *brownie* pour Trilby et de l'ondine pour Ondine. Chaque créature étant composée d'une succession de représentations historiques et géographiques, les auteurs se devaient de délimiter un paradigme de référence. Ainsi, Carmilla s'inspire du paradigme de vampire du XVIII^{ème} siècle en Occident, Ondine du paradigme cabalistique de l'ondine du XVI^{ème} siècle, et Trilby du paradigme essentiel du *brownie*. Il s'agira ici d'étudier la cohérence de la représentation de la créature et de tester sa conformité aux caractéristiques du paradigme choisi : dans quelle mesure les auteurs se sont-ils montrés fidèles à leur modèle folklorique de référence ?

I - 1. Trilby, archétype du *brownie* écossais

La première œuvre du corpus, *Trilby ou le lutin d'Argail*, a été publié par Charles Nodier en 1832.

Elle raconte l'histoire du follet Trilby, qui vit dans la chaumière d'un couple de pêcheurs, Jeannie et Dougal. Il aide les habitants dans leurs travaux journaliers mais est secrètement épris de la maîtresse de maison. Jeannie, que ces jeux amusent, finit par dénoncer le lutin à son mari, qui décide de le faire exorciser. Il invite pour ce faire un moine du presbytère voisin, Ronald, qui entreprend de chasser l'intrus.

Par la suite, Jeannie, assaillie par les remords, en vient à regretter l'absence du lutin. Pour lutter contre sa mélancolie, elle accepte de se rendre à la Vigile de Saint-Colombain, au presbytère de Balva. Là, Ronald pousse les pèlerins à prononcer une malédiction contre tous les lutins, esprits malins que l'Eglise abhorre. Jeannie refuse de prononcer la malédiction et découvre par hasard que Trilby est en fait le descendant d'une glorieuse lignée, celle des Mac-Farlane.

Quelques jours après la vigile, la jeune batelière aperçoit un nain sur l'autre rive du loch. Il s'agit en fait de Trilby déguisé et ce dernier la supplie de révéler à haute voix son amour pour lui. Jeannie refuse mais ramène Trilby, qui a pris la forme d'un écrin blanc, dans la chaumière. Après de nombreuses supplications du lutin, Jeannie est prête à céder. C'est alors qu'elle entend la rumeur selon laquelle tous les lutins auraient été éradiqués et qu'elle

surprend Ronald et Dougal en train de condamner Trilby à mille ans de réclusion dans « l'Arbre du Saint ». La jeune femme se précipite alors dans une fosse qui lui était destinée pour y mourir.

Si Charles Nodier désigne le plus souvent Trilby par le terme générique de « follet » ou de « lutin » dans son récit, ses caractéristiques l'assimilent plus particulièrement à un lutin du folklore écossais, le *brownie*, dont l'auteur indique avoir pris connaissance au cours de ses voyages en Ecosse et de ses entretiens avec Amédée Pichot :

> Mon excellent ami Amédée Pichot qui voyage plus savamment que moi, et qui laisse rarement quelque chose à explorer dans un pays qu'il a parcouru, n'ignorait rien des ballades de l'Ecosse et de l'histoire de ses lutins. Il me raconta celle de Trilby, qui est cent fois plus jolie que celle-ci, et que je raconterais volontiers à mon tour[10]…

Il n'a jusqu'à présent pas été possible de déterminer avec certitude quelles légendes relatives aux *brownies* avaient inspiré Nodier du fait de l'absence d'indications écrites laissées par l'auteur. Ma principale source de comparaison sera donc composée de contes traditionnels écossais[11] et de recherches de folkloristes sur la créature et ses représentations[12]. L'Histoire des *brownies* ne permet pas de déceler des changements paradigmatiques notables avant le XIX^{ème} siècle : il s'agit d'un lutin domestique qui, presque inconnu au-delà des frontières de son Ecosse natale, n'a que peu évolué dans les superstitions et les croyances. Trilby partage avec lui ses caractéristiques fondamentales : c'est un lutin bienfaiteur, hôte des maisons rustiques écossaises, qui œuvre à des travaux nocturnes pour aider et soulager ses habitants.

Le titre complet du conte, « *Trilby ou le lutin d'Argail* », constitue une première référence à ces lutins écossais. Les *brownies* les plus connus du folklore, le *brownie* O' Ferne-Den et le *brownie* o' Bodsbeck sont en effet respectivement associés à la contrée de *Moffat dale*, dans le *Dumfries and Galloway*, et aux *Borders*. Ces régions sont les plus méridionales de l'Ecosse, à la frontière de l'Angleterre. Trilby, en tant que « lutin d'Argail », provient quant à lui de la contrée d'*Argyle*, dans la région *West*, frontalière du *Dumfries and Galloway*,

---

[10] NODIER Charles, « Trilby » (1822) in *Trilby, La Fée aux Miettes*, GF-Flammarion, Paris, 2007. Les pages des citations courtes seront insérées à la suite des citations et renverront à l'édition ci-présente.

[11] Textes réunis dans le recueil *Scottish Folk Tales*, Lomond Books, Geddes & Grosset, Scotland, 2007.

[12] Principalement d'après l'ouvrage d'Edouard BRASEY, *Des peuples de la lumière, L'encyclopédie du* merveilleux, Pré-aux-clercs, France, 2005.

et occupent également une position méridionale dans le pays. L'action de l'œuvre prend donc place dans un terroir qui a été particulièrement prolifique en légendes sur les *brownies*.

Le *brownie* est le plus souvent associé aux chaumières et aux fermes. Il se réfugie dans les renfoncements et les recoins les plus isolés de la demeure (« Durant la journée, il se réfugiait dans les recoins inaccessibles des vieilles maisons[13] ») et, à son image, Trilby « fait son habitation dans les fentes de la muraille, à coté de la cellule harmonieuse du grillon » (p. 58). Dans le folklore comme dans la fiction, ces créatures inoffensives et bienveillantes suscitent pourtant la peur. Le *brownie* O'Ferne-den est considéré comme un monstre effrayant par les domestiques et c'est peut-être sur ce modèle que Charles Nodier a élaboré le point de vue des ecclésiastiques du conte, qui considèrent Trilby comme un mauvais génie.

Les travaux de Trilby, comme ceux des *brownies,* sont essentiellement domestiques (« Il détourne de temps en temps la cendre qui s'amoncèle ; il ranime d'un souffle léger une étincelle », « il retourne le fourrage dans la crèche, la paille sur la litière », p. 66) et fermiers (« il aime à traire pendant la nuit les vaches et les chèvres du hameau », p. 57). Ils présentent la particularité d'être effectués pendant la nuit, puisque ces créatures, comme la plupart des lutins, ne dorment pas. Ainsi, l'un des topos des légendes sur les *brownie*s est le passage où l'habitant découvre avec surprise le travail effectué pendant la nuit. On peut à cet égard comparer la légende du *brownie* O' Ferne-Den et *Trilby*. Le conte folklorique indique:

> S'il restait du travail à finir rapidement à la ferme, tout ce que le fermier et sa femme avaient à faire était de laisser ouvert la porte de la grange ou le loquet de la laiterie au moment d'aller au lit et, lorsqu'il se réveillaient le jour suivant, le travail était encore mieux fait que s'ils l'avaient fait de leurs propres mains [14].

Trilby aime de même :

> …jouir de la douce surprise des bergères matinales, quand elles arrivent dès le point du jour, et ne peuvent comprendre par quelle merveille les jattes rangées avec ordre regorgent de si bonne heure d'un lait écumeux et appétissant[15].

On remarquera que l'effet de surprise est amplifié dans le conte de Nodier pour donner plus de relief à l'enchaînement narratif.

---

[13]« In the daytime he lurked in remote recesses of the old houses », *Scottish Folk Tales, op. cit.*

[14]« If there was any work to be finished in a hurry at the farm [...] all that the farmer and his wife had to do was to leave the door of the barn or the turned shed or the milk house open when they went to bed, [...] and when they woke the next morning [...] the job *[would be]* finished better than if it had been done by mortal hands », *Ibidem.*, p. 153.

[15] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 57.

La présence d'un *brownie* dans une demeure est traditionnellement censée lui porter chance. La ferme Bodsbeck devient, grâce au travail de son *brownie*, la plus prospère de la contrée jusqu'à ce que ce dernier la quitte et que la bonne fortune de la demeure disparaisse. Trilby joue ce même rôle protecteur dans la maison de Dougal : il entreprend d'éloigner la robe de Jeannie du feu lorsque celle-ci s'endort à proximité et apporte à Dougal des poissons bleus des mers du Japon pour qu'il s'assure une bonne pêche. La chance n'est toutefois pas associée aux chaumières visitées par le *brownie* mais au *brownie* lui-même. Lorsque la créature quitte une demeure pour une autre, il transfère avec lui la bonne fortune ; dans le conte traditionnel, le *brownie* O' Bodsbeck apporte ainsi la fortune à une autre ferme après son départ, la ferme de Leithenhall. Le départ de Trilby attire, de même, le mauvais œil sur la chaumière :

> L'aisance de Dougal avait été fort augmentée par la pêche de ces jolis poissons bleus qui ne se laissaient prendre que dans ses filets : et depuis le départ de Trilby, les poissons bleus avaient disparus[16].

A l'image du *brownie* des Borders qui avait pour rôle de contrôler le débit de la rivière *Tweed*, Trilby est au demeurant associé à l'élément aquatique, qu'il peut maîtriser : c'est lui qui contrôle la présence de poissons dans le Lac Lomond et il semble capable d'entrer en fusion avec le lac lorsqu'il disparaît brusquement dans les flots en apercevant Dougal (p. 95).

Enfin, observons que les *brownie*s ont, dans le folklore celtique, des cousins dégénérés et sauvages, nommés *boggarts*, ou *bogles*. Edouard Brasey les définit comme des « nains hideux et poilus, totalement malveillants à l'égard des hommes[17] ». Les deux créatures n'en étaient qu'une à l'origine mais les *brownie*s, domestiqués, sont entrés au service des hommes tandis que les *boggarts* sont restés à l'état sauvage. Trilby possède plusieurs caractéristiques du *boggarts* :

- C'est un lutin crieur : rappelons que les lutins chassés par les moines se retrouvent dans le caveau mortuaire de Saint-Colombain et sont perçus comme des voix « qui gémissent, qui se révoltent, qui crient » (p. 76). Plus loin, c'est par des cris que Trilby attire Jeannie sur l'autre rive du lac, comme s'il avait retrouvé ses instincts primitifs de *boggarts* en étant chassé de la chaumière de Dougal :

[16] *Ibidem*, p. 67.

[17] BRASEY Edouard, *Des peuples de la lumière, L'encyclopédie du merveilleux, op. cit.* , p. 108

> Les cris continuaient à se faire entendre, mais tellement grêles et cassés, qu'ils ressemblaient plutôt à la plainte d'un fantôme qu'à la voix d'une créature humaine[18].

Cet épisode du cri n'est pas anodin car il fait référence à la légende du *boggarts* de Liddesdale, qui raconte comment l'une de ces créatures appela un soir, près d'Etrick, deux hommes qui marchaient près du rivage : « Perdu ! Perdu ![19] ».Le cri est, comme dans *Trilby*, associé à l'idée de mort (« La voix de quelqu'un qui se noie[20] »), et il attire l'Homme qui croit devoir porter assistance à une personne en danger. Dans la légende comme dans la nouvelle, l'appel se révèle être une supercherie : le *boggarts* de Liddesdale éclate de rire en voyant les deux hommes épuisés après une nuit de course, tout comme ce n'est pas un vieillard nécessiteux qui appelle Jeannie mais Trilby déguisé.

- Trilby, lorsqu'il est chassé, trouve refuge dans les eaux mortes des lochs, apparaissant au milieu de roseaux, de joncs et d'arbustes desséchés. Ce type d'eaux marécageuses constituent le lieu de vie du *boggarts* dans le folklore écossais, qui est d'ailleurs aussi nommé *puddlefoot* (« pied boueux ») parce qu'il patauge dans les mares.
- Si l'on peut faire fuir un *brownie* domestique en lui offrant un vêtement ou en l'observant pendant qu'il travaille, un exorcisme est nécessaire pour se débarrasser d'un *boggarts* qui s'est introduit dans un foyer. C'est ce second type d'expulsion, avec du houx béni et des incantations, que Charles Nodier donne à voir dans *Trilby*, ce qui souligne un peu plus l'analogie du personnage avec le *boggarts* folklorique mais aussi la méprise de l'Eglise, qui se débarrasse d'un lutin bienfaiteur comme s'il s'agissait d'un démon nocif.

Trilby, comme la plupart des lutins traditionnels, se situe donc dans un entre-deux, partagé entre une origine sauvage et sa condition d'être apprivoisé et domestiqué par les hommes. Cette hybridation témoigne d'une grande fidélité de Nodier à la réalité folklorique puisque le *boggarts* et le *brownie* n'étaient à l'origine qu'une même créature. L'auteur remotive des caractéristiques folkloriques fondamentales du lutin.

C'est donc sur le modèle d'un lutin emblématique de l'Ecosse que Charles Nodier donne naissance à Trilby. Le lecteur français prend connaissance d'une créature folklorique peu connue des pays de civilisation romane, qui n'est toutefois jamais expressément nommée

---

[18] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 86.

[19] « Lost! Lost ! », Scottish Folk Tale, *op. cit.*, p. 294.

[20] « The voice of a drowning person », *Ibidem.*

dans le texte. Cette absence de référence claire peut s'expliquer par la tendance générale de Nodier à franciser les mots écossais, qu'il s'agisse de noms de lieux (Argail pour *Argyle*, Balva pour *Balvaïg*, lac pour loch) ou de personnages (Jeannie pour Jeanny ou Jenny). Il s'en justifie d'ailleurs dans sa préface : « Je me suis permis de l'altérer [l'orthographe] pour éviter de ridicules équivoques de prononciation, ou des consonances désagréables » (p. 48). Ce sont donc les termes génériques et francophones de « lutin », « follet » ou « farfadet » qui désignent le *brownie* Trilby afin d'éviter toute difficulté de prononciation et, probablement, de le rendre plus familier au lecteur français.

I - 2. L'ondine cabalistique de Fouqué

L'allemand Karl Heinrich Friedrich de La Motte Fouqué s'inspire du folklore germanique dans son *Ondine*, publié en 1811.

Ondine est une jeune fille fantasque, recueillie et élevée par un couple pêcheurs qui a mystérieusement perdu son premier enfant.

Le chevalier Huldbrand de Ringsetten se perd un jour dans la forêt qui entoure la chaumière où demeure la famille et rencontre Ondine. Tous deux tombent amoureux l'un de l'autre et décident de se marier

Le lendemain du mariage, Ondine fait une révélation surprenante à son époux : elle est un esprit des eaux, et aurait été condamnée par sa nature à l'extinction si elle ne s'était pas mariée avec un être humain, gagnant ainsi une âme chrétienne et l'immortalité. Huldbrand, bien que surpris, accepte la nature surnaturelle de celle qu'il aime et tous deux partent vivre au château de Ringsetten.

Au fil des mois, Huldbrand se détache d'Ondine et revient vers son premier amour, Bertalda. La jeune ondine, résolue, le met en garde en lui indiquant que s'il la gronde près d'une source d'eau, elle disparaîtra à jamais, et que s'il lui est infidèle, sa nature lui commandera de le tuer.

Au cours d'une promenade sur le Danube, Ondine se fait violemment sermonner par Huldbrand et disparaît dans le fleuve. Pris par la culpabilité, Huldbrand déplore l'absence de celle qu'il a aimé mais, passant outre les interdictions d'Ondine, décide finalement d'épouser Bertalda. Le jour du mariage, Ondine réapparaît vêtue de blanc pour donner à Huldbrand le baiser de la mort.

Le texte folklorique à l'origine de l'inspiration de Fouqué est le *Liber de Nymphis,*

sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus[21] de Paracelse, qui donne à voir un monde peuplé d'esprits élémentaires possèdant deux caractéristiques essentielles :

– Ces esprits veulent acquérir une âme pour accéder à l'immortalité chrétienne et doivent, pour ce faire, épouser un être humain.

– Ce mariage est, dans la tradition de l'amour mélusinien, soumis à un interdit : l'être humain ne doit pas offenser l'esprit qu'il a épousé et lui rester fidèle, sous peine de mourir.

Ce propos fut par la suite repris et développé par l'abbé de Villars dans son traité cabalistique *Le Comte de Gabalis*[22], dont Fouqué s'inspire fortement dans le passage où Ondine évoque sa nature d'esprit élémentaire :

> Dans les flammes brillent et se jouent les étranges salamandres ; dans les profondeurs souterraines habitent les gnomes malingres et perfides ; à travers les forêts vagabondent les sylvains, qui appartiennent au règne de l'air, et dans les lacs, les fleuves, les ruisseaux vit la race abondamment répandue des esprits des eaux[23].

Ondine partage de nombreuses caractéristiques avec « la race des esprits des eaux » :

- La nature d'esprit élémentaire. Pour Paracelse, les esprits élémentaires sont associés à un élément avec lequel ils peuvent entrer en symbiose. Les ondins et les ondines, esprits composés « des plus déliées parties de l'eau[24] », peuvent ainsi se rendre invisibles et traverser des obstacles. Cette symbiose avec l'eau parcourt l'intégralité d'Ondine, qu'il s'agisse de l'eau du ciel, des lacs, des puits ou des torrents. Dès le début du conte, la colère d'Ondine est corrélée à l'agitation des éléments :

> Ondine, alors, bondit furieuse de son escabeau, [...] elle frappa violemment le sol [...] et rapide comme la flèche elle passa la porte et s'enfuit dans la sombre nuit du dehors[25].

Et plus loin :

> L'ouragan, comme éveillé par ce fracas, jaillit des nuées nocturnes, les chassant rapides comme des flèches devant la lune ; le lac hurla sous les coups d'ailes du vent ; les arbres de la presqu'île gémirent de la racine à la cime et ployèrent comme pris de vertige au-dessus des eaux déchainées[26].

---

[21] SCHWAEBLE R., *op. cit.*

[22] De VILLARS abbé, *op. cit.*

[23] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *Ondine / Undine* (1811), Editions Montaigne, Classiques bilingues étrangers, Paris, p. 45. Les pages de la version originale sont les même que celles de la version traduite de l'allemand par J. Rouge. Les pages des citations courtes seront insérées à la suite des citations et renverront à l'édition ci-présente.

[24] *Ibidem*, p. 41.

[25] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 9.

[26] *Ibidem*, p. 15.

Ondine elle-même indique au moment de quitter ses parents que ceux-ci avaient l'habitude de mettre en relation son humeur et l'agitation du lac : « Ils ne voient encore à présent dans mon humeur paisible et pieuse que ce qu'elle signifiait jusqu'ici : la paix du lac quand l'air est calme » (p. 48). Enfin, lorsque l'ondine sort du puits pour exécuter sa vengeance, elle est d'abord prise pour un « jet d'eau » (p. 95), comme si l'esprit élémentaire était alors surpris dans sa métamorphose, d'une apparence aquatique à une apparence humaine.

– Une beauté surnaturelle : Paracelse et l'abbé de Villars insistent sur la beauté extrême des ondines, une beauté surnaturelle qui dépasse de loin celle des humaines. Celle d'Ondine laisse ainsi à plusieurs reprises ses proches sans voix et, dès son plus jeune âge, la fillette est qualifiée de « merveilleusement belle », expression qui remotive d'ailleurs l'étymon latin de « merveille », *mirabilia*, comme ce qui dépasse le réel. L'association du qualificatif « merveilleux » à la beauté d'Ondine est d'ailleurs pérenne puisqu'on la retrouve dans « femme d'une merveilleuse beauté » (p. 52) un peu plus loin dans le conte.

– La pureté de la créature . L'œuvre de l'abbé de Villars a pour principal effet d'intégrer les ondines à l'imaginaire chrétien. Les ondines ne sont pas envisagées comme des démons à éradiquer mais comme des créatures « mal nées » en quête d'une rédemption chrétienne. Aimer une ondine est ainsi conforme aux principes de l'Eglise :

> Les sages ne risquent rien pour l'éternité ; s'ils sont prédestinés, ils ont le plaisir de mener au Ciel, en quittant la prison de ce corps, la Sylphide ou la Nymphe qu'ils ont immortalisé[27].

L'ondine elle-même est une créature fidèle et pure (« elles ne peuvent souffrir les défauts », p. 116), même si elle effraie. A l'image de la créature du folklore, le personnage de Fouqué ne trompe jamais sa parole et devient une jeune fille humble et pieuse sitôt qu'elle acquiert une âme. Elle assiste en silence à l'éloignement d'Huldbrand et à l'affirmation de ses sentiments pour Bertalda. Comme l'ondine de Paracelse, sa pureté n'est pas reconnue et elle en devient victime, incapable de lutter contre les vices humains et de survivre dans un environnement hostile. La méfiance d'Huldbrand et la jalousie de Bertalda auront finalement raison de son existence et sa mort symbolique sera exprimée par le renvoi d'Huldbrand.

En ce qui concerne la malédiction des ondines, Paracelse en livre une première ébauche dans son traité : « Que l'homme qui a des rapports avec une Nymphe ne la

[27] De VILLARS abbé, *op. cit* , p. 52.

tourmente pas près de l'eau[28] ». Il fait ensuite, et Fouqué s'inspirera de ce même récit, référence à la légende folklorique allemande du chevalier Pierre de Stauffenberg, popularisée au début du XIV[ème] siècle. Voici comment Laurence Half-Lancer résume cette légende :

> Le jeune Pierre rencontre un jour une belle jeune fille qui lui dit avoir veillé sur lui jusqu'à ce jour dans tous ses combats et lui offre son amour s'il jure de ne jamais prendre femme. [...] Mais s'il se marie, il mourra dans les trois jours. Ebloui, le jeune homme accepte le pacte. Mais le roi et sa femme veulent le marier. Il leur oppose sa liaison avec la fée mais celle-ci est traitée de « diable de l'enfer ». Il finit par céder à la pression, la fée lui apparaît une dernière fois pour lui rappeler son serment et le jour des noces, tous les assistants voient apparaître à travers le plafond le pied et la jambe d'une femme, d'une beauté merveilleuse. Le héros se hâte de se confesser et meurt trois jours plus tard[29].

L'abbé de Villars, dans *le Comte de Gabalis*, évoque la présence de cette légende dans l'œuvre de Paracelse avec quelques variantes :

> « Un philosophe, avec qui une nymphe était entrée en commerce d'immortalité, fut assez malhonnête pour aimer une femme ; comme il dînoit avec sa nouvelle maîtresse & quelques-uns de ses amis, on vit en l'air la plus belle cuisse du monde ; l'amante invisible voulut bien la faire voir aux amis de son infidèle, afin qu'ils jugeassent du tort qu'il avait eu de lui préférer une femme. Après quoi, la nymphe indignée le fit mourir sur l'heure[30].

On retrouve dans cette légende, au-delà de ses différentes variantes, une première occurrence de la malédiction qui est au cœur d'*Ondine* : le mariage avec un esprit des eaux est indissoluble et quiconque brise son serment de fidélité est condamné à trouver la mort dans les jours qui viennent. Dans la première version de la légende de Pierre de Stauffenberg comme dans le conte de Fouqué, l'ondine revient accomplir sa vengeance le jour du mariage de son amant avec une humaine. Mais à la différence de la légende mélusinienne, Ondine n'est pas « indignée », elle accomplit son devoir avec regret, comme si elle ne pouvait pas échapper à sa nature. Une cristallisation du mythe s'est opérée avec les siècles : la vengeance particulière d'une nymphe, motivée par la jalousie et la colère dans la légende de Stauffenberg, est devenue, chez Fouqué, une malédiction associée à la nature de ces créatures. Les ondines de Paracelse et de l'abbé de Villars, esprits élémentaires et héritières des fées mélusiniennes, ont donc constitué le modèle fondateur de l'Ondine de La Motte-Fouqué.

I - 3. Carmilla et le paradigme vampirique du XVIII[ème] siècle en

[28] SCHWAEBLE René, *op. cit.* , p. 187.

[29] HARF-LANCNER Laurence, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Hachette Littératures, France, 2003, p. 202.

[30] De VILLARS Abbé, *op. cit.*

Europe occidentale

L'irlandais Sheridan Le Fanu publie *Carmilla* entre 1871 et 1872, dans la revue *Dark Blue*. Né en 1814 à Dublin et passionné dès son plus jeune âge par le folklore irlandais, il publie ses premiers récits fantastiques à la suite de la mort de sa femme, en 1854. *Carmilla* est une histoire de vampire que l'auteur écrit dans une impulsion frénétique, en quelques nuits seulement, alors qu'il est en proie à une folie grandissante. Plus de vingt-cinq ans avant *Dracula*, l'œuvre se présente comme un manuscrit découvert par l'auteur, dans lequel une noble châtelaine de Styrie, Laura, revient sur son adolescence et sa rencontre avec le vampire Carmilla.

Alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, le vampire lui apparaît sous les traits d'une jeune et séduisante jeune fille. Carmilla s'approche d'elle, la berce et entreprend doucement de lui mordre le cou, lorsque la petite Laura, prise de douleur, a le réflexe de crier et de faire fuir le monstre.

Dix ans s'écoulent au cours desquels la jeune fille tente de surmonter ses angoisses. Un jour, alors qu'elle attend la visite de la nièce du Général Spielsdorf, un ami de son père, elle apprend avec surprise que sa nouvelle amie est morte dans de mystérieuses circonstances. Le même soir, une voiture se renverse à proximité du *schloss* familial, avec à son bord, une mystérieuse jeune fille, visiblement en état de choc. La mère de la jeune fille prie le père de Laura de la garder quelques jours avec eux et disparaît. Le vampire est introduit dans la famille.

Laura reconnaît instantanément Carmilla mais celle-ci déjoue ses soupçons par de nombreuses ruses. Au fil des jours, les deux jeunes filles s'attachent l'une à l'autre et se livrent à des attouchements ambigus. Plusieurs faits troublent toutefois Laura : sa jeune amie semble vouer une haine féroce à tout ce qui se rapporte à la chrétienté et son allure est étrangement apathique. Des meurtres se multiplient aux alentours du *schloss* et Laura finit elle-même par être hantée de mauvais rêves et se sentir atteinte d'une certaine langueur.

Le dénouement se précise avec l'arrivée du Général Spielsdorf qui fournit l'explication du mystérieux mal de Laura : Carmilla est en fait un vampire qui lui suce le sang la nuit. C'est elle qui a donné la mort à sa nièce et il est revenu pour l'éliminer. L'ordalie a lieu et Carmilla disparaît définitivement.

C'est une sélection remarquablement éclectique de traités et de recueils de témoignages sur le vampirisme qui a constitué la base de travail de Sheridan Le Fanu pour

Carmilla. *Phlegon de Mirabilibus* renvoie vraisemblablement au *Livre des Merveilles* de Phlegon de Tralles, l'auteur grec des *Olympiades*. Rédigé au II^{ème} siècle ap. J.-C, le traité fait entre autre le récit d'une jeune revenante qui regagne chaque nuit la maison de ses parents pour séduire l'un de leurs locataires, dont elle est tombée amoureuse. *De cura pro Mortuis* est l'œuvre de Dom Augustin Calmet, un exégète bénédictin du XVIII^{ème} siècle, pour lequel le vampire naît dans l'imagination d'individus touchés par une mélancolie noire qui les pousse à se laisser dépérir. Ces esprits troublés, qui meurent en se laissant maigrir et en s'asséchant croient voir un spectre blanc qui les suit partout et qui serait le reflet de leur propre attirance vers le macabre. Mais Sheridan Le Fanu cite également une œuvre qui défend la thèse que les vampires n'existent pas : dans *Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiris*, Jean-Christophe Herenberg indique que certains terrains sont à même de conserver des corps intacts pendant plusieurs siècle, ce qui aurait amené certaines âmes crédules à croire en l'existence de morts-vivants. Quant au *Magic Posthuma* de Ferdinand de Shertz, publié en 1706, il s'agit d'un court texte qui recense plusieurs témoignages de manifestation de vampirisme en Prusse. Les vampires y sont représentés somme des spectres qui suffoquent leurs victimes en leur compressant l'estomac et que l'on élimine par décapitation ou déflagration. La plupart de ces textes ont été rédigés au XVIII^{ème} siècle, lorsque la croyance aux vampires a été la plus répandue, mais aussi la plus combattue. C'est cette représentation « moderne » du vampire, doté d'un corps et dont la survie dépend de la quantité de sang absorbée, qui sert de modèle folklorique à Sheridan Le Fanu dans *Carmilla*.

Les grandes caractéristiques de ce paradigme[31] sont généralement reprises par « irradiation[32] », c'est-à-dire qu'elles sous-tendent le texte et la tension narrative sans pour autant être explicitement mentionnées, le vampire cherchant, rappelons-le, à dissimuler sa véritable nature jusqu'à la fin du récit.

Ainsi, la corrélation entre la quantité de sang sucé et la santé de Carmilla doit se lire entre les lignes et ne se révèle qu'à la lumière de certaines comparaisons.

A son arrivée, Carmilla se distingue par la lenteur de ses mouvements et ses manières flegmatiques : « Parfois, après une heure d'apathie, mon étrange et belle camarade me prenait

[31] Les éléments folkloriques de la comparaison seront essentiellement fournis par l'ouvrage de Jean Marigny, *Sang pour sang, le réveil des vampires*, Gallimard, collection Gallimard découvertes numéro 161, France, 1999.

[32] Terminologie empruntée à Pierre Brunel dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 1992.

la main[33] » (p. 54), «A l'exception de l'extrême langueur de ses gestes, rien dans son aspect ne révélait qu'elle fût malade » (p. 51). On peut supposer que le jeune vampire n'a pas pu s'approvisionner en sang depuis son arrivée et demeure dans un état de relative faiblesse. Dès lors qu'une première victime (la fille du garde forestier) est mentionnée dans la nouvelle, le personnage semble devenir plus actif : elle quitte son lit, crie (« Tu me perces les tympans! s'écria Carmilla », p. 56, « Enfin elle poussa un cri étouffé de douleur », p. 57) et se lance dans des discussions animées (« Le Créateur ! Disons plutôt la nature! s'exclama Carmilla en réponse à ces douces paroles », p. 61). La mention des premières victimes est donc étroitement liée dans le texte à l'amélioration de la santé de Carmilla. Cette oscillation entre langueur et énergie parcourt le texte, comme lorsqu'au cours du chapitre V « la chaleur brûlante de sa joue satinée » laisse brusquement place à un « visage blême et apathique », changement brutal qui pousse la narratrice à croire son amie atteinte d'une soudaine maladie. Il est possible de mettre en lien ces soudains accès de fatigue du personnage avec l'isolement du *schloss*, situé à sept miles du village le plus proche : la « régénération » de Carmilla serait irrégulière du fait que les victimes potentielles soient rares et lointaines.

L'auteur évoque d'autre part avec précision les modalités de contamination du vampirisme : « Ce spectre visite les vivants pendant leur sommeil : ils meurent à leur tour, et, presque invariablement, une fois dans la tombe, ils se métamorphosent en vampire » (p. 122). On peut d'ailleurs déceler des allusions à cette contamination dans certaines paroles de Carmilla, qui s'adresse à Laura en ces termes : « tu viendras avec moi [...] en me haïssant pendant et après la mort » (p. 69). Le jeune vampire laisse ici entendre que ses morsures assureront à Laura une existence au-delà de la mort, une existence de vampire. Un fait du texte est toutefois troublant : il n'est fait aucune mention de nouveaux vampires dans la nouvelle, alors que les victimes présumées de Carmilla auraient, selon la logique folklorique, elles-mêmes du devenir vampires. Il est d'autre part précisé qu'à la suite de l'ordalie de Carmilla « le pays n'a plus jamais été infesté par les visites d'un vampire » (p. 119), ce qui laisse entendre que Carmilla est restée le seul vampire de Styrie. L'auteur a selon toute vraisemblance été victime d'une inattention dans son récit, peut-être liée à une santé mentale défectueuse au moment où il rédige *Carmilla*[34].

---

[33] Les pages des citations courtes seront indiquées à la suite de la citation et correspondront à la traduction de *Carmilla* par Jacques Papy, *op. cit.*

[34] Cette « erreur » pourrait également être le fait d'une simple inattention puisque, comme le souligne Victor Sage : « Because Le Fanu was a prolific writer ; a newspaper editor, and a journalist, he wrote too hastily and was simply careless. His powers, it is vaguely assumed, are declining after the early 1860s » [Parce que Le Fanu

Sur le thème de la naissance « sans propagation » du vampire, Sheridan Le Fanu se montre bref mais fidèle à la tradition:

> Comment le vampire y prend-il naissance [...]? Je vais vous l'apprendre. Un être plus ou moins corrompu met fin à ses jours : en certaines circonstances, ce suicidé devient un vampire.[35]

L'idée de corruption est bien celle qui est avancée par le folklore, mais elle ne touche en fait pas que les suicidés : les excommuniés, les victimes d'une mort violente, les sorciers, les roux, les enfants mort-nés, les individus n'ayant pas reçu l'extrême onction ou n'ayant pas bénéficié de sépulture chrétienne font aussi partie des présumés à une existence vampirique. Carmilla, chrétienne et comtesse, possédait pourtant assez de renommée et de fortune pour s'assurer une sépulture convenable : comment expliquer qu'elle soit devenue vampire ? C'est le Baron Vordenburg qui esquisse une interprétation dans la conclusion du récit : la Comtesse Mircalla, « hantée par l'un de ces démons » (p. 122), aurait été elle-même victime d'un vampire et serait donc née « par contamination ».

La tradition née du paradigme du *cadaver sanguisunus* veut que le cadavre de l'individu devenu vampire soit retrouvé intact dans son tombeau, comme vivant. Dom Augustin Calmet, qui avait mené de fastidieuses recherches sur le vampirisme auxquelles Sheridan Le Fanu fait référence dans sa conclusion, racontait au sujet d'un vampire de Hongrie :

> On fit l'ouverture du tombeau et l'on y trouva un homme aussi entier, et paraissant aussi sain qu'aucun de nous, assistants ; les cheveux et les poils de son corps, les ongles, les dents, et les yeux (ceux-ci à demi-fermés) aussi fermement attachés près de lui qu'ils le sont actuellement après nous qui avons vie et qui existons, et son cœur palpitant[36].

Dans Carmilla, la découverte du corps de Mircalla dans son tombeau est similairement saisissante :

> Bien qu'il se fut écoulé cent cinquante ans depuis son inhumation, son visage avait conservé les teintes chaudes de la vie, et ses yeux étaient grands ouverts. Aucune odeur cadavérique ne

---

était à la fois écrivain prolifique, éditeur de revues et journaliste, il écrivait trop hâtivement et était tout bonnement inattentif. Il est généralement supposé que ses capacités sont sur le déclin à partir du début des années 1860]. SAGE Victor, *Le Fanu's Gothic, the Rethoric of Darkness*, Palgrave Macmillan, 2004, United Kingdom, p. 2.

[35] LE FANU Sheridan, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 106. Version française, *op. cit.* , p. 122.

[36] CALMET Dom Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires…*, chapitre XVI, Paris, 1751, cité par Jean Marigny, *op. cit.* , p. 108.

> s'exhalait du cercueil[37].

Le cadavre de Carmilla présente également la particularité d'être ensanglanté : « Au fond du cercueil de plomb, le corps baignait dans sept ou huit pouces de sang » (p. 119). Sheridan Le Fanu s'est probablement inspiré ici d'un rapport établi par Johann Flückinger au sujet de l'affaire d'Arnold Paole, un présumé vampire de Medwegya en Serbie qui aurait semé le trouble en 1726. Le rapport indiquait :

> On le trouva en parfait état de conservation, les chairs non décomposées, les yeux injectées de sang frais qui lui sortait également par les oreilles et le nez, salissant sa chemise et son linceul[38].

On remarque dans ces deux extraits de *Carmilla* une certaine tendance à l'amplification de Le Fanu, probablement pour souligner l'horreur et l'irrationalité de la scène. Le cadavre n'est plus simplement maculé mais « baigné » de sang, les yeux sont « grand » ouverts, et il est même précisé que « l'on pouvait percevoir nue faible respiration et de légers battements de cœur ». Le corps n'est plus présenté comme ressemblant à celui d'un vivant, mais comme littéralement vivant, l'horreur de la découverte ne s'en trouvant que plus marquée.

Outre ces grandes caractéristiques, Sheridan Le Fanu se montre fidèle à certains détails folkloriques moins connus mais tout aussi révélateurs de la présence d'un vampire. Ainsi, la présence de Carmilla est associée à plusieurs reprises à des chevaux qui ruent. La première occurrence prend place lors de son arrivée : la voiture dans laquelle elle se trouve avec sa prétendue mère est attelée à quatre chevaux qui, pris de peur, se mettent à galoper furieusement de sorte que la voiture se renverse. Plus loin, dans le récit que fait le Général Spielsdorf au sujet de sa propre expérience avec Carmilla, il est également fait mention d'un cheval. La « mère » de Carmilla, cherchant à lui confier sa fille la fait passer pour malade : « son cheval s'est abattu sous elle au cours d'une partie de chasse ; elle souffre encore des suites du choc nerveux qu'elle a subi » (p. 98). Il semblerait donc que les chevaux deviennent fous ou meurent quand ils sont à proximité de Carmilla. Cette animosité n'est en réalité absolument pas anecdotique puisqu'elle renvoie une nouvelle fois au *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires…* de Dom Augustin Calmet et plus particulièrement à une lettre insérée dans le texte, d'un certain Monsieur de L'Isle de Saint-Michel, qui décrit la pratique suivante :

---

[37] LE FANU Sheridan, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 102. Version française, *op. cit.*, p. 119.

[38] FLÜCKINGER Johann, *Visum et Repertum* (1732) cité par Jean Marigny, *op. cit.* p. , p. 106.

> On choisit un jeune garçon qui soit d'âge à n'avoir jamais fait œuvre de son corps, c'est-à-dire qu'on puisse croire vierge; on le fait monter nu sur un cheval entier, absolument noir, et qui soit également vierge; on conduit le jeune homme et le cheval au cimetière : ils se promènent sur toutes les fosses. Celle ou l'animal refuse de passer, malgré les coups de cravache qu'on lui délivre, est regardée comme renfermant un vampire[39].

Sheridan Le Fanu s'inspire de toute évidence de ce rituel pour représenter le vampire comme une créature détectable et déroutante pour les chevaux.

L'auteur renoue également avec l'idée que le vampire peut se métamorphoser en n'importe quelle entité du monde, puisqu'il est un esprit désincarné. Parmi les *topoï* du folklore, on retrouve la métamorphose en papillon dans la métaphore qu'utilise Carmilla pour expliquer ce que peut être la mort à Laura :

> Les jeunes filles sont semblables à des chenilles pendant leur existence ici-bas, pour devenir enfin des papillons quand vient l'été[40].

Le papillon est un animal de prédilection du vampire folklorique quand il se transforme, aussi la comparaison mettant en relation la jeune fille et la chenille, puis le vampire et le papillon remotive une caractéristique folklorique moins connue de la créature.
Une autre forme qu'aime prendre le vampire est celle de brouillard, car elle lui permet de se déplacer sans se faire remarquer, notamment pour rejoindre sa tombe l'aube venue. Dans Carmilla, les deux entités sont bien souvent associées. Le soir de l'arrivée de Carmilla, il est fait mention d'une « mince couche de brume, légère comme une fumée, qui masquait les distances de son voile transparent » (p. 36) et le cortège funèbre contient le cadavre de la première victime de Carmilla disparaît dans « le bois enlinceulé de brume » (p. 42) : tout se passe comme si le Carmilla était arrivée dans le domaine sous sa forme de brume avant même d'y apparaître sous son apparence humaine. On peut finalement évoquer les métamorphoses régulières de Carmilla en gros chat noir, qu'il s'agisse de « l'animal noir comme de la suie, semblable à un chat monstrueux » (p. 72), de « la forme noire aux contours mal définis » ou de la « grosse masse palpitante » (p. 113).

L'ensemble de ces comparaisons est révélatrice de la volonté de Sheridan Le Fanu de donner à voir, à travers Carmilla, une représentation fidèle du vampire folklorique, ce qui

---

[39] CALMET Dom Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires…*, Paris, 1751, cité par Jean Marigny, *op. cit.*

[40] LE FANU Sheridan, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 42. Version française, *op. cit.* , p. 62.

explique que l'on ait parfois parlé de retour aux sources et de renouement avec « la grande tradition du vampirisme[41] » pour cette longue nouvelle.

En conclusion

Sheridan Le Fanu, Karl de la Motte-Fouqué et Charles Nodier se sont donc montré fidèles au paradigme folklorique fondateur de leur créature-modèle. Cette fidélité se manifeste à deux niveaux :

- Dans la reprise des caractéristiques générales du modèle folklorique.
- Dans la remotivation de détails folkloriques peu connus, qui témoigne de la volonté des auteurs de donner une représentation aboutie et précise de la créature.

De même, le folklore se manifeste sous deux formes au sein des textes :

- L'irradiation : le folklore sous-tend le texte de façon souterraine, sans référence explicite. Ce sont les caractéristiques générales des créatures qui apparaissent le plus souvent par irradiation, comme le fait que Carmilla se nourrisse de sang, attribut essentiel du vampire qu'il faut révéler en mettant en relation la santé du personnage et le nombre de victimes dans la région.
- L'allusion discrète : certaines références, surtout à propos de détails folkloriques moins connus, sont faites de manière furtive, comme la discrète allusion à la folie qui prend les chevaux au contact des vampires dans *Carmilla* ou aux recoins de la cheminée comme refuge du *brownie* dans *Trilby*. L'on peut dès lors s'interroger sur la double réception de ces récits : y-a-t-il une double adresse de la part des auteurs, d'une part à un lecteur qui cherche à se divertir et d'autre part à un lecteur plus familier des folklores européens, capable de déceler les allusions savantes du texte ? A moins que le désir des auteurs ne soit au contraire de pousser le lecteur novice à s'intéresser au modèle folklorique qui les a inspiré, pour permettre à celui-ci revenir à la fiction *a posteriori* et d'y découvrir toutes les subtilités.

Si les personnages éponymes et principaux constituent la matière folklorique principale des œuvres, on peut toutefois remarquer que d'autres créatures y apparaissent de façon plus allusive. Car la résurgence du folklore dans la fiction ne se limite pas à l'élaboration d'une créature-personnage principale : c'est tout un environnement, féérique ou

[41] Expression de Jean Marigny, *op. cit.* , p. 79.

macabre, toute une époque, ancestrale ou médiévale, qui, associés au modèle folklorique de référence, renaissent sous la plume de Nodier, Sheridan Le Fanu et La Motte Fouqué. L'entourage de la créature principale est transposé à ses cotés avec précision et attention, qu'il soit composé d'autres créatures folkloriques, ou d'archétypes humains.

II. LA TRANSPOSITION DE L'ENVIRONNEMENT FOLKLORIQUE

Chacune de nos trois créatures-personnages possède, dans le folklore, un environnement caractéristique : celui des ondines et des *brownies* renvoie plutôt à un environnement merveilleux, composé d'esprits élémentaires et de créatures imaginaires, tandis que celui des vampires, en vertu du paradigme des Lumières exploité par Sheridan Le Fanu, est plutôt composé de médecins, de chercheurs et de chasseurs de vampires. On pourra ainsi d'une part étudier la résurgence de l'entourage merveilleux dans *Trilby* et *Ondine*, et d'autre part celle de l'entourage humain dans *Carmilla* pour mettre en évidence le désir commun des auteurs de faire renaître aux cotés de leur créature-modèle l'époque, les êtres et les rites qui lui sont associés, de quelque nature qu'il soient.

II - 1. L'entourage folklorique dans *Trilby* et *Ondine*

Notre *brownie* d'Argail est entouré par de nombreuses créatures du folklore écossais et Charles Nodier prend visiblement plaisir à transmettre au lecteur français les légendes ancestrales de la contrée, parfois retravaillées par son imagination prolifique. Voici les quelques créatures du folklore écossais que nous pouvons reconnaître dans *Trilby* :

- Les *drows* de Thulé et les *elfs* (p. 57) : Thulé est un royaume nordique légendaire peuplé par les *drows*, des elfes noirs maléfiques et les *elfs*, leur pendant positif. Le texte fait donc référence à un environnement folklorique merveilleux dès son ouverture.

- Les géants : ennemis mythiques des nains et des hommes, les géants occupent une place importante dans la mythologie gaélique. Charles Nodier insère dans *Trilby* un court conte qui raconte comment le Géant Arthur, furieux de voir les murailles d'Edimbourg empiéter sur son royaume, terrifiait les pêcheurs qui s'aventuraient sur le Lac Long. Un jour, un ermite armé d'une croix vint exorciser le monstre païen :

> A genoux sur le frèle esquif, il [l'ermite] tenait dans ses mains une croix et regardait le ciel. Parvenu au terme de sa navigation, il se leva avec dignité, laissa tomber quelques gouttes d'eau consacrée sur les vagues furieuses, et adressa au géant du lac des paroles tirées d'une langue inconnue. On croit qu'il lui ordonnait, au nom des premiers compagnons du Sauveur, qui étaient des pêcheurs et des bâteliers, de rendre aux pêcheurs et aux bâteliers du Lac Long l'empire paisible des eaux que la Providence leur avait données. Au même instant du moins le spectre menaçant se dissipa en flocons légers [42]…

[42] NODIER Charles, *op. cit*, p. 85.

Ce conte a une double vertu toponymique puisqu'il revient sur la naissance du *Ben* Arthur et la création du monastère de Balva, fondé par l'ermite à la suite de sa victoire. Une légende celtique, intitulée *King Arthur and the captive maiden*[43] pourrait avoir servi de modèle à ce conte, bien que largement déformée par Charles Nodier. Dans ce récit populaire, Arthur n'est plus le nom du géant mais celui du célèbre roi, et l'ermite sans nom de Nodier devient Sir Balva. Ce dernier rêve d'une jeune fille prisonnière d'un Géant et tous deux partent la délivrer. Alors que le Géant arrive, la jeune fille joue de la harpe et celui-ci s'endort, permettant aux deux héros de le tuer. D'après cette légende, c'est le château du Géant qui aurait pris le nom de « Balva », aménagé par la suite comme un monastère. On peut supposer que l'auteur aura pris connaissance de cette légende par quelque habitant de la région du Loch Long, et que la version qui lui en a été donnée diffère sensiblement de celle qui a été scellé par écrit, comme cela arrive bien souvent aux légendes populaires.

- Les « sea-maiden » : ces nixes écossaises, jeunes filles des lacs, semblent hanter les eaux du Loch Lomond et du Loch Long. Les vapeurs du lac sont « comme une trame d'or tissue par les fées du lac pour l'ornement de leurs fêtes » (p. 82) et il est indiqué au début du conte qu'Arthur le Géant aurait « aimé sans succès [...] une de ces fées que les anciens appelaient des nymphes et qui habitaient des grottes enchantées » (p. 84). Il est possible que Charles Nodier fasse ici une nouvelle fois référence à la légende de *King Arthur and the captive maiden* puisque ce récit évoque l'histoire d'un géant amoureux d'une veuve, c'est-à-dire d'une *maiden.* Le géant de Nodier aurait quant à lui aimé une nymphe des grottes, une *sea-maiden* : le thème commun de l'amour non réciproque d'un géant pour une humaine ainsi que la paronymie et l'archaïsme des termes employés en anglais rendent la comparaison d'autant plus plausible.

- Le nain : Trilby est comparé à un « nain gracieux du foyer » (p. 65) et prend l'apparence d'un nain pour attirer Jeannie à lui sur le lac. Le nain est en fait l'équivalent du lutin roman dans les cultures germanique et scandinave. Il est introduit dans les textes médiévaux français avec l'archétype du « nain arthurien », proche du lutin, et également présent dans les civilisations celtiques. Ce sont les attributs du paradigme folklorique roman[44] qui sont repris dans *Trilby* : la vieillesse (puisqu'il est qualifié de « vieillard », p. 87), la déformation

[43] In DOUGLAS John et CAMPBELL Sutherland, *Memories of Canada and Scotland*, Bibliobazaar, Charleston, 2006 (l'œuvre et la légende peuvent par ailleurs être consultées en ligne à l'adresse internet suivante : http://books.google.fr/books?id=P_41LQO9Z1oC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false).

[44] D'après LECOUTEUX Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Age*, éditions Imago, France, réédition de 2003.

physique (« si courbé sous le poids des ans qu'on aurait dit que sa tête appesantie cherchait un appui sur ses genoux », p. 87) et la pilosité (puisqu'il se sépare de sa barbe en redevenant Trilby, p. 90).

- Le shoupeltin du Shetland : si l'apparence revêtue par Trilby est celle d'un nain, il est explicitement indiqué qu'il s'agit d'un « travestissement bizarre qu'il avait emprunté la veille aux Shoupeltins du Shetland » (p. 90). Difficile de déterminer l'origine de cette créature peu connue, d'autant plus que la note de Jean-Luc Steinmetz n'est guère éclairante : « mystérieux habitants des îles Shetland » (p. 104). Après quelques recherches, un document semble toutefois faire une brève allusion à ces habitants : il s'agit d'un texte intitulé *Rambles in far North*, présenté à l'université de Californie au XIX^{ème} siècle par Charles et Prudence Kofoid et qui précise : « L'ancien nom que les Shetlandais donnaient aux tritons était « shoupeltins[45] ». Le shoupeltin ne serait donc pas un habitant des îles Shetland mais une créature marine, probablement proche du *selkie*, le triton-phoque des Highlands. Plus haut, le texte précise que les jeunes écossais du Nord avaient pour habitude de se déguiser en sirènes, tritons et trolls pour leur rendre hommage, lors de commémorations qui ont été décrites par Walter Scott. On peut dès lors gloser de deux façons l'expression « un travestissement bizarre qu'il avait emprunté la veille aux Shoupeltins du Shetland ». Trilby a tout d'abord pu d'une part emprunter aux shoupeltins un déguisement de nain, ce qui semble peu logique étant donné qu'il n'a pas besoin de l'aide d'autres créatures pour prendre n'importe quelle apparence. L'autre possibilité voudrait qu'il se soit tout simplement transformé la veille en shoupeltin, perçu par Nodier comme un petit vieillard bossu, ce qui constituerait une référence aux commémorations de l'Ecosse du Nord et à Walter Scott. Quoi qu'il en soit, cette référence fort ardue à éclaircir atteste de la connaissance précise qu'a Charles Nodier du folklore écossais.

- Le petit homme de l'île de Man : lorsque Jeannie découvre le vieillard nain, elle le prend tout d'abord pour « le petit homme de l'île de Man » (p. 61). Là encore, Charles Nodier fait appel à un folklore très ciblé. Aucune note ne vient éclairer cette allusion, mais il semblerait après recherches que l'auteur fasse référence à la légende de *Fairy Bridge*, dans la ville de Santon, sur l'île de Man. La légende indique que les fées de l'île se sont réfugiées sous ce pont pour se dérober aux regards des habitants, et qu'il porte malheur de passer le pont sans les saluer. Encore aujourd'hui les touristes qui manquent à la règle retrouveraient leur domicile cambriolé et le vice-député de l'île, Geoff Corkish, parlait en Septembre 2009

[45] "The old Zetlantic name for Tritons was Shoupeltins".

d'installer une boîte aux lettres à l'attention des fées. En anglais, on désigne ces êtres par l'expression « the little people of the *Fairy Bridge* », ou le petit peuple du pont des fées, qui renvoie vraisemblablement au terme de « petit homme » employé par Jeannie.
Remarquons finalement qu'« enchanteurs » (« il faudrait savoir les mots magiques de l'enchanteur qui l'a construite » p. 97) et sorcières (« Jeannie avait souvent ouï parler des mystères des sorcières », p. 100) participent aussi, de façon plus générale, de cet environnement folklorique et merveilleux qui entoure notre *brownie* d'Argyle.

Quatre créatures du folklore européen entourent quant à elles Ondine dans le conte de Fouqué :
- Le kobold : ce gnome allemand est traditionnellement associé au travail des minerais. Dans *Ondine*, c'est un kobold malicieux qui cherche à effrayer Huldbrand lorsque celui-ci arrive pour la première fois dans la forêt hantée. Il est décrit comme un « long homme gris » ou un « étrange petit bout d'homme » (p. 21) qui se jette en travers de son chemin et lui demande une pièce d'or. C'est un trait caractérisant du kobold qui apparaît ici : ce petit gnome est attiré par l'or et les minéraux. Comme les kobolds traditionnels deviennent malveillants s'ils sont insultés, celui poursuit littéralement Huldbrand, qu'il accuse d'escroquerie. La rencontre s'achève par une vision fantasmagorique d'une « foule de kobold » qui s'amusent « avec des jouets qui étaient de l'or et de l'argent » (p. 24).
- L'ondin : symbolisé par l'Oncle Kühleborn, il est, à l'image de Nichus, le roi des nixes, d'une grande taille et inquiétant. Karl Grün[46] décrit l'ondin comme une créature méchante et diabolique et, en effet, Kühleborn n'a rien de la bienveillance d'Ondine. Souvent qualifié d'homme en blanc, couleur de l'écume qu'il maîtrise et du vêtement traditionnel des nix, son air est « menaçant » (p. 67) et il peut se fondre dans l'eau.
- La vouivre : le lendemain de sa nuit de noce, Huldbrand fait le rêve de « belles femmes, qui tout à coup se trouvaient avoir une tête de dragon » (p. 41). On reconnaît ici la figure de la vouivre, nymphe qui peut être représentée soit avec une queue de serpent, soit avec une tête de dragon, selon les traditions. On pourrait également émettre l'hypothèse que c'est l'apparence d'une vouivre ou d'une lavandière que prend Kühleborn lorsqu'au chapitre XIII, il tente d'effrayer Huldbrand : « il pouvait distinguer une femme endormie ou évanouie, vêtue d'une robe blanche [...]. Alors, à la lumière de la vallée, il vit tout près de lui un visage horriblement grimaçant qui lui cria d'une voix sourde : « Donne moi un de tes baisers,

[46] GRÜN Karl, *Les esprits élémentaires*, éditions Gérard Trédaniel, France, XIX^{ème} siècle.

amoureux berger ! » (p. 74).

- les *Niebelungen* : dans *Ondine*, fleuves et les lacs sont parfois apparentés à des réserves d'or et de bijoux. Au début du conte, la première fille du couple de pêcheur disparaît en étant inexplicablement attirée par un objet dans l'eau du lac, « comme si elle apercevait dans l'eau quelque chose de merveilleusement beau » (p. 12). Puisque l'on apprend un peu plus tard que cette enfant était la coquette et orgueilleuse Bertalda, l'on est en droit d'émettre l'hypothèse que « l'objet » qui attirait alors son regard était un bijou ou de l'or scintillant dans les flots. Plus tard, c'est cette même Bertalda qui se voit volée du collier que lui avait offert Huldbrand par une énorme main qui sort de l'eau. Ondine sort alors instantanément de la rivière « un collier de corail de merveilleuse beauté » (p. 84). Tout se passe comme si l'élément aquatique était un coffre à bijoux et qu'Ondine pouvait s'en servir quand elle le souhaitait. C'est en réalité à une vieille légende allemande que Fouqué fait ici référence, celle des *Niebelungen*, gnomes du folklore germanique, qui auraient amassé un véritable trésor au fond du Rhin, sur lequel des nymphes, les « *Wasserfrauen* », étaient chargées de veiller. Ondine s'apparente, dans l'épisode du collier, à l'une des gardiennes de ce trésor mythique et l'on pourrait tout à fait interpréter que c'est la vue des bijoux des Niebelungen qui attirait tant l'œil de Bertala encore enfant. Il s'agit vraisemblablement là d'un « clin d'œil », destiné à un lecteur averti et familier du folklore germanique.

L'univers d'Ondine est en fait, dans son ensemble, régi par un équilibre entre les différents esprits élémentaires, tels que les définit Paracelse. Ce sont eux qu'il faut deviner sous l'appellation « d'étranges créatures » de la forêt (p. 4), de « fantômes » (p. 16) et de « fantastiques figures » (p. 9). Les esprits des eaux et les esprits de la forêt vivent en harmonie et se contrôlent respectivement. Ainsi, lorsqu'Ondine craint un mauvais tour des esprits de la forêt, elle n'hésite pas à les menacer de représailles de la part de l'Oncle Kühleborn. L'entourage d'Ondine est donc aussi spirituel et totémique, en vertu de la pluralité des paradigmes remotivés.

II - 2. L'entourage humain du vampire dans *Carmilla*, symptôme d'un folklore tardif

Au fil des siècles et de l'évolution des paradigmes, un entourage humain composé de paysans, bohémiens, prêtres et médecins s'est progressivement constitué autour du vampire. Cet environnement historique devient, avec *Carmilla*, un environnement esthétique

caractéristique du vampire littéraire.

Dans *Carmilla,* les paysans constituent l'essentiel de l'entourage des personnages principaux, qu'il s'agisse du bossu qui vend des gris-gris, du bûcheron ou des victimes de Carmilla (la fille du garde forestier et la sœur un paysan, pour celles qui sont explicitement mentionnées). Plus spécifiquement, le bossu est aussi qualifié de « saltimbanque », en référence aux peuples nomades d'Europe centrale, les bohémiens. Ces populations, superstitieuses, sont traditionnellement suspectées d'entretenir des relations étroites avec les vampires. Elles ont contribué à colporter ce folklore dans les régions les plus reculées et l'ont même enrichi. Cette proximité est décelable lorsque l'on se penche sur la rencontre du saltimbanque et de *Carmilla.* Celui-ci semble avoir deviné le secret de sa nature puisqu'il la provoque en se proposant de lui limer les dents. A cet égard il est l'archétype du « vampiritch », le fruit de l'union d'un vampire et d'un être humain, qui possède, dans le folklore, la capacité de reconnaître un vampire au premier regard. Le rapport entre les deux personnages est assez ambigu puisque le vampiritch, en faisant allusion aux dents de Carmilla et aux vampires qui rodent, met ouvertement son secret en danger, ce qui est en contradiction avec son rôle traditionnel d'allié. Toutefois, une analyse plus précise révèle un détail troublant : le bossu propose aux jeunes filles de leur vendre une amulette de protection contre les vampires, que Carmilla s'empresse d'acheter. Plus loin, le jeune vampire fait étonnamment l'éloge de l'amulette (« je suis sûre que si je n'avais pas eu ce charme près de moi, une effroyable créature aurait surgi », p. 74) et encourage vivement Laura à la garder près d'elle lorsqu'elle s'endort. Or, on le sait, le talisman n'a aucun effet, voire un effet favorable au vampire puisque les agressions de Carmilla contre Laura débutent précisément après l'achat du charme et s'intensifient lorsque Laura garde le talisman près d'elle. Le saltimbanque aurait donc vendu un leurre à Laura, voire un médaillon contenant une drogue susceptible de la maintenir endormie lorsque Carmilla la mord. Le bohémien retrouverait donc, d'après cette analyse, le rôle traditionnel d'allié qu'il peut avoir dans le folklore.

Prêtres et chasseurs de vampires font également partie de l'entourage de Carmilla. Le rôle du chasseur de vampire, qui sera immortalisé par Van Helsing dans *Dracula,* est ici incarné par le Baron Vordenburg et surtout le Général Spielsdorf, qui découvre la tombe de Mircalla et organise l'ordalie du corps.

Mais c'est l'entourage des médecins qui est certainement le plus prégnant dans *Carmilla*. Les

médecins ont toujours étudié les vampires, cherché à expliquer le phénomène, à le comprendre pour mieux l'éradiquer. Il nous faut pour cela remonter au paradigme du XIV^{ème} siècle, qui assimilait le vampirisme à la peste. Des épidémies similaires en Prusse (en 1710), puis à Marseille (entre 1720 et 1723) avaient remotivé la croyance aux vampires et Dom Augustin Calmet racontait dans son *Traité* :

> Une personne se trouva attaquée de la langueur, perdit l'appétit, maigrit à vue d'œil, et, au bout de huit ou dix jours, quelquefois quinze, mourut sans fièvre ni aucun autre symptôme de maladie, que la maigreur et le dessèchement. On dit, en Hongrie, que c'est un vampire qui s'était attaché à cette personne, et qui lui suçait le sang[47].

Cette assimilation à la maladie, archaïsante, apparaît lorsque Carmilla et Laura redoutent, au chapitre IV, que tous soient « menacés de la peste ou de quelque fièvre maligne » (p. 57). Les attaques de Carmilla sont de même associées chez Laura au développement d'un « très étrange mal » (p. 67) et son père parle des « progrès du mal mystérieux qui ravage notre région » (p. 69), ce qui montre bien que le vampirisme est perçu comme une maladie, une épidémie. Carmilla, elle-même, est souvent décrite comme malade : sa mère le confie au père de Laura en soulignant sa faiblesse et Laura s'étonne de « son visage blême et apathique » (p. 66) au cours d'une promenade. En outre, la créature fait preuve d'une certaine aversion envers les médecins et précise dans ce même chapitre : « Les médecins ne m'ont jamais fait aucun bien » (p. 61).

Le débat qui prend place entre les deux médecins au début du chapitre XIV pour déterminer la cause du mal de la nièce du Général Spielsdorf, est quant à lui tout à fait représentatif de celui qui divisait les médecins du XIV^{ème} siècle, le recours à l'ordalie s'opposant à la prescription des soins traditionnels. Les deux savants sont ici des archétypes incarnant les deux points de vue en concurrence, le médecin habituel de la nièce du Général représentant celui du pragmatisme scientifique et le vieux médecin de Gratz celui de la superstition.

Finalement, la présence d'un environnement humain autour du vampire n'est que le résultat de la tardiveté de ce folklore. On ne saurait imaginer tout un attirail de médecins et de scientifiques autour des lutins ou des ondines, ni de toute créature ancestrale. En tant que croyance popularisée au début du siècle des Lumières, la croyance aux vampires présente la particularité d'avoir été, dès son éclosion, combattue et remise en question. Elle n'a jamais fait l'unanimité contrairement aux créatures folkloriques antiques à leur époque et même aux

[47] CALMET Dom Augustin, *op. cit.*

fées et sorcières du Moyen-âge, qui créaient un certain consensus autour de leur existence. La présence d'un environnement humain, composé de médecins, de prêtres, de chercheurs et de chasseurs de vampires autour de Carmilla constitue donc avant tout un environnement d'ennemis, symptomatique du rejet de l'irrationnel au XVIII^{ème} siècle.

Au-delà de cet entourage humain, on peut aussi évoquer la transposition d'un environnement « matériel » : le vampire est associé à certains accessoires de lutte et à des rites d'éradication qui font partie intégrante du mythe folklorique et qui se retrouvent dans le récit de Sheridan Le Fanu.

On distingue à plusieurs reprises des allusions à ces accessoires dans le texte. Lorsque la voiture de Carmilla arrive chez Laura, les chevaux font un brusque écart à la vue d'une « antique croix de pierre » (p. 38) avant de renverser la voiture. La tradition en Serbie voulait que la population peigne une croix au goudron sur chaque porte et fenêtre de leur maison pour protéger la demeure de l'intrusion d'un vampire. La présence d'une croix, qui renvoie à la Passion du Christ et à la religion chrétienne abhorrée, maintient donc traditionnellement les vampires à distance.

Une autre pratique de défense consiste, dans les Sudètes, à enrouler le corps des présumés vampires dans un tissu dont ils doivent, chaque année défaire une maille avant de pouvoir sortir. On retrouve plusieurs allusions à cette pratique dans *Carmilla*. Le Général Spielsdorf raconte ainsi comment le spécialiste des vampires morave parvint à piéger un vampire de Karnstein. Il « vit le vampire sortir de sa tombe, poser à terre le linceul dans lequel on l'avait enseveli » (p. 109), il « s'empara du suaire » du monstre de sorte que celui-ci, ne le retrouvant plus et ne pouvant regagner sa tombe, soit décapité par le Morave. Au début de la nouvelle, le cortège vampirique disparaît par ailleurs dans un bois « enlinceulé de brume », comme si l'environnement livrait, en prenant l'apparence mimétique d'un vampire entouré de tissu, les premiers indices de la présence de vampires.

La lutte contre le vampire trouve traditionnellement son acmé dans la « grande réparation », ou l'ensemble des pratiques qui doivent permettre d 'éliminer le monstre. Le tableau suivant compare les pratiques d'ordalie[48] telles qu'elles sont évoquées dans *Carmilla*

[48] L'ordalie, ou jugement de Dieu, est définie par le Grand Larousse comme « une épreuve judiciaire destinée à justifier ou confondre un accusé. Elle consistait à faire subir à faire subir une épreuve par le feu ou par l'eau à l'accusé qui, s'il en sortait sauf, était déclaré innocent ». Dans le contexte de la chasse aux vampires, ce terme est le pendant occidental de la grande réparation : il s'agit d'un ensemble de rites devant mener à l'éradication du

aux rites de la grande réparation dans les traditions d'Europe de l'Est.

Grande réparation du vampire de Karnstein par le Morave (p. 109)	**Ordalie de Carmilla (p. 119)**	**Grande réparation dans les traditions d'Europe de l'Est**[49]
	1- Rites préparatoires du prêtre à la veille de l'ordalie (passés sous ellipse, p. 118)	
1- On empêche le vampire de regagner sa tombe par un subterfuge (ici, celui du linceul)	**2- Ouverture du tombeau et découverte du corps vivant**	**1- Le corps est extrait de la tombe aux premières lueurs de l'aube**
2- La tête du vampire est fendue d'un coup d'épée		
	3- Un pieu aigu est enfoncé dans le cœur du vampire	**2-** Le cœur du vampire est transpercé d'un seul coup (ou le vampire peut ressusciter) avec un pieu de tremble ou d'aubépine, ou un poignard béni. Cette étape peut se révéler suffisante si le corps se réduit alors en poussière
3- Decapitation du vampire	**4- Decapitation du vampire**	**3- Décapitation du vampire avec une bêche de fossoyeur**
4- Un pieu enfoncé dans le cœur du vampire		
5- La tête puis le corps du vampire sont brûlés	**5- La tête puis le corps du vampire sont brûlés**	**4- Les restes du vampire sont brûlés**
	6- Les cendres sont dispersées dans la rivière	**5-** Les cendres du vampire sont répandues aux quatre vents ou enterrées

Nous voyons que la représentation littéraire de l'éradication des vampires est globalement fidèle au modèle des grandes réparations, dont elle reprend les grandes étapes (ouverture du tombeau, enfoncement du pieu, décapitation, déflagration des restes et éparpillement des cendres) avec quelques variantes dans leur ordre et leur détail. Le folklore est, ici encore, au fondement de la représentation du vampire de Sheridan Le Fanu.

---

vampire.

[49] D'après MARIGNY Jean, *op. cit.* , p. 59.

En conclusion

Avec la créature-modèle, c'est tout un environnement composé de créatures merveilleuses, d'archétypes humains, de rites et de pratiques caractéristiques qui renaît : la fiction folklorique n'est pas seulement la fiction d'une créature folklorique principale mais une véritable palingénésie.

Aux côtés de l'univers folklorique composite qui est recréé, tout un esprit païen renaît également de ses cendres pour imprégner l'idéologie du texte : comment cette résurgence du paganisme prend-elle forme dans nos œuvres ?

III. LA RESURGENCE DU PAGANISME

L'étymon latin du mot « créature », *creatura*, renvoie à ce qui a été créé par le *creator*, au sens chrétien du terme. Etymologiquement, la créature folklorique est donc, au même titre que l'Homme, une créature de Dieu. Pourtant, en dépit de ce lien fraternel qui unirait le monde religieux au monde folklorique, c'est un rapport de conflit et de rivalité qui a prévalu dans l'Histoire.

En effet, les croyances folkloriques, en tant que superstitions nées d'un imaginaire ancestral ayant persisté après la christianisation de l'Europe, ont systématiquement été en concurrence avec la Bible parce qu'elles étaient ambassadrices d'une conception du monde et de l'âme humaine en contradiction avec les principes de l'Eglise. Les instances religieuses ont donc tout naturellement cherché à dévaloriser ces récits et à éradiquer les créatures qui y étaient associées, que ce soit en les diabolisant, en discréditant leur existence ou en les intégrant à leur propre imaginaire. Dans *Carmilla*, *Trilby* et *Ondine*, la créature folklorique est replacée dans cette condition historique de créature païenne :

- En conflit avec l'Eglise.
- Représentante d'une approche préchrétienne du monde et de l'âme.

Les œuvres entreprennent d'une part de donner une représentation métaphorique de l'éradication de l'idéologie païenne par le monde chrétien, et d'autre part de faire renaître cette idéologie décimée par l'intermédiaire de la fiction : la palingénésie n'est donc pas uniquement celle d'un univers composite, mais aussi celle de la conception du monde et de l'âme qui structurait cet univers en profondeur.

III - 1. La créature face au christianisme

Dans nos trois fictions, la créature folklorique entretient, de façon directe ou détournée, des rapports de conflit avec l'Eglise : Carmilla est représentée comme un suppôt de Satan à éradiquer, Trilby, comme un démon à exorciser et Ondine comme un esprit élémentaire à convertir. Ce conflit est en fait mimétique de l'Histoire de ces créatures, qui sont toutes tombées un jour sous la coupe de l'Eglise : au XI^{ème} siècle pour les lutins, au XIV^{ème} siècle pour le vampire et au XVII^{ème} siècle pour l'ondine. L'existence de la créature folklorique, païenne par excellence puisqu'elle est née des croyances populaires, ne pouvait être acceptée par l'Eglise : les fictions folkloriques reviennent ainsi sur leur assimilation à des

créatures maléfiques et sur le conflit qui devait mener à leur éradication progressive.

a) Carmilla, suppôt de Satan

La religion chrétienne a été associée à l'ingestion de sang dès lors que s'est développée la théorie de la transsubstantiation, qui stipule que le vin représente le sang du Christ. En dépit de cette analogie, le vampire a, depuis le XVI^{ème} siècle et le paradigme du *Nachzehrer*, été perçu et représenté comme une incarnation du Mal par l'Eglise. Les instances religieuses en font alors un ange déchu, un exclu du ciel. On devient vampire lorsque l'âme ne peut se présenter aux tribunes du Jugement Dernier, du fait d'une excommunication, d'une mort violente ou de l'absence de sépulture chrétienne.

C'est de cette représentation du vampire comme suppôt de Satan que s'inspire le général Spielsdorf : « Sa mort est l'œuvre du démon » (p. 34), « Je consacrerai le reste de mes jours à retrouver puis à exterminer un monstre » (p. 35), « J'ai été dupe d'un complot ourdi par des puissances d'outre-monde », « les démons qui ont assassiné ma pauvre enfant » (p. 92), « ces monstres continuent, après leur mort, à tourmenter la race humaine » (p. 106), « je me propose de décapiter ce monstre! » (p. 108).

Au-delà de ces choix lexicaux, l'aversion de Carmilla envers la chrétienté ne fait nul doute. Elle l'exprime tout d'abord par une réaction violente lorsque le père de Laura professe des paroles empreintes de ferveur :

> - Nous sommes entre les mains du Seigneur. Rien n'arrive ici-bas sans Sa permission, et tout finira bien pour ceux qui L'aiment. Il est notre fidèle Créateur : Il nous a fait, tous tant que nous sommes et Il prendra soin de nous
>
> - Le Créateur ! Disons plutôt la Nature ! s'exclama Carmilla en réponse à ses douces paroles. Oui, la maladie qui ravage ce pays est naturelle. Tout provient de la Nature, n'est-ce pas ? Tout ce qui existe dans le ciel, sur la terre et sous la terre, agit et vit selon ce qu'ordonne la Nature : telle est ma conviction[50].

Cet échange met en évidence le rejet du concept de Dieu par Carmilla et son remplacement par celui de Nature. Sheridan Le Fanu oppose ici le christianisme au paganisme totémique et place expressément le vampire du côté des païens. Dans le contexte des années 1870, cette proposition de Carmilla revêt d'ailleurs une dimension polémique puisque, rappelons-le, cette

[50] LE FANU Sheridan, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 40. Version française, *op. cit.* , p. 61.

fin de siècle est marquée par de virulents débats autour de la question du darwinisme[51]. Un autre passage-clé est celui où Carmilla entend les paysans et Laura chanter un hymne funèbre, c'est à dire religieux. Celle-ci s'écrit : « Tu me perces les tympans! [...] Vos rites me blessent et je déteste les enterrements » (p. 56). La réaction est physique et Carmilla semble prise d'une souffrance intense à l'écoute du chant religieux : « Voilà, dit-elle alors. Voilà ce que c'est que d'étrangler des gens avec des hymnes ! ». Cette aversion marquée envers le christianisme est pourtant paradoxale puisque, comme Laura l'apprend au cours d'une conversation, Carmilla est de confession chrétienne (« Si elle ne m'avait pas dit par hasard [...] qu'elle était baptisée, j'aurais douté qu'elle fût chrétienne », p. 71). On peut expliquer ce paradoxe par le fait que le vampire et l'être humain dont il a réintégré le corps ne sont pas deux mêmes entités. Mircalla était catholique parce que son éducation et ses convictions l'avaient poussé à le devenir. Carmilla est devenue païenne parce que sa nature de vampire, d'Antéchrist exclu du Paradis et combattu par l'Inquisition, fait d'elle une ennemie par nature du christianisme.

b) Les moines, ennemis des créatures païennes dans **Trilby**

La tradition de lutte des ecclésiastiques contre les fées et les lutins nous ramène au début du Moyen-âge, où, d'après Le Goff, trois registres du surnaturel coexistaient : le miraculeux chrétien, le magique sataniste et le merveilleux, ou ce qui échappe de façon générale à l'entendement. Au XI^{ème} siècle, l'Eglise entreprend de dépaganiser le continent pour lutter contre le développement de ces croyances rivales, et les créatures folkloriques passent du registre merveilleux au registre magique. Les clercs assimilent les légendes païennes à des récits sataniques et font des créatures folkloriques des démons incubes. Cette période de dépaganisation ne dure toutefois que jusqu'au XII^{ème} siècle, lorsque le folklore, expression d'un imaginaire collectif auquel personne ne croît plus, est réintégré dans les mœurs, inspirant élites et chevaliers. C'est dans le paradigme médiéval du XI^{ème} siècle que Charles Nodier semble situer *Trilby* : les lutins du Loch Long et leurs voisins, les moines du Monastère de Balva s'y livrent une guerre sans merci. Ce conflit se manifeste sous plusieurs formes dans le conte de Nodier :

- La pratique des exorcismes : celui de Trilby prend place après que Jeannie ait révélé ses

[51] L'on pourra lire à ce propos les remarques de Victor Sage dans *Le Fanu's Gothic, the Rethoric of Darkness*, *op. cit.* , p. 195.

entreprises de séduction à Dougal et que celui-ci ait fait appel à Ronald, un moine de Balva. Il se décompose en trois étapes : le moine jette tout d'abord du houx béni dans l'âtre de la cheminée, le repère favori du lutin, conjure Trilby de quitter les lieux puis entreprend de chanter par trois fois les saintes litanies de la Vierge.

- Les profanations des lutins frappeurs : Les exorcismes de *boggarts* nécessitent habituellement que l'on précise un lieu d'exil de la créature, ou celle-ci se trouve libre d'errer dans la nature. Ronald évoque ainsi les conséquences de ces oublis :

> Certains de ces follets désœuvrés surtout dont nous avons, avec tant de peines et au prix de tant de prières débarrassé vos habitations, se vengent cruellement sur nous du pouvoir qu'un exorcisme indiscret nous a fait perdre. En les bannissant de la demeure secrète qu'ils avaient usurpé dans vos métairies, nous avons omis de leur indiquer un lieu d'exil déterminé, et les maisons dont nous les avons repoussés sont elles seules à l'abri de leurs insultes[52].

En représailles des exorcismes, les lutins libérés sans lieu d'exil se livrent à la perturbation des rites et à la profanation des tombes des moines. Ils s'amusent ainsi à terrifier les ecclésiastiques en jouant avec les cadavres (« Les assistants [...] ont cru voir les tombes se soulever et flotter les linceuls, et les squelettes agités par l'artifice des lutins [...] s'égarer sous les nefs, se grouper confusément dans les stalles ou se mêler comme des figures bouffonnes dans les ombres du sanctuaire », p. 76) et à éteindre « la lampe immortelle du Saint des Saints » (« Je la vis s'agiter, s'obscurcir et mourir. Mourir ! [...] La nuit si humide, si obscure, si redoutable partout ; effrayante, horrible… », p. 77). S'ensuit une hypotypose aux allures d'apocalypse de moines en panique et sujets aux pires hallucinations. Charles Nodier se joue visiblement de la superstition des ecclésiastiques, qui voient dans d'inoffensifs lutins des démons assoiffés et terrifiants.

- Le conflit de l'ermite et du géant : ce conte, étudié précédemment, peut être lu comme une allégorie du conflit entre le paganisme (représenté par le géant) et le christianisme (l'ermite). Comme l'Eglise éradique le paganisme dans l'Histoire, c'est, dans le conte, l'ermite qui vient à bout du géant.

C'est donc la guerre ancestrale entre créatures païennes et hommes de Dieu que Charles Nodier met en scène dans son conte. Les lutins et les créatures païennes sont considérés comme des démons qu'il faut éliminer afin d'étendre l'hégémonie chrétienne.

[52] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 75.

c) La conversion de la créature païenne au christianisme dans **Ondine**

Le rapport entretenu par Ondine avec la religion chrétienne, à la différence de Carmilla et de Trilby, n'est pas un rapport de conflit immédiat. Se joue plutôt une conciliation progressive du paganisme et du christianisme, aboutissant à la conversion d'Ondine au christianisme. Cette conversion est en fait le reflet mimétique de l'intégration des ondines à la Bible sous le paradigme cabalistique, l'abbé de Villars ayant, avec *le Comte de Gabalis*, historiquement fait des ondines des créatures chrétiennes : « Dieu aurait peuplé l'univers d'anges, d'hommes mais aussi de nombreux êtres invisibles et bienveillants, associés à chaque élément ». C'est donc en réponse à cette intégration historique de l'ondine au bestiaire de l'Eglise, que le personnage de Fouqué s'aliène de sa condition de créature folklorique pour devenir une femme chrétienne dans le texte.

Ondine est, à son arrivée, présentée comme une créature païenne, un *monstrum* que ses parents adoptifs, chrétiens, considèrent avec méfiance. Le choix d'un nom devient aussitôt « un gros sujet de préoccupation et de souci » (p. 14), l'enfant insistant pour qu'on lui laisse porter le nom païen d'Ondine, à la grande contrariété des parents qui proposent plutôt le nom de Dorothée, signifiant « don de Dieu ».

A cette première opposition succède pourtant une conciliation grandissante, jusqu'à la conversion de l'ondine et son acquisition d'une âme chrétienne. Ondine commence par suivre les rites de passages chrétiens : elle se fait baptiser de bonne grâce (« pendant toute la sainte cérémonie, son maintien fut correct et gracieux, si sauvageonne et fantasque qu'elle fût d'ordinaire », p. 15) avant de se marier sous la bénédiction du prêtre : « Il consacra alors leur union en quelques paroles brèves et solennelles » (p. 37). Cette conversion religieuse d'Ondine s'accompagne d'ailleurs de la « conversion » des prêtres au charme d'Ondine. Le prêtre qui organise le baptême, et qui ne veut tout d'abord pas entendre parler du nom d'Ondine, finit ainsi par se laisser séduire par la créature :

> La petite se présenta à nous si joliment parée et si charmante que le prêtre eut tout de suite le cœur complètement pris par elle, [...], finalement, il ne retrouva aucun des arguments dont il s'était armé contre le nom d'Ondine[53].

De même, le Père Heilmann surmonte son effroi à la révélation de la véritable nature

[53] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 15.

d'Ondine pour se laisser séduire par ses paroles pieuses « louant Dieu et assurant qu'elle ne voulait que du bien au monde entier » (p. 39) et, finalement, la disculper de tout mal (« il n'y a en elle point de mal [...]. Je vous recommande prudence, amour et loyale fidélité », (p. 40).

On peut toutefois s'interroger sur le véritable enjeu de cette conversion d'Ondine : intégrer la créature païenne à l'Eglise ne revient-il pas, de même que pour Carmilla et Trilby, à l'éradiquer ? Le conflit pagano-chrétien est bel et bien présent dans Ondine, mais sous une forme détournée. En mariant Ondine à Huldbrand, le père Heilmann fait disparaître la créature païenne et la remplace par une jeune femme chrétienne. C'est d'ailleurs uniquement sous cette forme qu'Huldbrand accepte et tolère Ondine : c'est parce qu'elle refait appel à sa nature de créature païenne en demandant un nouveau collier aux esprits des eaux qu'Ondine est renvoyée par le Chevalier, incapable, en bon chrétien, d'accepter une telle résurgence.
Ainsi, l'intégration de l'ondine à l'imaginaire chrétien, dans l'Histoire, comme la conversion d'Ondine, dans le conte, restent des moyens pour l'Eglise de faire « disparaître » la créature folklorique. C'est une éradication par intégration que Fouqué donne à voir dans son conte, à l'image de celle que donnait à voir l'abbé de Villars dans son *Traité* :la trame du conte est mimétique de l'Histoire du folklore.

La fiction ne se limite pourtant pas à représenter l'aliénation du paganisme et sa subduction à la religion, elle œuvre également à faire revivre l'esprit païen disparu. C'est ainsi toute une représentation ancestrale du monde et du sujet qui renaît à travers la résurgence du concept de l'âme tripartite, que nous allons à présent étudier.

III - 2. L'imprégnation d'une conception païenne de l'âme comme triple entité

Claude Lecouteux, dans son ouvrage *Fées, Sorcières et Loups-garous*[54], s'attache à montrer l'importance de la conception de l'âme comme entité composée de trois Doubles dans l'imaginaire médiéval, dans une perspective héritée des premiers folklores germaniques. Le Double est défini comme « un autre moi possédant une assez grande indépendance qui lui permet de voyager au loin » (p. 18). L'âme, chez les Germains du Nord, n'est en effet pas perçue comme une unité indivisible, au contraire de sa représentation chrétienne : elle peut se

multiplier, prendre la forme de plusieurs « Doubles ». Trois termes s'appliquent à caractériser ces trois modalités d'être de l'âme : la *fylgja*, le Double spirituel, le *hamr*, le Double physique, et le *hugr*, qui représente le principe de vie universel.

- La *fylgja*, le Double « qui accompagne », représente un esprit tutélaire attaché à la protection de l'individu.
- Le *hamr* est le Double « qui visite », un Double physique de l'homme, qui quitte le corps de son possesseur lorsque celui-ci s'endort, pour rejoindre l'au-delà, se lancer dans un voyage extatique ou apparaître en songe à d'autres individus, sous une forme humain ou zoomorphe.
- Le *hugr*, désigne quand à lui le Double « qui habite », le principe actif de chaque individu

Pour Lecouteux, cette conception païenne de ce qui devait être appelé par l'Eglise « l'âme » a constitué le terreau sur lequel se sont érigés nombre de folklore. Il s'agira ici de voir comment cette conception de l'âme tripartite est intériorisée chez les créatures de Nodier, Le Fanu et Fouqué, porteuses d'un atavisme païen ineffable.

a) Des incarnations de la fylgja *et du* hamr

On peut tout d'abord considérer que Trilby, Carmilla et Ondine incarnent, sous certains aspects, des équivalents du *hamr* pour les êtres humains que sont Jeannie, Laura et Huldbrand. Plusieurs caractéristiques laissent en effet penser qu'ils sont assimilables à leurs Doubles physiques :

- Ils représentent un lien entre le monde humain et un monde surnaturel : chez les Germains du Nord, le *hamr* constitue le lien essentiel entre l'Homme et le monde de l'au-delà. De la même façon, Trilby, Carmilla et Ondine sont des intermédiaires qui permettent à Jeannie, Laura et Huldbrand d'accéder au monde du non-humain, peuplé de créatures merveilleuses et d'esprits désincarnés, auquel ils ne pourraient avoir accès dans d'autres circonstances. Ce lien se matérialise clairement dans *Ondine* par la présence continue de l'Oncle Kühleborn aux cotés des deux amants, présence surnaturelle, donc présence de l'au-delà à laquelle Huldbrand n'est liée que par l'intermédiaire d'Ondine.
- Leur survie et celle de leur équivalent humain sont liées : l'Homme ne peut vivre sans son Double et le Double ne peut vivre sans l'Homme car ils ne font qu'un : tuer son Double, c'est mourir aussi. Ainsi, le renvoi d'Ondine par Huldbrand et la dématérialisation de celle-ci dans les eaux du Danube, que l'on peut aisément interpréter comme une mort symbolique,

[54]LECOUTEUX Claude, *Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen Age*, éditions Imago, France, 2005.

annonçait déjà la mort inévitable du Chevalier. En donnant la mort à son Double, le Chevalier se donnait la mort à lui-même. C'est ainsi sa nature de *hamr* qui pousse Ondine à revenir mettre un terme aux jours de celui qu'elle aime encore, malgré sa propre volonté, comme en témoignent les apparitions en songe et le voyage extatique qu'elle provoque afin de le mettre en garde. De même, à la fin de *Trilby*, Jeannie s'élance dans la fosse dès qu'elle comprend que le *brownie* a été éradiqué. Le texte indique : « Et laissant derrière elle toutes les fosses, elle s'élance dans la fosse qui l'attendait sans doute, car personne ne trompe sa destinée » (p. 102). Comme l'humain ne peut survivre à la mort de son Double, Jeannie ne peut survivre à Trilby. L'irréductibilité de ce lien est soulignée par l'instance du texte sur la notion de destin : lorsque Trilby meurt, la destinée de Jeannie devient de mourir aussi et elle ne peut y échapper. Laura seule survit à la disparition de Carmilla, exception que l'on peut expliquer par le fait que cette idéologie païenne imprègne plus partiellement la nouvelle fantastique de Sheridan Le Fanu que les deux autres œuvres du corpus.

Certains traits de Carmilla renvoient toutefois clairement à cette approche germanique de l'âme, ce qui peut s'expliquer par le fait que les bastions originels du vampirisme étaient, d'après Jean Marigny, l'Islande, les pays scandinaves et les îles Britanniques. Dans son essence-même, le vampire incarne la survie du *hamr,* d'un Double désincarné de l'individu après la mort du corps : Carmilla est peut ainsi être perçue comme un *hamr,* un Double survivant de la Comtesse Millarca. Comme le *hamr* folklorique, qui est polymorphe, Carmilla peut réintégrer son corps d'antan mais aussi prendre une apparence zoomorphe, celle de la « bête noire » que Laura et les serviteurs assimilent à un gros chat.

Ondine est, quant à elle, parfois représentée comme un Double de Huldbrand : une impression de symbiose des deux personnages se dégage du texte, principalement après l'épisode du renvoi d'Ondine, comme si la séparation des Doubles n'avait fait que renforcer le lien mystique qui les unit. Fouqué met en avant le parallélisme entre les deux personnages :

> D'abord il ne put que pleurer toujours très amèrement, comme avait pleuré la douce Ondine quand il lui arracha le brillant joyau qui devait d'après elle tout si bien réparer et arranger. Alors il tendait la main comme elle avait fait, et pleurait toujours de nouveau comme elle. Il entretenait au fond de son cœur l'espoir de finir par fondre lui aussi complètement en larmes[55].

Les marques de la comparaison (« comme » par trois fois, « aussi »), permettent d'établir un véritable mimétisme entre les actes d'Ondine lors de la scène du renvoi et les désirs

[55] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 86.

d'Huldbrand qui se lamente : mêmes pleurs, mêmes gestes (l'action de tendre la main), même sentiment de fondre. Il ne serait pas abusif de dire que Huldbrand rejoue ici la scène en prenant le rôle d'Ondine : on assiste à une interversion des deux personnages, à une symbiose troublante, comme si le Chevalier était possédé par l'esprit d'Ondine ou comme si Huldbrand rejouait la scène en prenant la place de son Double.

On pourrait également évoquer la représentation d'Ondine comme *fylgja*, génie tutélaire et protecteur, qui tente de préserver Huldbrand de la mort en lui envoyant de multiples avertissements. Trilby a, de même, une fonction explicite de génie tutélaire puisqu'il porte chance aux demeures qu'il habite et apporte le malheur à celles qu'il déserte. De façon plus précise, il est le génie protecteur de Jeannie, qu'il protège des dangers domestiques et qu'il aide dans les travaux fermiers.

Ainsi, même s'il serait probablement hâtif de conclure que Fouqué, Sheridan Le Fanu et Nodier ont expressément visé à donner une représentation de leurs personnages comme Doubles de l'Homme, *hamr* et *fylgja*, il apparaît avec ces comparaisons que la conception païenne de l'âme comme entité tripartite, sur laquelle se sont fondés de nombreux folklores jusqu'au Moyen-âge, imprègne le texte en profondeur et conditionne par irradiation la relation unissant la créature à son amant humain.

b) Apparitions en rêves et voyages extatiques

Le sommeil est le moment privilégié au cours duquel se manifestent les Doubles : « Le sommeil est propice à la communication avec autrui et avec l'autre monde » (p. 39). Voyages extatiques (hors du corps) ou apparitions en songe permettent au *hamr* de s'émanciper de l'enveloppe charnelle de son possesseur pour le mettre en contact avec le monde de l'au-delà, monde des morts mais aussi des esprits désincarnés, des autres Doubles. Plusieurs caractéristiques de ces voyages extatiques se retrouvent dans nos œuvres :

- La translation entre le rêve et la réalité. Ce mimétisme est fréquent dans les songes qui laissent apparaître des Doubles : Claude Lecouteux donne dans son ouvrage plusieurs exemples de cas où des traces physiques ont persisté sur le corps à la suite de voyages extatiques, comme celui de la concubine d'un prêtre nommée Rannveig, qui rêve en 1197

qu'elle traverse un champ de lave et sur le corps de laquelle on décèle des traces de brûlures. Cette translation se retrouve dans un passage d'*Ondine* où la jeune nymphe, après avoir été renvoyée par Huldbrand, lui rend visite durant son sommeil :

> En retour, durant cette période, la bonne Ondine venait souvent visiter les rêves de Huldbrand. Elle lui faisait quelques douces et affectueuses caresses, puis s'en retournait, pleurant en silence, de telle sorte que, au réveil, il ne savait souvent plus bien de quoi ses joues étaient mouillées, si c'était de ses pleurs à elle ou seulement de ses larmes à lui[56].

Les rencontres nocturnes des deux amants, si elles restent prisonnières du songe, n'en sont pas moins réelles, et les larmes sont les preuves physiques que cette union a bien eu lieu. Dans notre passage d'*Ondine*, la translation est double : les larmes d'Ondine deviennent celles d'Huldbrand, les larmes du songe deviennent des larmes réelles. Ce type de translation entre songe et réalité apparaît également dans *Carmilla* : lorsque le vampire s'en prend à sa victime endormie dans la réalité, celle-ci perçoit toujours la présence du *hamr* zoomorphe en songe. La translation est particulièrement frappante lors de l'attaque du chapitre VI : Laura aperçoit en songe un « chat monstrueux » près de son lit qui se précipite sur elle pour la mordre à la gorge. Lorsqu'elle s'éveille en sursaut, elle distingue alors une « forme féminine » aux cheveux dénoués et portant une robe sombre. Le *hamr* humain de la réalité et le *hamr* animal du songe ne font qu'un, ils sont les deux formes complémentaires prises par l'esprit désincarné qu'est Carmilla et ne peuvent être dissociés.

- La vertu prophétique de l'expérience : Les explorations du *hamr* ont traditionnellement une valeur informative essentielle pour l'Homme, elles lui permettent de déceler l'envers de la réalité, ce qu'il ne peut percevoir de ses yeux :

> Dans les mentalités germaniques et celtiques [...], l'Homme reste en permanence au contact de la face occulte de la réalité par l'intermédiaire de son ou de ses Doubles, apparitions, visions et songes se transforment en témoins de la réalité[57].

Ainsi, Ondine apparaît dans les rêves de son père pour le prévenir du dénouement funeste qui prendra place si Huldbrand épouse Bertalda, comme celui-ci le raconte au chapitre suivant :

> Or voici quinze nuits qu'elle m'apparaît en rêve, debout, aux cotés de mon lit, tordant avec angoisse ses mains délicates et soupirant sans arrêt: « Oh empêche-le, cher père, je vis encore! Ah, sauve son corps! Ah, sauve son âme[58]! ».

---

[56] *Ibidem*, p. 88.

[57] LECOUTEUX Claude, *op. cit.* , p. 39

[58] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 88.

Trilby, apparaît également dans les songes de Jeannie pour lui révéler des vérités, comme lorsqu'il visite l'un des rêves sous les traits d'un chef Mac-Farlane :

> Trilby ne se présentait plus dans ses rêves sous la forme fantastique du nain gracieux du foyer [...]; c'étaient les traits fins et doux du follet, mais développés dans les formes imposantes du chef du clan des Mac-Farlanes[59].

L'apparition en rêve du *hamr* a ici pour fonction de révéler à Jeannie une vérité qu'elle ne parvenait pas à discerner seule : le lutin appartient à une noble et glorieuse lignée.

- L'envahissement par une somnolence irrépressible, et la plongée dans un état impossible à définir. Au chapitre XVII, Huldbrand est soumis à l'expérience d'un voyage extatique :

> C'était l'heure incertaine entre la nuit et le lever du jour, le chevalier reposait sur sa couche, à moitié éveillé, à moitié dormant. Quand il était sur le point de s'endormir tout à fait, il lui semblait qu'un objet de terreur, là, devant lui le faisait reculer d'effroi, parce que le sommeil était troublé par des fantômes. Mais quand il avait le ferme propos de se réveiller, c'était comme si des ailes de cygnes palpitaient autour de lui, au rythme berceur de la cantilène des flots. Et il retombait dans cet état ambigu, l'esprit agréablement bercé de chimères. Finalement il s'endormit tout à fait sans doute car il lui sembla que le frémissement des cygnes le soulevait sur de véritables ailes et l'emportait bien loin, par delà les terres et les mers, et toujours accompagné du chant le plus doux[60].

Les déictiques, imprécis, ne permettent pas d'envisager la situation avec précision et lui donne une apparence irrationnelle, surnaturelle : l'heure est « incertaine, entre la nuit et le jour », l'état est dit « ambigu » et se construit tout un jeu d'oppositions antithétiques avec « à moitié réveillé » / « à moitié dormant », « quand il était sur le point de s'endormir »/« quand il avait le ferme propos de se réveiller » et le champ sémantique de la terreur (l'effroi, les fantômes), opposé à celui du bonheur tranquille (le rythme berceur, la douce cantilène des flots). Les connotations s'opposent et s'entrechoquent de façon à empêcher le lecteur d'appréhender le moment, à le rendre insaisissable. Seule est tangible l'attraction inexplicable du chevalier pour le monde des rêves, qui fait écho aux somnolences irrépressibles des héros des sagas islandaises du XII^{ème}/XIII^{ème} siècle (notamment les *Sagas d'Halfred*, des *Frères Jurés* ou des *vikings de Jomsborg*) dont on sait que Fouqué était un grand amateur. Comme les Doubles de ces sagas, Ondine est une « professionnelle de l'extase », pour reprendre l'expression de Claude Lecouteux : elle maîtrise le monde invisible, peut provoquer le sommeil et apparaître dans les rêves d'Huldbrand.

Nous pouvons rapprocher l'état irrationnel dans lequel se trouve Laura au moment de vivre

---

[59] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 51.

[60] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 90.

ses expériences mystiques et celui d'Huldbrand : comme dans Ondine, on retrouve dans Carmilla l'impossibilité de définir cet entre-deux qui échappe à l'entendement. Les antithèses et les contradictions fusent :

> Je ne puis appeler ça un cauchemar, car j'avais pleinement conscience être endormie. Mais j'avais également conscience de me trouver dans ma chambre, couchée dans mon lit, comme je m'y trouvais en réalité[61].

Laura aboutit à un constat d'échec dans sa tentative de qualification :

> J'essaierai vainement de vous dépeindre l'horreur que m'inspire aujourd'hui encore le souvenir de cette affreuse nuit. Ma terreur n'avait rien de commun avec l'angoisse passagère laissée par un cauchemar[62].

On voit donc que Carmilla et Ondine, en dépit de leur origine folklorique radicalement opposée, ont en commun un atavisme païen qui en fait des magiciennes du rêve, qui savent provoquer le sommeil des Hommes pour s'y introduire, et s'y métamorphoser pour ne pas qu'on les y retrouve.

En conclusion

Nos trois fictions sont donc « folkloriques » à plus d'un titre : non seulement elles redonnent vie à des créatures et des légendes du folklore, mais elles s'imprègnent également de tout une philosophie païenne du monde et de la nature, de l'esprit des contes populaires et de croyances peu connues.

Cette première partie nous a permis en dépit des différences de nature des modèles folkloriques, de distinguer trois modalités de la résurgence du folklore dans la fiction, telle que l'ont mis en œuvre Charles Nodier, Sheridan Le Fanu et Karl de La Motte-Fouqué :

- L'inspiration d'une créature folklorique et des légendes associées dans un paradigme historiquement et géographiquement déterminé.
- La recréation de l'environnement qui lui est associé dans le folklore.
- L'insertion du récit dans un contexte historique et religieux caractéristique : la créature folklorique est replacée dans sa condition de créature païenne.

---

[61] LE FANU Sheridan, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 51. Version française, *op. cit.* , p. 71.

[62] *Ibidem*. Version originale, p. 52. Version française, p. 73.

L'on peut dès lors parler de « fictions folkloriques » à plusieurs titres :

- Le folklore constitue la matière essentielle de la fiction : le personnage principal et éponyme est une créature folklorique et le récit met en situation des attributs qui lui sont caractéristiques.
- La fiction est structurée en profondeur par le folklore : au-delà du récit principal, c'est tout un univers composite folklorique et une idéologie païenne qui renaissent sous la plume des écrivains.
- La fiction permet au folklore, déconsidéré par l'Esprit des Lumières, de renaître de ses cendres au XIX^{ème} siècle.

Fiction et folklore sont donc étroitement liés, dans ces œuvres hybrides, par un rapport de corrélation réciproque et ineffable, le folklore ayant constitué l'inspiration essentielle de la fiction et la fiction ayant permis au folklore de renaître sous une nouvelle forme.
Toutefois, ce lien entre fiction et folklore n'est pas disjoint, mais plutôt le fruit d'une union, d'une symbiose. L'intégration du folklore à la fiction nécessite en effet de retravailler ce folklore, de le transformer pour lui donner une existence littéraire : quels processus de redéfinition, quelles transformations ont pu permettre au folklore d'être transposé dans la littérature ? Comment faire de ses créatures des personnages à part entière, de ses légendes et de ses témoignages des textes littéraires ?

Chapitre II : L’adaptation littéraire du folklore

La fiction folklorique naît de la translation d'une matière diégétique du domaine du folklore à celui de la littérature. La matière folklorique originelle se transmet pour l'essentiel par voie orale, par le biais de récits de voyageurs, de contes et de légendes populaires. Elle se conserve également parfois sous la forme de témoignages écrits, de traités ésotériques, de contes mis sur papier par des écrivains attachés aux légendes de leur contrée, comme l'écossais James Hoggs ou les grands collecteurs de contes que furent, plus tardivement, les frères Grimm en Prusse et Andersen au Danemark. Les auteurs de fiction folklorique se doivent dès lors de mettre en forme, de façonner cette matière souvent brève, elliptique et instable pour donner naissance à une œuvre littéraire cohérente et homogène. Il s'agit également de donner aux archétypes de créatures proposés par le folklore, définis par des « propriétés », le statut de personnages, complexes et mouvants. On le voit donc, l'adaptation littéraire du folklore a surtout consisté en un « étoffement », une complexification de la matière folklorique de base, associée à un double mouvement complémentaire :

- De stabilisation des formes, des diégèses et des paradigmes multiples du folklore en une œuvre littéraire fixe et cohérente.
- De « déstabilisation » des créatures folkloriques prototypiques en personnages inconstants, aux facettes multiples.

Nous étudierons donc dans cette seconde partie comment la matière folklorique de la fiction a été retravaillée et transformée pour acquérir une validité littéraire, en nous attachant à mettre en avant les « processus » translatoires qui ont permis de passer d'un ensemble articulé initial (le folklore) à une forme d'arrivée (la fiction littéraire).

L'analyse s'attardera dans un premier temps sur les créatures du folklore, complexifiées et réinventées pour les besoins littéraires. Nous mettrons en avant deux processus de transformation :

- Une complexification *intra-folklorique* : le personnage de la fiction folklorique n'est pas un simple reflet littéraire de son modèle folklorique premier, mais une créature « pluri-folklorique », née sur le modèle de plusieurs créatures de l'imaginaire européen.
- Une complexification *extra-folklorique* : il s'agira ici d'étudier les processus de translation « fictionalisants » qui ont permis aux auteurs de faire de l'archétype folklorique de départ un personnage littéraire à part entière.

Nous nous intéresserons en dernier ressort à l'adaptation formelle de la diégèse folklorique, en étudiant comment la matière instable et sans structure définie du folklore est devenue, avec *Carmilla*, *Trilby* et *Ondine*, un récit organisé et adapté à la forme du récit bref.

I. LA COMPLEXIFICATION DU MODELE FOLKLORIQUE

Nos trois fictions folkloriques, pour s'assumer en tant qu'œuvres littéraires, doivent émanciper leur personnage principal du *modèle folklorique premier* qui l'a inspiré. Il s'agira de montrer dans ce premier développement qu'Ondine, Carmilla et Trilby ne sont pas réellement des créatures folkloriques stables, mais des personnages imaginaires, véritables « Frankenstein » nés de l'accrétion de caractéristiques issues de plusieurs paradigmes des créatures-modèles, et parfois même d'autres créatures folkloriques.

Dans quelle mesure le personnage de fiction folklorique est-il un personnage du syncrétisme, un animé hybride ? Comment nos auteurs ont-ils pu mettre en œuvre ce procédé de collecte et d'assemblement de caractéristiques folkloriques diverses ?

Nous étudierons successivement la résurgence des paradigmes archaïques du modèle folklorique de nos trois personnages et les traits d'hybridation qui les lient à d'autres créatures du folklore. Nous verrons ainsi que loups-garous, empuses, stryges, lamies, succubes, nixes, sirènes, follets et lutins domestiques français ont aussi constitué une inspiration folklorique pour nos auteurs et que Trilby, Carmilla et Ondine sont, plus que des créatures folkloriques, ce que l'on pourrait appeler des *personnages pluri-folkloriques.*

I - 1. La résurgence de paradigmes antiques

a) Carmilla et les créatures buveuses de sang de l'Antiquité

Si le vampire apparaît tardivement dans l'Histoire des folklores, le fantasme de la femme buveuse de sang est, lui, installé dans les esprits depuis l'Antiquité. Sous bien des aspects, Carmilla semble d'ailleurs plus proche de certaines créatures de la mythologie gréco-latine que des vampires féminins. Pour ceci tout d'abord que les vampires n'ont jamais été, dans le folklore, caractérisés par leur beauté. La force de séduction surnaturelle de Carmilla nous renvoie plutôt au mythe d'Empousa dans le folklore de la mythologie grecque. Fille d'Hécate et gardienne des Enfers dans *Les Grenouilles* d'Aristophane[63], Empousa est un démon capable de prendre l'apparence d'une belle jeune femme pour séduire les hommes et les dévorer. On retrouve dans *Carmilla* l'idée de l'incarnation du monstre dans un corps

[63]ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, traduit du grec par Eugène Talbot, Bayard, Collection Nouvelles traductions, Paris, 2005.

séducteur, mais c'est surtout l'autre version du mythe qui force le rapprochement : Empousa séduirait les hommes pour les vider de leur sang pendant leur sommeil. Il semble bien que nous ayons ici affaire à un pendant antique de Carmilla, à ceci près que les victimes de la première sont des hommes, tandis que la seconde semble être plus prédisposée à s'attaquer aux jeunes filles.

Une autre caractéristique de Carmilla, son goût prononcé pour les jeunes humains et les enfants, la rapproche cette fois des stryges et des lamies, démons femelles des mythologies grecque et romaine. Les lamies tirent leur appellation du nom de la fille du Roi Bélos, Lamia. Amante de Zeus qui lui fit plusieurs enfants, elle provoqua la jalousie d'Héra qui décima toute sa progéniture. Lamia, pour se venger de la déesse de la fécondité, eut dès lors coutume de fendre les ventres des femmes enceintes pour dévorer leur nourrisson et, plus généralement, de sucer le sang des enfants jusqu'à ce qu'ils meurent. Les jeunes enfants étaient aussi les proies favorites des stryges, démons mi-femme mi-oiseau de la mythologie grecque, qui les empoisonnaient de leur lait ou les vidait de leur sang dans leur sommeil. La ressemblance avec Carmilla se manifeste surtout lorsque celle-ci s'attaque à la narratrice encore enfant, dans le premier chapitre de la nouvelle :

> Une nuit alors que j'avais à peine six ans, je m'éveillai soudain, et, après avoir regardé autour de moi, je ne vis pas ma bonne dans ma chambre. […] Contrariée et offensée de me retrouver négligée de la sorte, je commençai à geindre, en attendant de me mettre à hurler de tout mon cœur; mais, à ce moment précis, je fus tout étonnée de voir un très beau visage à l'expression solennelle en train de me regarder d'un coté du lit. C'était celui d'une jeune fille agenouillée, les mains sous mon couvre-pied. […] Elle me caressa de ses mains et m'attira contre elle en souriant. Aussitôt, j'éprouvai un calme délicieux et je me rendormis. Je fus réveillée par la sensation de deux aiguilles qui s'enfonçaient profondément dans ma gorge, et je poussai un cri perçant.[64].

Carmilla est ici l'incarnation d'une stryge ou d'une lamie plus que d'un vampire, qui, dans le folklore, s'attaque plutôt à des proies adultes. On peut également remarquer qu'empuses (tel est le nom des démons dérivés de la figure d'Empousia), stryges et lamies, comme Carmilla, ne s'attaquent à leurs victimes que pendant leur sommeil et qu'elles sont affiliées à une forme animale : un gros chat pour Carmilla, le serpent pour les lamies, le corbeau pour les stryges et le mulet ou le bœuf pour les empuses.

Mais les références à des paradigmes antiques ne se limitent pas à la civilisation gréco-romaine : dans la Bible, la première femme répudiée d'Adam, Lilith, est le pendant hébraïque des lamies. Devenue Reine des Démons à la suite de son renvoi, elle suce le sang des

[64] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 9. Version française, *op. cit.* , p. 29.

nouveaux nés et des hommes endormis, se rendant ainsi coupable du péché ultime, condamné dans le Lévitique[65]. Comme les succubes des mythologies arabes et les filles de Bajan Xanthate dans le chamanisme sibérien, Lilith profiterait en outre du sommeil de beaux jeunes hommes pour entretenir des relations sexuelles avec eux et les vider de leur virilité. La charge érotique des attaques de Carmilla et le fait que la narratrice perçoive ces agressions dans son sommeil sont autant d'éléments qui assimilent les attaques de notre vampire à l'étreinte de l'une de ces succubes.

Le rapprochement est d'autant plus évident que, comme c'est le cas pour l'Homme et sa succube, Laura et Carmilla sont liées par une relation à la fois amoureuse et incestueuse. Pour Ernest Jones, le fantasme du succube traduit l'expression de désirs sexuels refoulés, un nouveau complexe d'Œdipe. Cette notion de désir refoulé et d'amour interdit est prégnante dans *Carmilla*. Il s'agit d'une part du refoulement du désir homosexuel chez Laura et d'autre part du refoulement d'un amour incestueux puisqu'il est révélé au chapitre V que Laura et Carmilla sont de la même famille :

> [Laura] - Je descends des Karnstein par ma mère.
>
> - Ah ! Fit ma compagne d'un ton languissant, j'appartiens, moi aussi à cette famille, mais par des ancêtres lointains[66].

Carmilla est en réalité elle-même une Karnstein, ou du moins était elle la Comtesse Mircalla de Karnstein avant de mourir : elle est par conséquent l'ancêtre direct de Laura. L'absorption du sang et les rencontres en rêve peuvent donc être envisagés comme des subterfuges pour assouvir de façon détournée le désir sexuel qui enflamme les deux jeunes filles et leur permettre de contourner les tabous de l'homosexualité et de l'inceste.

L'association de la féminité, de la sexualité et de l'ingestion de sang est, on le voit, un fantasme ancien duquel les vampires, associés à la peste et à la monstruosité, sont détachés au XIX^{ème} siècle. Sheridan Le Fanu remotive donc dans *Carmilla* des croyances ancestrales pour élaborer une créature qui, si elle est définie à la fin de la nouvelle comme vampire, n'en est pas moins inspirée des lamies, stryges, empuses, succubes et autres Lilith.

---

[65] « Vous ne mangerez le sang d'aucune chair ; car l'âme de toute chair, c'est son sang : quiconque en mangera sera retranché » (XVII). MARIGNY Jean, *op. cit.* , p. 19.

[66] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 45. Version française, *op. cit.* , p. 65.

b) Ondine et les nixes du folklore germanique

De même que Carmilla, Ondine porte des traits de son avatar ancestral : la nixe du folklore hollandais[67]. Dans le conte de Fouqué, cette filiation est mise en valeur par certains traits d'Ondine, qui semblent directement inspirés des nixes :

- L'expression par le chant : comme les sirènes, les nixes sont des créatures chantantes. Pour Pierre Chavot, la nixe chante principalement en hiver et s'accompagne d'une harpe. Ondine s'exprime quant à elle à deux reprises par des chants : lorsqu'elle déclare son amour au chevalier (« La source née du val en fleur / Partit, en quête du bonheur / Jusqu'à la mer, elle arriva / D'où plus ne s'en retournera », p. 18) puis lorsqu'elle dévoile à Bertalda l'identité de ses véritables parents. Sa voix est naturellement mélodieuse et, lorsqu'elle cherche à attendrir Huldbrand, elle se fait presque musique :

> -Tu resterais alors avec nous, tu resterais alors avec nous ! » murmura et chanta presque Ondine d'une voix très douce, et elle se blottit encore plus étroitement contre Huldbrand[68].

En revanche, Ondine ne s'accompagne pas d'une harpe mais d'un luth. On pourra toutefois remarquer la proximité de ces deux instruments à cordes pincées, à tel point qu'il existe des harpes-luths, instruments ayant la forme du luth mais dont le jeu requis est plus proche de celui de la harpe.

- « Des allures mystérieuses, aristocratiques » : telle est l'expression employée par Karl Grün lorsqu'il étudie la figure de la nixe. Ondine est effectivement pleine de « fantaisies bizarres » (p. 38) et le prêtre voit en elle « beaucoup d'étrangeté » (p. 40). Comme chez la nixe, ce sont les excentricités du personnage et ses manières fantasques qui font son mystère, qui la rendent insaisissable et qui déroutent les personnages qui essaient de la comprendre. Quant aux marques d'une appartenance aristocratiques, elles sont récurrentes dans le texte : encore enfant, Ondine apparaît au couple de pêcheurs « parée de riches atours » et vêtue de « riches vêtements » (p. 13). Elle leur parle de « châteaux en or ; de toits de cristal » et Huldbrand lui-même est persuadé que la jeune fille est née « de quelque famille étrangère d'une prodigieuse noblesse » (p. 28). Enfin, et l'épisode est suffisamment singulier pour que l'on s'y attarde, Ondine dévoile, au moment de se marier, « deux bagues de prix » que ses parents n'avaient jamais remarqué auparavant. Le fait qu'elle offre l'une de ces bagues à Huldbrand permet de

---

[67] Pierre Chavot indique dans son ouvrage consacré aux sirènes que « dans la partie nord du continent européen, les divinités des eaux prennent le nom d'ondines (et d'ondins), apparu au XVIème siècle afin de désigner leurs équivalents germaniques, les nixes ». CHAVOT Pierre, *op. cit.*

[68] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 35.

supposer que ces bagues sont celles qui doivent sceller le mariage indissoluble de la créature surnaturelle et de l'amant humain. Cette richesse d'Ondine et ces allusions fréquentes à l'aristocratie peuvent être interprétées par le fait que les nixes habitent traditionnellement dans un prospère royaume aux habitations de cristal au fonds des lacs. Les merveilles qu'évoque Ondine et les bijoux qu'elle fait apparaître seraient donc des vestiges de ce monde d'origine.

- La trace permanente d'une origine aquatique : Ondine, comme les nixes, porte sur elle un indice de sa véritable nature. Les nixes portent généralement un ourlet mouillé ou un coin de tablier toujours humide en référence à leur appartenance au monde des eaux. Ondine, quant à elle, apparaît à ses parents avec les cheveux mouillés (« Mais je vis l'eau qui ruisselait dans ses cheveux », p. 13), et fait de fréquentes allusions, comme on l'a vu, au royaume des ondins, comme si, similairement aux nixes, son secret pouvait être aisément percé avec un peu d'attention.

- Le port d'un voile blanc : Karl Grün indique que « celui qui danse avec une nixe s'aperçoit tout de suite que son voile est d'un tissu très délicat[69] ». Or, Ondine apparaît voilée pour donner à Huldbrand le baiser de la mort : « Elle rejeta son voile, et son doux visage apparut souriant, d'une beauté divine » (p. 96). Plus spécifiquement, remarquons que ce voile est de couleur blanche : « la forme surgie était une figure de femme pâle, voilée de blanc » (p. 95), « au milieu des pleureuses vêtues de noir qui entouraient la veuve, on aperçut une figure blanche comme neige » (p. 98). Cette couleur est traditionnellement associée aux nixes, à l'image de la plus célèbre d'entre elles, la Lorelei, « vêtue d'une magnifique robe blanche » d'après Pierre Chavot[70]. Renvoyée par son amant humain, Ondine semble être retournée à son état primitif de nixe et avoir retrouvé les attributs folkloriques que l'accès à une condition humaine avait estompés.

- La translation du nom : on peut remarquer, de façon plus anecdotique, que comme Nix, le roi des nix et des nixes, Ondine porte dans son prénom le secret de sa nature.

Quelques différences viennent toutefois différencier Ondine de la nixe : la nixe a des yeux verts comme les algues, tandis que ceux d'Ondine sont bleus comme le lac. Enfin et surtout, Ondine, contrairement à la nixe n'est ni une créature cruelle, ni maléfique. L'influence du paradigme médiéval se fait ici sentir : Fouqué s'est également inspiré des fées des eaux dans sa représentation du personnage d'Ondine.

---

[69] Cité par BRASEY Edouard, *Sirènes et ondines*, Pygmalion, France, 1999, p. 161.

I - 2. L'inspiration de paradigmes médiévaux

a) Ondine et les fées des eaux médiévales

Nous l'avons vu, Fouqué et Paracelse font tous deux explicitement référence à la légende allemande de Pierre de Stauffenberg. Cette légende est qualifiée de mélusinienne car, comme de nombreuses légendes du XIII^{ème} siècle, elle s'inspire de l'histoire de la plus célèbre fée du Poitou, Mélusine. Ondine est héritière de ces légendes mélusiniennes, auxquelles elle emprunte deux aspects fondamentaux :

- L'amour conditionnel : dans la légende de Mélusine, déclinée sous de nombreux récits mais dont les plus célèbres sont ceux de Jean d'Arras et de Couldrette, l'amour de la fée est soumis à un interdit. La mère de Mélusine, la fée Pressina interdit à son amant de lui rendre visite au moment de ses couches et Mélusine fait promettre à Lusignan, ou Raymondin selon les versions, de ne jamais tenter de la voir un Samedi :

> Vous me jurerez Dieu et s'image
> Que me prendrez en mariage [...]
> Et que jamais jour de vo vie
> Pour parole que nul de dic,
> Le samedi n'enquerrez
> N'enquestez aussi ne ferez
> Quel pont le mien corps tirera
> N'où il yra ne qu'il fera
> Et aussi je vous jureray
> Qu'en nul mauvais lieu je n'iray[71].

L'amour qu'offre Ondine à Huldbrand se situe dans la lignée de cet amour mélusinien, l'interdit étant de la gronder à proximité de l'élément aquatique. Cet interdit se retrouve d'ailleurs tel quel au XII^{ème} siècle dans un conte mélusien de l'anglais Gautier Map. Baptisé « Apparitions fantastiques» par Alan Keith Bate, ce court récit raconte comment Triunein Vagelauc déclencha un conflit entre le roi de Deheubarth et le roi Brychan. Est brièvement évoquée au début du récit l'origine du personnage, né de l'amour conditionnel d'une ondine et de Gwestin Gwestiniog. L'interdit de l'ondine présente une ressemblance frappante avec celui de Fouqué :

> Je te servirai volontiers et je t'obéirai avec une dévotion totale jusqu'au jour où, voulant te précipiter vers des cris venant de l'autre coté du Llyfni [une rivière près du lac], tu me frapperas

---

[70] CHAVOT Pierre, *op. cit.* , p. 57.

[71] COULDRETTE, cité par Edouard Brasey dans *Sirènes et Ondines, op. cit.* , p. 146.

avec ta bride[72] .

Comme dans *Ondine*, la condition imposée à Gwestin est de ne pas la violenter à proximité de la rivière. Le texte de Gautier Map présente, de ce fait, la première occurrence en littérature de l'interdit associé à l'amour des ondines, différencié de celui de Mélusine.

- La rupture du serment et le départ de l'ondine : dans les contes mélusiniens comme dans *Ondine*, l'amant humain ne tient pas sa promesse et brise l'interdit qui lui avait été donné. Dans le conte de Couldrette, deux versions coexistent. Dans la première, Mélusine se transforme en serpent ailé et s'enfuit lorsque Raymondin la surprend sous sa forme de vouivre. Dans la seconde, elle tente de le consoler mais se fait violemment repousser : « Hors de ma vue, serpent odieux et pernicieux, contaminateur de ma race ![73] ». Comme dans *Ondine*, Mélusine se fait ici injurier et renvoyer par son amant humain. Dans les deux cas, ce n'est pas l'interdit mélusinien (l'interdiction de voir la fée le Samedi, ou de la gronder sur l'eau) qui est la véritable raison du départ de la créature, mais plutôt le renvoi proféré par l'amant lorsqu'il découvre ou redécouvre les liens qu'entretient la fée avec les puissances élémentaires.

b) Trilby et le follet français

Charles Nodier nous fournit quant à lui l'exemple d'un déplacement paradigmatique à la fois temporel et géographique puisque le personnage de Trilby est, selon toute apparence, un *brownie* hybridé avec les follets du Moyen-Âge français. Représentant une grande majorité des 30 000 lutins recensés en France[74], les follets français possèdent des traits distinctifs des *brownies*, dont certains participent pourtant de l'élaboration du personnage de Trilby : Charles Nodier aurait donc aussi pensé aux follets du Moyen-Âge français lorsqu'il a composé son conte.

Trilby est tout d'abord, comme les follets, insensible au feu puisqu'il n'hésite pas à sauter dans la cheminée pour raviver les cendres et qu'il a besoin de chaleur pour survivre (il est « obligé à nourrir pour lui la chaleur agréable du foyer », p. 66). Lorsque Jeannie se sent

---

[72] MAP Gautier, *Contes pour les gens de la cour*, traduit et présenté par Alain Keith Bate, Brepols, Belgique 1993, p. 146.

[73] BRASEY Edouard, *Sirènes et Ondines*, *op. cit.* , p. 148.

[74] D'après MARTINEAU Anne, *Le nain et le chevalier*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, collection traditions et croyances, France, 2003, p. 83.

prête à l'abandonner à la fin de la nouvelle, il est de plus indiqué qu'un « feu-follet brilla sur le lac » (p. 91) comme si Trilby allait être renvoyé à sa nature de follet sauvage si Jeannie ne le laissait pas au service de sa maisonnée. En outre, de la même façon que les follets possèdent une coiffe de flamme rouge, Trilby est décrit comme sautillant près de la cheminée « avec son petit *tartan* de feu et son plaid ondoyant aux couleurs de fumées » (p. 58).
L'une des activités favorites du follet dans le folklore est de jeter des sorts, comme Anne Martineau le souligne[75] en faisant mention d'un nuton qui aurait lancé une malédiction à un paysan des Ardennes et causé sa ruine. Cette caractéristique apparaît furtivement dans Trilby lorsque Dougal se dit que « les inquiétudes qui l'obsédaient dans son ménage, et la mauvaise fortune qui s'obstinaient à le poursuivre à la pêche pourraient bien-être l'effet d'un sort » (p. 68).

Une fois apprivoisé, le follet du terroir devient, dans le folklore français, l'équivalent du lutin domestique. Ces lutins sont, comme Trilby, qui est souvent comparé à un « grillon » (p. 61-96) ou à un « papillon de nuit » (p. 59), de taille minuscule puisqu'ils n'excèdent pas les deux centimètres, alors que le *brownie* est généralement simplement « petit » : l'apparence physique de Trilby le rapproche peut-être plus d'un lutin français que de celle du lutin écossais.
L'espièglerie de ces lutins, légèrement plus prononcée que celle des *brownie*s dans le folklore, se retrouve également chez Trilby. La notion de jeu est en effet omniprésente chez notre lutin, qui explore le visage de Jeannie en se livrant aux cascades les plus cocasses (il « s'avançait, reculait, revenait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux […], allait caresser sa joue, se rouler dans les boucles de ses cheveux, se suspendre… », p. 59), joue avec son fuseau (p. 62) et « caracole sur les chevaux qui hennissent de joie » (p. 57). Ce dernier élément nous amène au dernier point de comparaison, qui est aussi le plus intéressant parce qu'il est révélateur d'une connaissance aiguisée de ces créatures par Charles Nodier. Les lutins domestiques ont pour lieu de prédilection les étables et les écuries et nourrissent une affection particulière pour le bétail, leur tour favori étant d'emmêler le crin des chevaux ou de le tresser. Or, il est mentionné dès le début du conte, que le follet « roule dans ses doigts de longs anneaux de leurs crins flottants » (p. 57) et, plus loin, qu'il aspire à « tresser les fleurs les plus parfumées de la crèche pour [...] en faire des guirlandes » (p. 90). Quant au bétail, ce sont les moutons qui ont la préférence de Trilby, probablement parce que Charles Nodier a pu

[75] MARTINEAU Anne, *op. cit.* , p. 103.

constater leur nombre important dans les plaines écossaises au cours de ses divers voyages. Trilby les soigne, polit leur laine :

> C'est moi, Jeannie, ma belle Jeannie, qui soigne le mouton que tu chéris, et qui donne à sa laine un poli qui le dispute à la soie et à l'argent[76].

Et plus loin :

> Je baiserai la laine de ton mouton, parce que je sais que tu aimes à la rouler autour de tes doigts[77].

Cette dernière fait d'ailleurs une comparaison entre la créature et l'animal pour souligner la dévotion de l'amour de Trilby : « il m'aimait avec la même innocence que mon mouton » (p. 62).

I - 3. Des traits d'hybridation avec d'autres créatures folkloriques

a) Carmilla, un vampire loup-garou ?

Il n'est pas étonnant d'observer que Carmilla possède certaines caractéristiques du loup-garou. Si les deux créatures ont souvent été opposées dans la fiction contemporaine, il faut rappeler que terme slavon « vrykolakas » qualifiait à la fois les loups-garou et les vampires dans la Hongrie du XVII^{ème} siècle. Le vampire était alors considéré comme la forme *post-mortem* du loup-garou et les deux créatures n'en faisaient qu'une : de cette proximité originelle semble découler certains traits d'hybridation chez Carmilla.

Les premiers indices d'une lycanthropie du vampire apparaissent lorsque la « mère » de cette dernière prend à part le père de Laura pour lui assurer que sa fille ne souffre pas de troubles du comportement :

> Elle a aussi déclaré (sans que je lui pose la moindre question à ce propos) que notre jeune invitée n'était sujette à aucun accès, aucune crise, aucune hallucination, et que, en fait, elle jouissait de toute sa raison[78].

Cette précision, qui déroute le père de Laura, ne trouve aucune véritable explication dans la suite du texte, mais elle établit par antiphrase un premier lien de Carmilla avec la

---

[76] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 59

[77] *Ibidem*, p. 90.

[78] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla.* Version originale, *op. cit.* , p. 25. Version française, *op. cit.,* p. 45.

lycanthropie, qui, dans son premier sens, renvoie au « délire dans lequel le malade se prend pour un loup[79] ». L'idée de crise et d'hallucination appellent en effet celle d'une dépossession de soi, caractéristique de la lycanthropie, tout comme la perte de la raison.

Certaines caractéristiques lycanthropes de Carmilla sont particulièrement flagrantes. Pour ceci tout d'abord qu'elle mord la gorge de ses proies pour ingérer leur sang, provoquant en eux « la sensation de deux aiguilles qui s'enfonçaient profondément » (p. 30), alors que dans le paradigme du XVIII^{ème} siècle, le vampire, dépourvu de canines acérées, suce les pores de ses victimes. Carmilla possède d'ailleurs, au contraire de la tradition folklorique de l'époque, des canines proéminentes, comme le fait remarquer le saltimbanque au chapitre IV : « Votre noble amie [...] est pourvue de dents extrêmement tranchantes : longues, fines, pointues - comme une alène, comme une aiguille ! » (p. 60). Cette déviance physique du vampire folklorique, que *Carmilla* est l'une des premières œuvres à inaugurer, résulte en fait d'une assimilation avec les crocs du loup-garou et constitue probablement une référence implicite aux broucolaques du XVII^{ème} siècle.

Il est par ailleurs intéressant de constater que le seul trait physique que Carmilla emprunte au vampire masculin est sa pilosité, trait que le vampire masculin a lui-même hérité du loup-garou par l'intermédiaire du broucolaque. Celle-ci se manifeste chez Carmilla par l'étonnante proéminence de sa chevelure. Lors de sa première description de Carmilla, Laura s'émerveille ainsi sur douze lignes:

> Jamais je n'ai vu des cheveux aussi épais, aussi longs que les siens [...]. Je les ai bien souvent soulevés dans mes mains, et me suis émerveillée en riant de les trouver si lourds[80]…

L'épaisse chevelure devient dès lors un élément récurrent de qualification de Carmilla dans les moments intimes (« ses mains [...] enfouies dans son épaisse chevelure », p. 70), comme dans les moments d'horreur (« ses cheveux dénoués recouvraient ses épaules » lors de l'apparition ensanglantée du vampire, p. 72).

Deux évènements éveillent particulièrement la lycanthropie de Carmilla dans le récit. Le passage du cortège funèbre, au chapitre IV, semble tout d'abord provoquer une métamorphose physique chez le jeune vampire : « Les dents serrées, les mains crispées, elle fronçait les sourcils en regardant fixement le sol à ses pieds » (p. 57). La jeune fille semble

[79] Définition du Grand Larousse, 1966.

[80] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 31. Version française, *op. cit.* , p. 51.

prête à changer d'apparence physique, à se métamorphoser de la même manière, frénétique et tendue, qu'un Homme devenant loup. Les attributs lycanthropes du vampire sont mobilisés, à savoir les dents, qui engendrent une impression de férocité, et les sourcils, dont la mention singulière dans ce contexte permet d'imaginer qu'elle renvoie aux sourcils broussailleux des vampires-loups. Carmilla finit d'ailleurs par pousser « un cri étouffé de douleur » (p. 57) qui n'est pas sans évoquer le hurlement de désespoir du loup.

Le second évènement à mentionner est celui de l'arrivée du saltimbanque accompagné de son chien dans le domaine de Laura. Ce bossu a coutume de rendre visite à la riche famille pour lui vendre des babioles et des objets magiques, mais ce jour-là, comme s'il avait décelé la présence du Loup-Carmilla, le bohémien fait un rapprochement explicite : « Plairait-il à vos Seigneuries d'acheter une amulette contre l'oupire [nom slave du vampire] qui [...] erre à travers ces bois ainsi qu'un loup ? » (p. 59). Rappelons que l'histoire se déroule en Styrie, l'une des régions qui a été le plus marquée par le paradigme des broucolaques et donc par l'assimilation des vampires aux loups-garous. Cette allusion suggère donc que le saltimbanque a d'une part décelé la nature de Carmilla, et d'autre part qu'il a assimilé cette nature à celle des loups-garous. Le paradigme hongrois du XVII^{ème} siècle constitue donc une référence folklorique importante de *Carmilla* et replace le vampire dans une géographie et une historicité archaïsante pour le XIX^{ème} siècle.

b) La sirène devenue ondine de Fouqué

Un détail essentiel pour l'interprétation de la nature folklorique est à relever lorsque celle-ci évoque ses origines à Huldbrand : « C'est ainsi que mon père, qui est un puissant prince de la Méditerranée a voulu que sa fille unique acquît une âme » (p. 46). Ondine serait, d'après cet aveu, la fille d'un triton, c'est-à-dire une sirène échappée des mers. Rappelons que les créatures marines et les créatures lacustres relèvent de deux lignées différentes dans le folklore. Les créatures des eaux salées, descendantes des sirènes de la mythologie grecque, ont fondé la lignée des sirènes et des tritons, tandis que les créatures d'eau douce ont pour ancêtres les nymphes et les nixes. Si le père d'Ondine est un triton, Ondine est forcément une créature hybride, née sirène et devenue ondine à son arrivée dans le lac enchanté.

En conclusion

Le processus de complexification du folklore permet de passer d'une créature-modèle

simple à un personnage riche en caractéristiques, né de l'accrétion des attributs de plusieurs créatures européennes. Ondine, Carmilla et Trilby ne peuvent à cet égard pas être réduits à leur nature d'ondine cabalistique, de vampire féminin moderne ou de *brownie* : ce sont des créatures complexes et retravaillées par les auteurs pour les émanciper de leur appartenance au folklore.

II. DE LA CREATURE FOLKLORIQUE AU PERSONNAGE LITTERAIRE

La première étape de l'intégration de la créature à la sphère littéraire consistait en une complexification de sa matière folklorique pour la doter de la consistance nécessaire à l'élaboration d'un personnage littéraire. Comment s'effectue dès lors cette translation, de la créature folklorique complexifiée au personnage littéraire ? Comment est-on passé de la créature archétypique des superstitions populaires à un personnage littéraire complexe et bien plus instable que son modèle d'origine ?

Nous étudierons comment les attributs figés et descriptifs de la créature folklorique ont été retravaillés par les auteurs pour devenir des traits de personnalité, des saillances de caractère, des habitudes langagières, en d'autres termes l'ensemble des variables nécessaires à l'élaboration d'un personnage à part entière. On distinguera quatre processus translatoires mis en œuvre pour faire passer la créature du monde folklorique à celui de la fiction littéraire :

- Un processus de singularisation : nos personnages se démarquent non seulement de leur modèle folklorique premier (comme nous l'avons vu en II-1) mais aussi des autres créatures qui interviennent dans l'œuvre, par un procédé de mise en valeur.
- Un processus d'humanisation : elle permet d'éloigner le personnage de son archétype folklorique inspirateur en lui insufflant une instabilité.
- L'apport d'un caractère et d'une parole de personnage : il s'agit de la conséquence directe du processus d'humanisation, qui achève de faire de l'archétype folklorique de départ un personnage à part entière, animé, complexe et caractérisé.

II - 1. Le processus de singularisation

Nous avons, dans notre précédent développement, évoqué certaines différences entre la créature de la fiction littéraire et le modèle folklorique premier dont elle est issue. On pourra classer ces traits discriminants en deux catégories :

- les différences issues de la complexification du modèle folklorique (*cf.* II-1) : la trop petite taille de Trilby, les morsures de Carmilla, Ondine fille d'un triton…
- des apports fictionnels des auteurs : les yeux verts d'Ondine, la galanterie du lutin, la manipulation des rêves par le vampire et l'ondine…L'ensemble de ces traits distinctifs permet de distinguer Ondine, Trilby et Carmilla des autres ondines, vampires et lutins du folklore : ils

ont donc une valeur singularisante et permettent l'élaboration d'un personnage unique en son genre, qui ne ressemble à un aucun autre. En d'autres termes, ils éloignent la créature-fille de la fiction de la créature-mère du folklore, lui permettant ainsi d'acquérir autonomie et indépendance.

Cette démarcation est aussi celle qui singularise la créature-personnage principale des autres créatures folkloriques qui interviennent dans le texte. En tant que protagoniste, celle-ci se doit d'être mise en avant : la transposition est donc double, de créature folklorique à personnage et de personnage à personnage principal.

Dans *Ondine*, le personnage principal est ainsi désigné par un nom propre, Ondine, au singulier, tandis que les autres créatures constituent une masse indistincte, désignée par des descriptions définies génériques et au pluriel : « les kobolds », les « mauvais esprits » et les « ombres étranges » pour les esprits de la forêt (p12). Même Külheborn qui est pourtant presque un personnage principal est souvent désigné comme « un long homme blanc », « le fontainier », « un homme d'aspect imposant » (p. 37), soit de façon bien peu déterminée. Ondine est au demeurant souvent opposée aux autres créatures du conte :

> En particulier, il lui semblait qu'un long homme blanc qu'il ne connaissait que trop bien se tenait sur l'autre rive, ricanant et secouant la tête. Mais précisément, ces images effroyables l'engageait vivement à traverser, parce qu'il se disait qu'Ondine était au milieu de ces fantômes, en proie à une angoisse mortelle, et seule[81].

Le pluriel de la masse indéterminée « ces fantômes » s'oppose à la singularité déterminée du nom propre « Ondine », opposition soulignée par le prédicat d'inimitié qui est en jeu.

De même qu'Ondine, Trilby se distingue au sein des autres créatures du folklore écossais qui sont mentionnées dans la fiction. Cette démarcation a lieu dans l'*incipit*, qui s'apparente à un *zoom* du général au particulier. Nous passons de la créature folklorique au personnage par effet de singularisation progressive : les créatures du folklore écossais, *drows*, *elfs* et lutins cèdent la place à une sous-catégorie de lutin, le follet, au cours d'une longue description du quotidien de la créature, avant que celui-ci ne laisse à son tour la place à *« Trilby, le joli lutin de la chaumière de Dougal »* dans une description centrée sur les caractères particuliers du personnage et sa relation à Jeannie. Cet effet de *zoom* met en valeur Trilby, au sein de la masse des follets et lutins écossais; elle met également en valeur sa singularité, en opposant la description générale du follet, centrée sur les travaux domestiques, à celle de Trilby, qui est

[81] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 17.

focalisée sur sa galanterie et son pouvoir de séduction auprès des châtelaines et de Jeannie. Dans *Carmilla*, cette singularisation est moins évidente, car très peu d'autres créatures folkloriques sont mentionnées dans le texte. On peut toutefois remarquer que l'air sinistre des domestiques du cortège qui l'amène chez Laura s'oppose à sa beauté éclatante et que la loquacité de sa « mère » contraste avec son mystère et son silence.

Une fois singularisées et démarquées, les créatures du folklore doivent développer certains traits humains pour devenir des personnages à part entière, animés et complexes.

II - 2. Le processus d'humanisation

Ce processus est essentiel pour plusieurs raisons. D'une part, il permet véritablement de faire d'une créature folklorique un personnage, qui, sauf exception, renvoie conventionnellement à un animé humain ou à une entité non humaine personnifiée. D'autre part, c'est l'ambivalence du personnage, partagé entre monstruosité folklorique et humanité qui est aux fondements de l'essentiel de la diégèse et qui fait tout son intérêt. Comment s'organise donc ce processus d'humanisation de la créature folklorique, par essence non-humaine ? Quelles transformations, quelles libertés avec le folklore ont été prises par les auteurs pour faire de cet archétype inconsistant un animé en partie humain ?

La première étape de ce processus consiste en une humanisation « physique » des personnages. Si les ondines sont, dans le folklore et à la différence des sirènes, des créatures à l'apparence de femmes, il n'en est pas de même pour les vampires, diaphanes et émaciés, reconnaissables entre mille. Carmilla, pourtant, s'intègre sans difficulté à la famille de Laura et tous la considèrent comme un être humain comme les autres : c'est que ses traits distinctifs « monstrueux » ont été estompés par Sheridan Le Fanu. Ainsi, la pâleur caractéristique des vampires est nuancée et Carmilla apparaît parfois « une légère rougeur au joues » (p. 54), ce qui serait bien sûr inconcevable dans le folklore. De même, la peau du vampire n'est plus glacée mais tiède, les étreintes des deux jeunes filles se déroulant sans heurts, et les lèvres de Carmilla sont même parfois « brulantes » (p. 54). Plus remarquable encore, Carmilla ne se nourrit pas exclusivement de sang puisqu'elle « descendait généralement très tard, vers une heure de l'après-midi et prenait alors une tasse de chocolat » (p. 55) et qu'elle demande par la suite à son amie de lui servir à boire : « donne-moi un peu de vin » (p. 66). Le processus

d'humanisation sert en fait la cohérence de l'histoire : il aurait été invraisemblable que Carmilla continue à dissimuler sa nature à sa famille d'accueil si elle avait gardé l'intégralité de ses attributs vampiriques.

L'on soulignera de même que Trilby apparaît en rêve sous les traits d'un adolescent Mac-Farlane et qu'il est plusieurs fois désigné sous la dénomination d'« enfant » : « il bondissait avec une joie d'enfant » (p. 58), « les songes [...] dans lesquels tu vois un enfant qui te caresse avec tant d'amour, moi seul, je te les envoie », « je suis l'enfant dont tes lèvres pressent les lèvres enflammées » (p. 60), « à cet enfant capricieux avait succédé un enfant aux cheveux blonds » (p. 65). En étant perçu comme un « enfant » par Jeannie et, en étant jugé tel un accusé humain par Ronald (« Comme tu n'avais jamais donné lieu, Trilby, à une plaine sérieuse, [...], je m'abstiens de prononcer sur toi une plainte plus sévère », p. 61), le lutin est humanisé, aliéné en partie de sa nature surnaturelle aux yeux des hommes.

Au delà de cette humanisation physique, certains apports fictionnels sont à relever, comme celui de la présence d'une famille humaine. Trilby descend d'une lignée humaine puisqu'il est le frère d'un noble, John Trilby Mac-Farlane. De même, Carmilla et Ondine sont « adoptées » par des êtres humains, le père de Laura et sa maisonnée pour la première, le couple de pêcheurs pour la seconde. Toutes deux ont également un âge, aux alentours de dix huit ans : il s'agit d'un apport entièrement fictionnel qui « humanise » la créature.

Plus remarquable encore, l'association du vampirisme au somnambulisme dans *Carmilla*, qui permet d'humaniser ce qui fait la monstruosité même de la créature. En effet, toutes les attaques du vampire sont nocturnes et Carmilla indique systématiquement avoir été endormie au moment où elles se sont produites. Deux passages sont particulièrement frappants. Dans le premier, Carmilla revient sur sa première agression à l'encontre de Laura encore enfant et l'explique par ce qui ressemble fort au récit d'une expérience somnambulique :

> J'avais six ans à peine quand je m'éveillai, une nuit, d'un rêve confus et agité, pour me trouver dans une chambre très différente de la mienne [...]. A ce qu'il sembla, les lits étaient tous vides et il n'y avait personne dans la pièce. [...] Mais lorsque je fus arrivée de l'autre côté du meuble, j'entendis quelqu'un pleurer. Ayant levé les yeux (j'étais encore à genoux), je vous vis telle que je vous vois à présent (….). Attirée par votre beauté, je grimpai sur le lit et vous pris dans mes bras. Puis autant que je me souvienne, nous nous endormîmes toutes les deux. Un cri me réveilla brusquement : c'était vous qui criiez, assise sur le lit. Frappée de terreur, je me laissai glisser sur le plancher, et, à ce qu'il me semble, je perdis connaissance l'espace d'un moment. Quand je retrouvai l'usage de mes sens, j'étais de nouveau chez moi dans ma chambre[82].

[82] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 28. Version française, *op. cit.* , p. 48.

La perte de contrôle, le fait de se retrouver loin de chez soi pendant son sommeil rappellent les promenades impromptues de ce qui peuvent se déplacer pendant leur sommeil et le fait que Carmilla indique s'être endormie au moment précis où elle a mordu Laura semble indiquer que l'attaque s'est produite dans un état second, fortement lié au sommeil. Analysons le second passage, qui prend place à la suite d'une autre attaque, et où, après de longues recherches, toute la famille retrouve Carmilla qui fait un bien étrange récit :

> Il était plus de deux heures du matin lorsque je me suis endormie dans mon lit [...]. Autant que je sache, j'ai gouté un sommeil ininterrompu et sans rêve. Or, je viens de me réveiller, étendue sur le sofa, et j'ai trouvé la porte de communication ouverte et l'autre forcée. Comment tout cela a-t-il pu se produire sans que je fusse réveillée ?[83]

Une fois encore, Carmilla dit avoir été endormie au moment de l'attaque et, une fois encore, le changement de lieu au moment du réveil semble indiquer une crise de somnambulisme. Le vampirisme monstrueux de Carmilla est, dans ces deux passages, associé au somnambulisme, pathologie humaine. L'on pourrait tout à fait envisager que Carmilla dise la vérité est que ses attaques soient indépendantes de sa volonté et inconscientes, survenant au cours de son sommeil. Ainsi le trait monstrueux serait humanisé, et la créature plutôt victime d'un mal étrange que démoniaque.

Un dernier point dans l'étude de ce processus d'humanisation nous amène à nous pencher plus précisément sur l'inspiration de Sheridan Le Fanu. Plus encore que Trilby et Ondine, Carmilla semble particulièrement « humaine » : cette impression peut s'expliquer par le fait que Sheridan Le Fanu s'est aussi inspiré d'un modèle humain pour créer son « héroïne » : la Comtesse Sanglante. La Comtesse Erzsébeth Bathory de Hongrie, a été un modèle fondateur de toute la tradition du vampirisme féminin. A la fin du XVI^{ème} siècle et jusqu'au 30 Décembre 1610, jour de son arrestation, la Comtesse fait enlever et torturer entre quatre-vingt et trois cents jeunes filles dans son château de Csejthe. Rouées de coup, transpercées avec des aiguilles et saignées à mort, les jeunes filles agonisaient dans les cachots du château tandis que la comtesse récoltait le sang perdu, considéré comme un élixir de jouvence, pour le boire et en remplir son bain. Comme la Comtesse, Carmilla descend d'une lignée aristocratique, celle des Karnstein, et possède un titre de noblesse similaire puisqu'on l'appelait de son vivant la Comtesse Mircalla. Celle qui se présente comme sa mère, mais qui est probablement le vampire qui l'a contaminé, est vêtue d'un « épais manteau

[83] *Ibidem*. Version originale, p. 61. Version française, p. 81.

de velours » (p102), est qualifiée de « dame à la mine et au port majestueux » (p. 38) et s'exprime d'une « façon théâtrale […] naturelle à certaines gens » (p. 39). Les deux vampires se déplacent dans « une belle voiture à l'ancienne mode, entourée d'une troupe de courriers et de laquais » (p. 102) et participent à un Bal Masqué dans le récit du général Spielsdorf.
D'étonnantes similitudes sont d'autre part perceptibles entre le *schloss* de la famille de Laura et le château de Csejthe. Ce dernier présente la particularité d'avoir été bâti dans la pure tradition gothique : « Avec ses murailles impressionnantes et son sinistre donjon, [...], situé en position dominante dans une région montagneuse[84] » indique Jean Marigny. Sheridan Le Fanu insiste quant à lui lourdement sur l'aspect gothique du *schloss* de Laura : le pont est « gothique », « la chapelle est « gothique » (p. 22), l'église a une porte « ogivale» (p. 109), il y a « un vieux pont gothique » (p. 36) et une tour en ruine tout aussi sinistre que le donjon.
Les deux demeures ont également en commun leur situation isolée, par le relief pour la Comtesse Sanglante, par la forêt qui l'entoure et, plus symboliquement, par les douves pour le *schloss* de Laura (« Rien ne saurait être plus pittoresque et plus solitaire », p. 27). Quant aux restes du château « démantelé » des Karnstein avec ses « tours » et ses « créneaux« (p. 106), ils ne sont pas sans évoquer ceux de la demeure d'Erzsébeth Bathory qui, au moment où Sheridan Le Fanu rédige *Carmilla*, est depuis bien longtemps tombée en ruines.
D'après la légende, la Comtesse Sanglante serait devenu un vampire après sa mort, continuant ainsi à assouvir son désir d'éternité par l'absorption de sang. Comtesses au château de ruines, Erzsébeth Bathory et Carmilla sont aussi deux incarnations de la résistance au temps qui passe, comme si, à la manière de Dorian Gray face à son tableau, elles avaient transmis leur mortalité à leurs châteaux pour acquérir, sous la forme de vampires, une existence éternelle.

Ainsi, les trois modèles folkloriques de nos fictions, et en particulier le vampire féminin, sont humanisés pour s'intégrer au récit littéraire et acquérir une consistance de personnage animé. Cette humanisation entraîne à sa suite deux apports : celui d'un caractère de personnage, et celui d'un langage, d'une parole caractéristique.

II - 3. Le développement d'un caractère et d'une parole littéraire

Ni Paracelse, ni les traités sur le vampirisme, ni les contes populaire sur les *brownie*s

[84] MARIGNY Jean, *op. cit.* , p. 37.

n'accordent une large place au caractère et à la parole de la créature. Le *brownie* est toujours présenté comme une créature peu loquace, taciturne, aucune précision n'est donnée sur une quelconque « personnalité » des esprits des eaux et le vampire se contente de « crier » quand on lui enfonce un pieu dans le cœur. Ces créatures sans âme, sans traits de caractère ni parole ne pouvaient bien entendu pas constituer des personnages littéraires en tant que tels : il fallait donc, pour parachever le processus « d'humanisation » du modèle folklorique, que les auteurs imaginent ce caractère et cette parole nécessaires à leur épaisseur dans le récit.
On étudiera séparément la question du caractère et du langage pour déterminer en quoi ces deux apports « littéraires » constituent des caractérisants nécessaires à l'élaboration du personnage à partir de l'archétype.

a) Un « caractère » fictif ou dérivé du folklore

La principale différence entre la créature du folklore et la créature de la fiction relève de sa « personnalité » : inexistante ou limitée dans le folklore, elle est essentielle à la caractérisation du personnage dans la fiction. Une ébauche de caractère du vampire avait été donnée dans *le Traité sur les apparitions de vampires et sur les esprits…* de Dom Augustin Calmet, qui mettait en fait en scène un brucolaque :

> Le bruit courut qu'on le voyait se promener à grands pas, qu'il venait dans les maisons renverser les meubles, éteindre les lampes, embrasser les gens par derrière et faire mille petits tours d'espiègle[85].

Ce broucolaque est visiblement facétieux et joueur, de même que l'on pourrait affubler les lutins du qualificatif d'« affables » et les ondines de « charmeuses » d'après la nature de leurs traits folkloriques principaux. Mais ces traits de personnalité demeurent bien limités et doivent être étoffés par les auteurs de fictions folkloriques. Il ne s'agira pas ici de se livrer à une analyse psychologisante mais de nous borner à relever des apports essentiels de la fiction en ce qui concerne le caractère des personnages, afin de mettre en évidence la complexification de « personnalité » qui est mise en œuvre par les auteurs, étape indispensable dans notre étude de la translation du folklore à la littérature. On pourra distinguer deux types d'apports :
- Des traits de caractère issus d'un approfondissement des traits folkloriques par les auteurs.
- Des traits de caractère entièrement fictifs.

[85] Cité dans MARIGNY Jean, *op. cit.* , p. 103.

Les traits de caractères dérivés du folklore occuperont surtout notre attention, car ils sont symptomatiques de cette translation du folklore à la fiction.

Constatons tout d'abord que Trilby, Ondine et Carmilla sont tous trois perçus par les personnages humains comme des êtres « fantasques », conséquence directe de leur nature « fantastique ». Tous trois passent ainsi fréquemment de l'euphorie à la colère (lorsque Trilby joue avec Jeannie puis crépite de fureur dans le feu lorsqu'il l'entend révéler sa présence à Dougal), de la réserve à l'excitation (lorsque l'apathie de Carmilla cède place à une attirance brulante et soudaine pour Carmilla), et c'est probablement chez Ondine que ce trait lunatique est le plus prégnant, comme en témoigne ce passage :

> Elle [...] s'asseyait à côté de lui, lui faisait une caresse, lui murmurait en souriant quelque chose à l'oreille et effaçait ainsi les rides qui plissait son front. Mais l'instant d'après, quelque folle idée qui lui traversait l'esprit l'entrainait de nouveau dans un tourbillon d'espièglerie fantasques, et c'était pire qu'auparavant[86].

Cette ambivalence dans le caractère de l'ondine se retrouve également à une échelle macrostructurale dans l'œuvre et est cette fois en lien direct avec sa nature de créature « christianisée » dans la légende. En effet, cette christianisation dans les superstitions paracelsiennes est agrémentée, chez Fouqué, d'un changement de personnalité : la créature païenne, fantasque et agitée, devient, une fois convertie, humble et pieuse. Le contraste entre le caractère d'Ondine au début et la fin du conte est saisissant : l'être colérique (« Elle frappa violemment le sol de son pied mignon », p. 9, « Il avait toujours le cœur réjoui à l'avance de ses gracieuses colères », p. 28), égoïste (« Car dans la vie c'est chacun pour soi, et qu'a-t-on à se soucier des autres ? », p. 31) et moqueur (« Tout le long du jour, Ondine se moqua d'eux de la belle manière », p. 29) des débuts se meut en modèle de vertu au lendemain de son mariage : « Toute la journée elle fut toujours aussi affectueuse et attentionnée, bonne petite ménagère en même temps que jeune femme charmante de grâce et de pudeur », « Ondine ne montra que douceur et suavité angélique » (p. 42). Nul doute que Fouqué force ici le trait, mais c'est bien de l'ébauche d'un nouveau caractère qui est esquissée.

De ce changement de croyance est aussi dérivé ce que j'appellerai le « complexe de l'ondine ». La jeune femme cherche en effet à tout prix, une fois transformée, à s'éloigner de ce qui la rattache à ses origines d'ondine : elle incite Huldbrand à quitter la presqu'île et le lac qui la borde, entre systématiquement en conflit avec son protecteur Külheborn et cherche à

[86] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 38.

faire condamner le puits du château de Ringsetten. Ce refoulement de la nature profonde du personnage dépasse le cadre littéraire pour faire signe vers une dimension psychanalytique : Ondine est de toute évidence un personnage bien plus complexe que les ondines du folklore. Quant à Carmilla, elle est considérée à plusieurs reprises comme apathique et indolente par Laura. Cette langueur et ce flegme, qui semblent, dans la nouvelle, faire partie intégrante de la personnalité de la jeune fille, sont en réalité dérivés de sa nature folklorique de vampire, à savoir de créature non-vivante et, par rapprochement métonymique, peu vivace.

D'autres traits de caractère sont en revanche des apports purement fictifs de la part des auteurs, tels la galanterie de Trilby (« le plus jeune, le plus mignon, le plus galant des follets », p. 58), son entêtement (il revient, même après avoir été banni, aux alentours de la chaumière de Jeannie et tente de gagner son amour à travers de lyriques logorrhées), ou encore l'ingénuité d'Ondine, qui parcourt le texte. De même, l'homosexualité de Carmilla (dont nous reparlerons plus en détail en troisième partie) fait signe vers une psychologie complexe qui éloigne grandement notre personnage des vampires et des goules folkloriques.

Ainsi, le processus d'humanisation du personnage implique sa complexification « psychologique » et son accès à un caractère moins prototypique que celui qui lui était attribué dans le folklore. Mais au-delà de ces remarques fondées sur les actions des créatures et sur leurs perceptions par les autres personnages, c'est surtout par l'apparition d'une parole caractéristique que naît, véritablement, le personnage.

b) Une parole de personnage

Charles Nodier imagine pour son *brownie* Trilby une parole-logorrhée, lyrique et inspirée, dans la pure tradition romantique :

> Les palais des dames d'Argail ! reprit vivement Trilby. Oh ! depuis que j'ai quitté la chaumière de dougal, quoique ce fût au commencement de la plus mauvaise saison de l'année, mon pied n'a pas foulé le seuil de la demeure de l'homme ; je n'ai pas ranimé mes doigts engourdis à la flamme d'un foyer pétillant. J'ai eu froid, Jeannie, et, combien de fois, las de grelotter au bord du lac, entre les branches des arbustes desséchés qui plient sous le poids des frimas, je me suis élevé en bondissant pour réveiller un reste de chaleur dans mes membres transis, jusqu'au sommet des montagnes ! [...] C'est là, cruelle, le bonheur que tu me reproches. Mais, que-dis-je ? Ah ! ce temps de misère n'a pas été sans bonheur ! quoiqu'il me fût défendu de te parler, et même de m'approcher de toi sans ta permission, je suivais du moins ton bateau du regard, et des follets moins sévèrement traités, compatissants à mes chagrins, m'apportaient quelquefois tes souffles et

tes soupirs ![87]

Cet extrait, tronqué car s'étendant sur trois pages, est assez représentatif des principes qui structurent la parole de Trilby. Le langage y est lyrique et exalté, ponctué d'interpellations (« Jeannie »), d'interjections (« Ah ! », « Oh ! ») et d'interrogations réflexives (« Mais que dis-je ? »). La ponctuation qui clôt les phrases, essentiellement composée de points d'interrogation et d'exclamation est symptomatique de ce lyrisme. Au sein même des phrases, c'est la virgule qui joue un rôle essentiel, en assurant d'une part des pauses prosodiques qui incitent la phrase à rebondir, à ne jamais se terminer et, d'autre part, en rythmant le texte en groupes heptasyllabiques et hendécasyllabiques, comme si l'octosyllabe et l'alexandrin poétiques ne pouvaient être atteints, donnant au lecteur une sensation d'inachèvement, d'inaccomplissement, et traduisant une certaine frénésie, une fébrilité dans la parole du lutin. Cette parole de Trilby fait signe vers la poésie, par le registre imagé qu'elle convoque et par le jeu sur les sonorités en « a » dans froid / fois / lac / frimas / montagnes à la césure, qui fait rimer cette parole comme des vers. Enfin, l'impression de « logorrhée » se traduit par le recours à l'hypotaxe et à la surcaractérisation « en chaîne » des mots : « branches » est, par exemple, caractérisé par un complément possessif « des arbustes » lui-même caractérisé par un épithète « desséchés » et une relative épithète « qui plient sous le poids des frimas » qui inclut un autre nom caractérisé par un complément. Le lutin devient, chez Nodier, une créature expressive et exaltée par l'intermédiaire d'un langage lyrique et poétique.

Carmilla est quant à elle souvent qualifié de silencieuse et de secrète, à la grande contrariété de Laura qui souligne qu'« elle manifestait toujours une réserve pour tout ce qui la concernait elle-même ou sa mère » (p. 52). Ses phrases sont généralement brèves, raffinées et ingénues, exprimées par des « murmures », une « voix mélodieuse » (p. 54). Ce qui fait la particularité de ce langage est en fait sa constante ambiguïté, son jeu sur les sens figurés, les connotations des mots, qui sont autant d'allusions discrètes au vampirisme. Carmilla semble jouer avec sa proie, la mettant sur la piste de sa nature à plusieurs reprises : « Si ton cœur adorable est blessé, mon cœur farouche saigne en même temps que lui », « tu mourras, oui, tu mourras avec délices » (p. 53), « mourir comme peuvent le faire deux amants, -mourir ensemble afin de pouvoir vivre ensemble… » (p.62)

Certaines de ces paroles sont relativement explicites : « On m'a blessé ici, conclut-elle en

[87] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 92.

portant une main à sa gorge, et je n'ai jamais été la même depuis lors » (p. 70), « Les médecins ne m'ont jamais fait aucun bien » (p. 61), « je suis liée par des vœux bien plus terribles que ceux d'une nonne et je n'ose pas encore raconter mon histoire à personne, même à toi » (p. 69).
C'est donc dans le mystère et l'ambivalence que réside la particularité de la parole de Carmilla.

La parole d'Ondine est, enfin, une parole fluctuante, qui semble étroitement liée à la santé et au bonheur du personnage. Dans la première partie du récit, ses phrases sont courtes et simples : « c'est ici que je veux travailler », « J'ai demandé à mon hôte d'où il vient et il ne m'a pas répondu » (p. 8), « je pense qu'elle vous aimait » (p. 21).
Une première complexification et poétisation du langage intervient lorsqu'elle évoque l'élément aquatique, comme si celui-ci était une source d'inspiration : « Essaie donc de franchir le torrent débordé, en barque, à cheval ou tout seul, à ton gré. Ou plutôt ne le tente pas, car tu aurais le corps broyé par les troncs d'arbres et les pierres qu'il roule, rapides comme l'éclair ». Nous voyons ici que la phrase suit un rythme ternaire et joue sur des allitérations en « r », censées évoquer la rigueur des éléments et du tonnerre. L'*acmé* de cette poétisation du langage est atteint lorsqu'Ondine chante les deux lieds du récit, à savoir celui où elle indique à Huldbrand qu'elle accepte de le suivre et celui qui annonce à Bertalda qu'elle a retrouvé ses parents :

> Ne tends pas, délicate vie,
> En tous sens ta petite main ;
> Aucune main n'y répondra,
> Etrangères, les fleurs muettes
> Savent bien parer leur beauté
> Et répandre tout leur parfum
> Nulle ne saura t'embrasser,
> Le cœur de ta mère est bien loin.
> Si près des portes de la vie,
> Le sourire du ciel encore dans tes doux yeux,
> Tu l'as perdu déjà, le plus doux de nos biens,
> Pauvre enfant et ne le sais pas[88].

La parole est ici versifiée, en vers octosyllabes dans la traduction, et en alternance de vers de neuf et de huit syllabes dans le texte allemand original, dont l'effet musical est renforcé par des rimes croisées en « en » et, successivement, « um », « ust », « icht », « auf » et « and », dans la tradition des « lieds », courts poèmes chantés avec un accompagnement rudimentaire

[88] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 57.

particulièrement populaires chez les romantiques

A la suite de ces *acmé*s poétiques tous deux situés au cœur du texte, la parole d'Ondine redevient rare et brève : « Et devant moi, il n'ose jouer aucun de ses mauvais tours » (p. 81), « Je ne veux pas qu'ils te fassent aucun mal. Seulement reste fidèle afin que je puisse te protéger contre eux » (p. 87)…

Ainsi, la parole d'Ondine est une parole qui se métamorphose, comme le personnage : elle est sobre et simple au début et à la fin du récit lorsque le personnage est trahi ou indifférent, mais elle devient poétique et lyrique dès qu'il touche au bonheur. Cette fluctuation dans la parole d'Ondine est représentative de la mouvance du personnage de Fouqué, païen puis christianisé, égoïste puis altruiste, modèle de piété après avoir été l'incarnation même de l'insolence, monstre et femme à la fois.

En conclusion

Ainsi, des procédés de singularisation, et d'humanisation associés à l'apport fictif d'un caractère de personnage et d'une « voix » ont permis à la créature du folklore de devenir un personnage à part entière. Mais l'adaptation littéraire du folklore implique également sa mise en « forme littéraire ». Si le folklore traditionnel se véhicule sous de multiples formes, orales et écrites, la fiction folklorique est avant tout une œuvre littéraire, dotée d'une structure et soumise à certains principes d'écriture. Comment transposer ce folklore informe, ou plutôt multiforme et en constante réinvention dans la sphère des œuvres littéraires ? Comment faire d'une superstition un récit structuré ?

III. DE LA DIEGESE FOLKLORIQUE AU RECIT LITTERAIRE

Nous verrons dans cette partie que le récit bref a constitué le modèle narratif de référence dans l'adaptation littéraire du folklore. Le « récit bref », expression empruntée à Jean-Pierre Aubrit[89] et largement popularisée, renvoie dans son acceptation du XIX^{ème} siècle aux formes du conte et de la nouvelle. Il s'agit d'une forme de prédilection pour l'accueil « littéraire » du folklore : sa concision la rapproche très certainement de celle des légendes populaires et des récits de voyageurs. La restriction de son cadre permet en outre aux auteurs de se concentrer sur leur sujet folklorique essentiel, en leur évitant de devoir s'adonner à une complexification romanesque étouffante et artificielle.

On pourrait esquisser l'interprétation d'un double mouvement qui a porté le folklore vers le récit bref. D'une part, les contes populaires (comme les contes de *brownies* et les légendes mélusiniennes) se racontent d'ores et déjà sous la forme de courts récits : le passage du conte populaire au conte merveilleux littéraire ne consisterait qu'en une translation, quelque peu étoffée, de l'oral à l'écrit. D'autre part, les traités ésotériques (comme ceux de Paracelse et de l'abbé de Villars, ainsi que les grandes Dissertatio sur le vampirisme) et les recueils de témoignages livrent généralement des données factuelles illustrées par des récits d'expériences étranges, atypiques. Ce type de diégèse a son pendant dans la fiction avec la forme de la nouvelle, qui est, au XIX^{ème} siècle, la forme de prédilection des récits mettant en scène une rencontre avec l'inexplicable, l'irrationnel. Ainsi, deux lignes de force auraient porté le folklore vers la structure du récit bref : la tendance naturelle du récit populaire à devenir un conte lorsqu'il passe à l'écrit, et la tendance des témoignages d'expériences singulières à adopter la forme de la nouvelle. Dans les deux cas, le folklore, en devenant littéraire, adopte la forme du récit bref.

Nous verrons dès lors comment deux processus majeurs conditionnent la transposition du folklore en récit bref littéraire :

- L'adaptation formelle du folklore à la structure du récit bref.
- L'adaptation du folklore à la poétique et aux grands principes distinctifs du récit bref.

[89] AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Collection Cursus, Armand Colin, France 2002.

Il apparaîtra que, si l'adaptation structurelle du folklore ne consiste qu'en un figement de celui-ci autour de balises narratives organisées selon un enchaînement logique, l'adaptation du folklore à la poétique littéraire du récit bref est, quant à elle, vectrice d'apports fictionnels, la matière narrative fournie par le folklore ne pouvant subvenir seule à l'élaboration de tous les motifs littéraires du récit.

III - 1. L'adaptation du folklore à la structure du récit bref

a) La restriction du sujet

Une première réadaptation nécessaire du folklore consiste à y délimiter un sujet précis et succinct, lui-même inséré dans un contexte réduit, en vertu du principe de concision du récit bref.

Nos trois œuvres ne se concentrent à cet effet que sur une créature folklorique, qui fait office de personnage principal et à partir de laquelle est développée une trame narrative restreinte, qui constituera la colonne vertébrale du récit. Nos trois auteurs ont, pour ce faire, œuvré de façon similaire, à « narrativiser » ce que j'appellerai un *trait folklorique en puissance.* Ce *trait folklorique en puissance* correspond à la caractéristique folklorique fondamentale de la créature-personnage, celle qui la définit par essence et qui est la plus saillante dans les superstitions qui lui sont associées. Le *trait folklorique en puissance* de Carmilla est de sucer le sang d'être humain parfois jusqu'à ce qu'ils en meurent, celui d'Ondine est d'aimer un homme puis de lui donner la mort si celui-ci se montre infidèle et celui de Trilby est d'être une créature affable qui apporte son soutien domestique dans les foyers modestes. Ces trois *traits folkloriques en puissance* constituent l'essence même de la créature dans le folklore mais n'apparaissent pas forcément de façon saillante chez le personnage du récit littéraire : c'est pourquoi il est dit *en puissance*. La trame du récit bref va dès lors consister en une *entéléchie*, c'est à dire une mise en œuvre narrative, un déploiement effectif de ce *trait folklorique en puissance*. Dans *Trilby, Carmilla et Ondine,* « l'histoire » découle systématiquement de cette *entéléchie* et se structure autour de trois étapes :

- *L'entéléchie* du *trait folklorique en puissance* de la créature.
- En conséquence de cette *entéléchie* : la révélation de la nature de la créature.
- En conséquence de cette révélation : l'élimination de la créature.

On a ainsi affaire à un schéma narratif commun : une créature folklorique met en œuvre sa caractéristique folklorique fondamentale, est révélée au monde humain en tant que telle et

finalement éliminée.

Les modalités de disposition de ce schéma sont toutefois variables selon les œuvres. Dans Carmilla, l'*entéléchie* se déroule de façon tacite jusqu'aux dernières pages, où la révélation de sa nature folklorique et son élimination ont successivement lieu, tandis que dans Trilby, l'*entéléchie* et le dévoilement de la nature folklorique prennent place dès le début du récit, l'auteur se focalisant sur les entreprises d'élimination de la créature à la suite de cette révélation. L'*entéléchie* des ondines est un peu plus complexe puisqu'elle consiste en une succession d'étape devant mener à la mort de l'amant humain : rencontre, mariage, infidélité, renvoi, remariage et mort. A ce titre, l'*entéléchie* d'Ondine parcourt l'intégralité de l'œuvre, tout comme la révélation de sa nature qui est elle aussi rapsodique (elle la dévoile à différents moments du texte au curé, à Huldbrand, à ses parents puis à Bertalda). L'élimination de la créature prend quant à elle place vers la fin du récit, lorsqu'Ondine est renvoyée par Huldbrand lors de la promenade à Vienne.

Dans tous les cas, cette trame née du *trait folklorique en puissance* peut se résumer en une phrase. Carmilla, en tant que vampire, suce le sang d'une jeune humaine jusqu'à ce qu'elle soit découverte et éradiquée ; Ondine aime un chevalier infidèle et, en tant qu'ondine, est forcée par sa nature à revenir lui donner la mort ; Trilby, le *brownie* caché, est un jour découvert par le maître des maisons et éliminé par les moines de Balva qui le considèrent comme une créature néfaste. Charles Nodier étoffe sensiblement cette trame folklorique puisqu'il lui insuffle une lecture romantique, Trilby n'étant pas seulement haï à cause de sa nature païenne, mais aussi parce qu'il est tombé amoureux de la femme de Dougal.

L'unité d'action est d'autre part un principe fondateur de nos récits : très rares sont les pages qui ne se rapportent pas directement à la trame principale du récit. On pourrait peut-être évoquer le passage où le Chevalier Huldbrand raconte sa traversée de la forêt enchantée dans *Ondine* (p. 19) et la brève évocation de jalousie d'une certaine Clady envers Jeannie dans *Trilby* (p. 78), qui *a priori*, n'apportent rien à la progression de la narration, mais ces moments y jouent en fait indirectement un rôle puisque le premier contribue à installer le décor merveilleux et mystérieux de toute la première partie du récit et que le second peut être lié à l'étape narrative de l'élimination de Trilby, puisque Clady, jalouse de sa rivale, prononce l'abjuration du lutin dans le but de la blesser.

L'espace de l'action est, quant à lui, délimité et relativement réduit : il s'agit du *schloss*

de Laura et de ses environs dans un rayon de quelques milles (jusqu'au château de Karnstein) dans *Carmilla*, ou encore de la chaumière de Dougal et de ses abords jusqu'à Balva dans *Trilby*. L'action d'Ondine prend place dans trois lieux clairement différenciés et éloignés les uns des autres : la presqu'île des parents adoptifs de la jeune fée, le château de Ringstetten et Vienne, lieu de la promenade ultime. On peut toutefois remarquer qu'au-delà de cette pluralité de lieux, c'est leur unité qui fait sens : il s'agit dans tous les cas de lieux au sein desquels se trouve une source d'eau, respectivement le lac, le puits et le Danube. C'est cette source d'eau qui est caractériellement des lieux évoqués et qui participe de l'évolution de la narration : le lac est le lieu de « naissance » d'Ondine et celui où elle séduit Huldbrand, le puits est d'une part celui qui scelle le retournement de situation et le développement des sentiments d'Huldbrand pour Bertalda à la suite de la dispute des deux rivales, et d'autre part celui qui permettra à Ondine de donner le baiser de la mort à Huldbrand, et le Danube est le lieu symbolique de la mort d'Ondine. Ainsi, il y a unité de lieu dans Ondine dès lors que l'on s'éloigne d'une perspective géographique pour se focaliser sur les attributs du lieu, qui sont systématiquement les mêmes.

Enfin, on pourra constater le nombre réduit de personnages dans nos fictions, qui se répartissent en trois « strates » :

- Les deux protagonistes : l'être humain et la créature surnaturelle, autour desquels s'organise l'intégralité du récit. Il s'agit de Trilby et Jeannie, d'Ondine et d'Huldbrand, de Carmilla et Laura.
- Des personnages secondaires : le père de Laura, le Général Spielsdorf et la prétendue mère de Carmilla, Bertalda, le prêtre et les parents adoptifs d'Ondine, Dougal, et le moine Ronald qui constituent l'entourage direct et restreint des personnages principaux.
- Des personnages-ombres : ceux-ci forment une masse environnementale, un entourage relativement indéterminé auquel il est parfois fait référence dans les textes. Il peut s'agir des domestiques de Laura et de Huldbrand, du cortège infernal du vampire, des esprits de l'eau et de la forêt, des moines de Balva ou encore des enfants Mac-Farlanes qui n'interviennent qu'épisodiquement dans le récit.

Le folklore est donc réadapté pour s'insérer dans un cadre littéraire restreint : la créature-modèle s'entoure de petit nombre de personnages, l'action est linéaire et unique, elle est inscrite dans un espace isolé et réduit. Une fois ce cadre délimité, reste à étudier de façon

précise comment le folklore s'est adapté à la structure narrative du récit bref, une structure « resserrée[90] » et tendue vers une *acmé* finale.

b) L'adaptation à une structure narrative resserrée et tendue vers une acmé

D'après Jean-Pierre Aubrit, « l'un des effets de structure » propres au récit bref est de s'achever sur une *acmé,* une finale qui marque le sommet de la tension dramatique du texte. Nos trois fictions folkloriques sont de fait engagées dans une tension narrative qui doit mener à cette finale, la mort de la créature dans les trois cas. Tout le rôle de la structure narrative est donc de préparer le lecteur à l'*acmé* ou, au contraire à désamorcer sa garde pour optimiser l'effet de surprise. Jean-Pierre Aubrit évoque deux types de progression vers cette finale : « dans le premier cas, le moment sera dilaté pour nous faire sentir la durée comme une torture. [...] Lorsque le conteur choisit au contraire un plus long terme, c'est pour réduire la durée à ses tournants capitaux » (p. 143). On reconnaît à travers ces deux modalités la structure dilatée de *Trilby* d'une part, et le parcours « balisé », presque argumentatif d'*Ondine* et de *Carmilla* d'autre part.

Dans *Trilby*, l'*entéléchie*, la révélation de l'existence du lutin et un premier exorcisme ont lieu dans les cinq premières pages du roman : l'intérêt du récit se situe principalement dans la période qui suit ce premier renvoi et la mort effective de Trilby à la fin du texte. Ce moment est relativement court dans le temps de l'action, mais il est dilaté par un récit exhaustif des trois évènements qui s'y déroulent (la vigile, les retrouvailles avec Trilby et son retour dans la chaumière sous l'apparence d'un écrin), la retranscription de la culpabilité de Jeannie, de longues descriptions et des références au folklore local. Cette dilatation a pour effet d'éveiller l'attente du lecteur, de l'imprégner de la torture morale que ressent Jeannie, de lui faire vivre le balancement et l'hésitation qui est la sienne : Trilby est-il véritablement mort ? Puisqu'il ne l'est pas (on finit par l'apprendre), doit-elle succomber à ses supplications amoureuses ?

La structure narrative de Trilby est en fait composée d'une succession d'étapes qui ont valeur d'indices, de tendances au sein du balancement général de l'œuvre, en faveur ou au détriment

[90] Terme employé par Baudelaire pour qualifier la nouvelle, rapporté par Théophile Gautier dans L'*Art Romantique.*

d'un dénouement heureux. On peut relever chacune de ces étapes en suivant la structure du texte :

1- Le récit de la culpabilité de Jeannie à la suite de l'exorcisme (p. 63) semble amener un dénouement heureux puisqu'il révèle au lecteur et à Jeannie elle-même son attachement à Trilby. Si celui-ci est vivant, il est fort probable qu'il regagne ses faveurs.

2- La vigile de Saint-Colombain (p. 69) : elle fait balancer le récit vers un dénouement négatif car les moines et les pèlerins prononcent une malédiction envers les lutins errants. C'est cette malédiction, nous l'apprendrons à la fin du récit, qui mènera d'ailleurs Trilby à la mort.

3- La description des lochs (p. 84) : elle fait pencher la balance narrative en faveur d'un dénouement tragique car à l'image de la victoire de l'ermite sur le géant, la créature folklorique est toujours perdante face à la religion.

4- Les retrouvailles avec Trilby déguisé (p. 87) : cette étape est, bien entendu, favorable à un dénouement heureux. Jeannie est proche d'avouer son amour au lutin et la fin du récit semble déjà écrite : les deux personnages s'avoueront leur affection et vivront leur amour.

5- Les rumeurs d'éradication du dernier lutin d'Ecosse (p. 99) : L'action se précipite vers l'*acmé* finale et son dénouement funeste avec les rumeurs entendues par Jeannie, qui impliquent que Trilby serait bel et bien mort à la suite de la vigile de Saint-Colombain. Le balancement persiste toutefois puisque Jeannie ne croît pas à ces rumeurs : « ce ne peut être Trilby puisqu'il m'a parlé ce soir, et qu'il est maintenant à la chaumière. [...] Il est sauvé, et je le reverrai un jour ; un jour certainement! » (p. 100).

6- L'*acmé* finale (p. 101). Jeannie entend Trilby mourir et se précipite dans sa tombe : le dénouement est finalement funeste.

Les étapes narratives de Trilby sont donc autant d'étapes d'un balancement qui prépare le dénouement de l'œuvre et conditionne l'effet de surprise du lecteur. Ces étapes sont, en vertu du principe de resserrement de la narration, « balisées », c'est-à-dire qu'elles s'enchaînent les unes aux autres sans qu'aucun élément extérieur à cette progression n'intervienne. Les moments qui ne sont pas au service de ce balancement narratif sont ainsi passés sous ellipses : ainsi en est-il de la période située entre la vigile et la description du loch (« Le lendemain d'un jour où la batelière avait conduit jusque vers le golfe de Clyde la famille du laird de Roseneiss, elle retournait à l'extrémité du lac Long… », p. 82), et du moment du retour à la chaumière après ses retrouvailles avec Trilby (« La batelière fut longtemps sans pouvoir se rendre compte de ses idées. Il lui semblait qu'un nuage flottait devant ses yeux et obscurcissait sa pensée », p. 96). La structure narrative de Trilby est donc conditionnée par la structure archétypique du récit bref, à savoir une succession d'étapes balisées au service de la

préparation d'une *acmé* finale.

La structure narrative de Carmilla est, de même, conditionnée par la volonté de Sheridan Le Fanu de préparer le dénouement final, qui correspond simultanément à la révélation de la nature vampirique de Carmilla et à son ordalie. Les étapes narratives du texte sont autant d'indices qui doivent permettre à Laura et au lecteur de deviner la présence du vampire. Ces étapes, également balisées par des ellipses concernant tout ce qui ne se rapporte pas à la présence du vampire, peuvent clairement être énumérées à partir de la rencontre de Carmilla et Laura :

1- L'anecdote du cortège funèbre (p. 56) révèle l'aversion de Carmilla envers tout ce qui concerne la religion, une aversion physique puisqu'elle ne peut supporter d'entendre le chant funéraire. Une analepse est marquée par « Un jour » (p. 58).

2- La rencontre du saltimbanque (p. 58) met en lumière la proéminence des dents de Carmilla et livre une première allusion explicite à la présence de vampires dans la région : « Plairait-il à vos Seigneuries d'acheter une amulette contre l'oupire qui, si j'en croit les rumeurs, erre à travers ces bois ainsi qu'un loup? » (p. 59). Une analepse est marquée par « Ce soir-là » (p. 60).

3- L'altercation avec le père de Carmilla à propos de Dieu (p. 60) révèle une fois de plus son aversion envers la religion chrétienne. L'ellipse est marquée par « Ce soir-là » (p. 62).

4- Le portrait de Mircalla (p. 64) : ce passage livre un indice essentiel sur l'âge « vampirique » de Carmilla, réincarnation physique de la comtesse Mircalla, qui a vécu au XVII^{ème} siècle (le portrait date de 1698).

- La promenade au clair de Lune (p. 65) : Carmilla y apparaît clairement comme une morte (« Elle fixait sur moi des yeux qui n'avaient plus éclat ni expression ; son visage était blème et apathique », p. 66).

5- Les rêves étranges de Laura (p. 71, p. 74) correspondent bien entendu aux premières attaques du vampire et seule la candeur et la naïveté du personnage de Le Fanu pouvaient l'empêcher de ne pas reconnaître son « amie » Carmilla dans la forme féminine qui lui fait face lorsqu'elle s'éveille en sursaut. Une longue ellipse est marquée : « Cet état inexplicable dura vingt et un jours (p. 77).

6- La disparition de Carmilla après une agression de Laura (p. 79) révèle que celle-ci a une activité nocturne, que l'on peut aisément mettre en corrélation avec le rêve de Laura.

A la suite de cette dernière étape-indice, l'action s'estompe au profit de « l'explication » que

donne le Général Spielsdorf sur la véritable nature de Carmilla, « explication » qui aboutira à la rencontre du vampire confondu et, dès le lendemain à son ordalie. Ellipses et étapes narratives se succèdent donc de façon presque argumentative, comme si la narratrice avait précisément récolté tous les faits à charge contre Carmilla et les évoquait de façon ordonnée. Cette progression logique et réfléchie peut être expliquée par la préface, qui affirme que l'œuvre est un manuscrit retrouvé que Laura aurait destiné à un certain Docteur Hesselius : nul doute que la jeune femme aura souhaité livrer un « compte rendu » précis de l'affaire et se concentrer sur les faits utiles à l'enquête du Docteur.

Dans Ondine, la structure consiste elle aussi en un enchaînement d'évènements devant mener à la mort de la créature folklorique et de son amant humain. Le texte est tout entier structuré par les différentes étapes de la légende de l'ondine, un parcours balisé et elliptique devant logiquement mener à l'*acmé* du dénouement. Ces étapes sont :

1- La rencontre du chevalier et de l'ondine (p. 3 à 26).

2- Le mariage (p. 31 à 49).

3- L'irruption de la rivale et l'éloignement progressif de l'amant humain (p. 51 à 73).

4- L'abandon de l'ondine qui meurt symboliquement (p. 80 à 86).

5- Le remariage de l'amant humain et la mort de celui-ci (p. 86 à 97).

Chacun des évènements du texte se réfère à l'une de ces étapes. Par exemple, le récit des retrouvailles avec Bertalda (p. 51), l'anecdote du fontainier Külheborn (p. 54), les retrouvailles de Bertalda et de ses parents (p. 55), et la dispute autour de la question du puits (p. 67) sont autant d'évènements qui s'inscrivent dans la dynamique de l'étape de « l'irruption de la rivale et l'éloignement progressif de l'amant humain », qu'il en fournisse une raison ou qu'il en soit une manifestation.

Les passages intermédiaires, qui ne concernent pas l'une de ces cinq articulations sont systématiquement résumés ou passés sous ellipse. Ainsi en est-il de la vie du chevalier sur la presqu'île :

> Peut-être t'est-il déjà arrivé, mon cher lecteur, après avoir longtemps erré de par le monde, de te trouver en un endroit où tut e sentais heureux et bien. [...] Evoque en toi l'ineffable douceur de ce pressentiment, rappelle-toi cette salutation angélique, annonciatrice de paix, et tu sauras à peu près quelle fut la disposition d'esprit du chevalier Huldbrand durant sa vie sur la presqu'île[91].

De même est passée sous silence la période au cours de laquelle Hulbrand s'éloigne

[91] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit* , p. 26.

d'Ondine :

> Celui qui écrit cette histoire [...] te demande, cher lecteur, de lui accorder une grâce. Ne lui en veuille pas s'il passe maintenant en peu de mots sur une période assez longue, et ne t'indique qu'à grands traits ce qui s'y est passé. [...] le cœur d'Huldbrand commença à se détourner d'Ondine et à se tourner vers Bertalda…[92]

La structure narrative d'Ondine est donc également une structure « resserrée » autour d'une progression efficace et articulée, qui doit mener à l'*acmé* finale.

C'est donc une alternance de rythmes qui gouverne la structure narrative de nos fictions folkloriques, entre résumés des périodes présentant peu d'intérêt dans la progression vers l'*acmé* et focalisation temporelle sur les étapes-clés de cette progression. En résulte un récit concis, maîtrisé et efficace qui peut se lire d'une traite et préserver une « totalité d'effet », une « vigoureuse tension formelle », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Aubrit. Le folklore est donc réadapté dans sa forme la plus simple et la plus articulée en littérature, sans que soient requis des apports nouveaux. En revanche, les jeux littéraires qui gouvernent la poétique du récit bref, qu'il s'agisse de rapports de symétrie, de *leitmotive* et de métonymies, nécessitent un certain étoffement du folklore. Ce sont sur ces motifs que s'intègrent les apports fictionnels des auteurs, poussés à imaginer ce que le folklore ne dit pas pour satisfaire aux exigences d'une épaisseur littéraire plus importante que celle du folklore.

III - 2. L'adaptation à la poétique du récit bref

Il s'agira dans cette partie de justifier la présence dans le texte d'éléments fictionnels, « ajoutés » par les auteurs à la matière première folklorique. Nous allons voir que ces apports, qui peuvent être totalement imaginaires ou résulter d'un approfondissement du folklore, sont intégrés à l'œuvre par l'intermédiaire de motifs littéraires, d'« effets structurants » propres à la poétique du récit bref. Ainsi, le fictionnel dans nos textes apparaît surtout dans les jeux de symétrie, de métonymie, de répétition et de *leitmotive* propres à la poétique du genre, tandis que le folklorique conditionnait surtout la structure générale de l'œuvre.
Analysons les apports fictionnels de nos trois auteurs en fonction des différents motifs du récit bref auxquels ils s'intègrent :

[92] *Ibidem*, p. 65.

a) les effets de symétrie

Ils sont caractéristiques de la nouvelle et du conte, permettant de baliser le récit, de lui fournir des repères et de le clore sur lui-même par un système d'écho. Ces effets de symétrie conditionnent plusieurs types d'apports fictionnels :

- L'approfondissement du personnage du rival : ce personnage, emblématique du genre de la nouvelle pour un grand nombre de ses théoriciens, est quasiment absent du folklore de départ. La rivale de l'ondine n'est qu'à peine évoquée chez Paracelse et la légende de Pierre de Stauffenberg précise seulement que l'ondine est bien plus belle qu'elle. Dans *Ondine*, pourtant, ce prototype secondaire de la rivale de l'ondine acquiert une importance nouvelle en s'incarnant dans l'un des trois personnages principaux de l'œuvre, Bertalda. Pourquoi et comment Fouqué a-t-il doté ce personnage de plus de consistance qu'il n'en avait dans le folklore ? La réponse est que Bertalda a une utilité poétique dans le texte, dans le sens où elle participe de cet effet structurant de symétrie avec le personnage d'Ondine. Les deux personnages sont en effet liées par des ressemblances troublantes :

- Ondine est aimée d'Huldbrand alors que celui-ci est engagé auprès de Bertalda quand Bertalda gagne l'affection d'Huldbrand alors que celui-ci est engagé avec Ondine : les deux rivales sont aimées du même homme et délaissées sous des modalités identiques au profit de l'autre.
- Le mariage d'Ondine et d'Huldbrand au début de l'œuvre (p. 31) fait écho à celui de Bertalda et Huldbrand à la fin (p. 92). Les deux mariages s'achève par une disparition : celle de la nature folklorique d'Ondine dans le premier, celle d'Huldbrand dans le second.
- La colère d'Ondine qui fuit la chaumière de ses parents pour se retrouver dans la forêt au tout début du récit fait écho à celle de Bertalda après la dispute relative à la fermeture du puits, puisque celle-ci fuit également dans la foret.
- Ondine est retrouvée par Hulbrand dans la tempête après qu'elle se soit enfuie dans la forêt (p. 16) quand Bertalda est retrouvée Huldbrand dans cette même forêt, après avoir fuit le château de Ringsetten dans la seconde moitié du récit (p. 73).
- Ondine est, au début, la fille adoptive d'un couple de pêcheurs, tout comme c'est l'apparence d'une « pêcheuse » que prend Bertalda lorsqu'elle retrouve Huldbrand (p. 62).
- Enfin, les parents adoptifs d'Ondine sont, comme on l'apprend au milieu du récit, les parents biologiques de Bertalda.

On le voit, l'approfondissement du personnage de la rivale est au service d'un jeu d'écho avec

l'ondine chez Fouqué. De même, l'intrusion du rival Dougal, inexistant dans le folklore associé aux *brownie*s et aux lutins, permet à Charles Nodier de se livrer à des « effets structurants » de symétrie. On retrouve en effet un schéma redondant dans l'œuvre : Trilby et Jeannie se retrouvent seuls et prêts à s'avouer leur affection réciproque lorsque Dougal vient interrompre cette harmonie et mettre à mal le lien sur le point de se créer. Ainsi, l'*incipit* présentant les tentatives de séduction de Trilby (p. 58) est interrompu deux pages plus loin par la décision de Dougal de faire exorciser le lutin (« Le jour n'était pas arrivé que l'ermite fut appelé à la chaumière de Dougal », p. 60), la rencontre avec Trilby déguisé (p. 88) est interrompue par l'arrivée impromptue de Dougal (« la barque de Jeannie se trouva si près de la barque de Dougal que, malgré l'obscurité, il aurait infailliblement remarqué Trilby, si le lutin ne s'était pas précipité dans les flots », p. 90), et l'entreprise finale de séduction de Trilby, métamorphosé en écrin, s'achève presque immédiatement par la mort de celui-ci, lorsque Jeannie « reconnut Ronald et Dougal » en train de le mettre à mort. (p. 101).

- Divers apports organisés autour d'un « axe de symétrie » : nos trois œuvres, mais plus particulièrement *Trilby* et *Carmilla* sont organisées autour d'un axe de symétrie situé en leur centre. Il s'agit environ de la page 78 dans *Trilby* (le moment où est commanditée la mise à mort de Trilby), de la page 50 dans *Ondine* (lorsqu'Ondine et Huldbrand partent vivre à Ringsetten et que le retournement de situation en faveur d'un dénouement négatif commence à s'opérer) et de la page 70 dans *Carmilla* (qui marque le début des attaques de Carmilla après une période de « reconnaissance »). Différents apports fictionnels se répondent entre eux autour de cet axe de symétrie. Ainsi, le personnage du Général Spielsdorf, qui n'est aucunement présent dans le folklore, est mentionné pour la première fois à la page 34 lorsqu'il est dit que sa venue est annulée. Cette annulation est le reflet symétrique de son arrivée effective, à la page 90. De même les deux descriptions du paysage écossais, qui ne sont pas issues du folklore, sont agencées de part et d'autre de l'axe de symétrie de Trilby, aux pages 70 et 82. La jalousie de Dougal, qui conduit à l'exorcisme de Trilby à la page 61 et à sa mise à mort page 100 est à mettre en relation avec celle de Clady, personnage qui, comme Dougal, est entièrement inventé, et qui prononce la malédiction envers Trilby (p. 78) sur l'axe de symétrie de l'œuvre. On le voit, les apports non-folkloriques du texte sont systématiquement intégrés à un jeu de renvois symétriques caractéristique du récit bref : si le folklore était au service de la macrostructure de l'œuvre, la fiction semble surtout participer à la création d' « effets structurants » au sein du texte.

b) Les leitmotive

Il s'agit d'éléments récurrents dans le texte, qui tissent comme un fil rouge du début à sa fin. L'on pourrait évoquer dans les *leitmotive* d'Ondine la constante présence de l'Oncle Külheborn, qui effraie le père adoptif d'Ondine dans l'*incipit*, poursuit Huldbrand lorsqu'il arrive dans la forêt, apparaît à plusieurs fois sous la forme d'un fontainier sous les yeux de Bertalda, prend à part Ondine pour lui annoncer qui sont les véritables parents de celle-ci, hante les rêves d'Huldbrand et apparaît encore ainsi à de multiples, mais toujours brèves reprises. De même dans Carmilla, les apparitions du gros chat noir constituent un leitmotiv important de l'œuvre. Külheborn, comme la forme zoomorphe de Carmilla, sont des entités fictionnelles, imaginées par les auteurs pour participer de la poétique du récit bref.

c) Le dévoilement d'une vérité tacite

Contes et nouvelles offrent toujours « quelque chose à connaître ou à reconnaître[93] » et sont attachés à révéler l'implicite, ce qui ne se voit pas. Qu'il s'agisse d'une morale pour la plupart des contes, ou d'un secret pour certaines nouvelles, le récit bref est le lieu privilégié du dévoilement.

Bien sûr, le dévoilement essentiel de la fiction folklorique est celui de la nature surnaturelle du personnage principal. Mais l'expérience surnaturelle qui lie l'être humain à la créature imaginaire permet aussi aux personnages humains de prendre conscience de certaines vérités : Jeannie réalise qu'elle aime Trilby lorsque celui-ci meurt, Laura est confrontée pour la première fois à ses penchants homosexuels au travers de la sensualité de Carmilla (« L'attirance l'emportait de beaucoup. Elle m'intéressa et me captivait car elle était très belle et possédait un charme indescriptible », p. 49) et Huldbrand se rend compte qu'il aime toujours Ondine lorsque celle-ci le tue (« Que je puisse mourir d'un baiser de toi! », s'exclame-t-il, p. 96).

Le dévoilement qui s'opère dans nos trois fictions folkloriques est finalement du même ordre : le personnage humain se rend compte de son amour pour la créature surnaturelle.

[93] AUBRIT Jean-Pierre, *op. cit.* , p. 158.

d) Les effets métonymiques

« Le premier effet de la concentration dont jouit le récit bref est de susciter une sorte d'effet de loupe[94] ». Contes et nouvelles sont en effet caractérisés par la présence de jeux d'associations révélateurs, de mises en abyme de l'œuvre.

La légende du Géant Arthur, détachée dans *Trilby* du reste de la fiction, pourrait ainsi y trouver sa place parce qu'il s'agit sous certains aspects d'une mise en abyme de *Trilby* dans *Trilby* : les deux contes racontent comment une créature folklorique écossaise a été vaincue par un religieux de Balva.

De même, dans Carmilla, le récit que fait le Général Spielsdorf est presque une redite de l'œuvre Carmilla, tant les évènements qui sont arrivés à sa nièce sont semblables en tout point au récit de Laura : une arrivée impromptue, une mère qui confie sa fille malade, le développement de liens affectifs forts, puis d'une étrange maladie… Enfin, le récit que ce même général fait à propos d'un Morave qui parvient à éliminer un vampire (p. 109) annonce certainement l'ordalie de Carmilla, qui prend place 7 pages plus tard.

Les auteurs ont donc « brodé » autour de la structure folklorique de l'œuvre des motifs littéraires qui ont trait à la fiction. On pourrait parler d'un squelette folklorique et d'une chair fictionnelle pour décrire le fonctionnement de la fiction folklorique et l'interaction qui lie le folklore et la fiction. Chaque événement du texte a donc un rôle, en vertu du principe fondamental de la forme du récit bref : les étapes narratives, auxquelles se rattachent la matière folklorique, doivent permettre l'enchainement des actions jusqu'à une *acmé* finale (elles ont une fonction *structurelle*) tandis que les motifs littéraires ponctuels, auxquels se rattachent la fiction, ont pour rôle de créer un système d'écho à l'intérieur du texte, caractéristique du récit bref (ils ont une fonction *poétique*).

En conclusion

L'on peut donc dégager plusieurs processus constitutifs de la transposition du folklore dans le domaine de la fiction littéraire :

- Les créatures du folklore ont été complexifiées, singularisées, humanisées et caractérisées pour devenir des personnages à part entière.

[94] *Ibidem*, p. 146.

- Les diégèses folkloriques, aux supports multiples et instables (contes populaires, légendes orales, témoignages, traités...) ont été structurées autour d'un modèle littéraire d'accueil, le récit bref, dont elles ont aussi épousé la poétique.
- Le folklore a été enrichi d'apports fictionnels, qui, en étoffant les caractéristiques des créature et de la diégèse de départ, ont permis de donner naissance à un récit consistant et littéraire, mettant en œuvre des effets de structure et de poétique caractéristiques.

Le folklore traditionnel est donc, avec la fiction folklorique, devenu un folklore littéraire, dont il se différencie clairement. Le folklore littéraire est plus complexe, plus étoffé, plus stable mais également plus difficile à interpréter et à appréhender que celui qui lui a donné naissance. Il présente également la caractéristique d'être particulièrement homogène, là où les folklores qui a inspiré nos auteurs étaient diversifiés :

- Les créatures de départs, vampires, ondines et lutins, étaient très différentes les unes des autres, par leur origine folklorique, leur nature et leurs attributs. Avec la fiction folklorique, nous avons affaire à un type de personnage homogène : pluri-folklorique, mi humain-mi-monstre, destiné à voir son identité révélée et à en mourir.
- La diversités des supports de départ (le conte populaire pour Charles Nodier, les traités ésotériques pour Friedrich de la Motte Fouqué, les témoignages sur le vampirisme pour Sheridan Le Fanu) a cédé place à une forme littéraire stable et unique : celle du récit bref.

Ces transformations ont permis de transposer le folklore du domaine des croyances et des superstitions dans celui de la fiction littéraire, l'adaptant de ce fait aux attentes d'une société moderne qui ne croit guère plus aux mythes païens et ancestraux. Le folklore s'assume dès lors en tant que fiction, récit né de l'imagination des auteurs qui ne cherche plus à trouver une quelconque validité dans la réalité. Par conséquent, la fiction folklorique est avant tout un récit imaginaire, qui met en scène des créatures qui le sont tout autant : le folklore devient assimilé au surnaturel.

Comment la transposition littéraire du folklore s'est-elle donc accompagnée de son intégration aux esthétiques du fantastique et du merveilleux ? Dans quelle mesure le folklore littéraire moderne est-il devenu, dans la fiction folklorique, un « surnaturel folklorique » ?

Chapitre III : L'intégration du folklore à l'esthétique d'un surnaturel romantique

Nous avons étudié dans nos deux premières parties comment le folklore a donné naissance à l'œuvre littéraire et comment l'œuvre littéraire a transformé « formellement » le folklore pour lui donner sa forme moderne. Il s'agira à présent d'étudier une seconde modalité de transformation du folklore par la littérature : sa réinvention esthétique.

Le folklore qui renaît au XIX^{ème} siècle subit l'influence de courants nouveaux : les cénacles romantiques se multiplient, la culture fantastique prend le contrôle de l'espace littéraire et artistique européen. Nos trois fictions, nées en Allemagne, en Irlande ou en France, sont naturellement marquées par ce développement des représentations du « surnaturel », auxquelles elles doivent en partie leur résurgence. Par conséquent, le folklore qui renaît au XIX^{ème} siècle n'est plus celui des superstitions passées mais un folklore rénové, perçu comme une expression originale du surnaturel et qui se plie à certaines tendances du projet romantique.

Dans quelle mesure est-on passé d'un folklore populaire à un « surnaturel folklorique », romantique par excellence ?
Nous étudierons en premier lieu les modalités du changement de perception du folklore et son assimilation au « surnaturel », en nous attardant sur la question du registre de ce surnaturel, entre « étrange », « merveilleux » et « fantastique ».
Ce premier point nous amènera à évaluer l'influence de l'esthétique romantique sur ce nouveau folklore, puis à constater sa relative émancipation du domaine littéraire : peut-on dire que la fiction folklorique a donné naissance à des « mythes » surnaturels ?

I. L'ASSIMILATION DU FOLKLORE AU SURNATUREL

Nous indiquions en introduction que le folklore, au XIX^{ème} siècle, est devenu une « fiction de l'esprit » et que ses créatures ne sont plus perçues comme des entités dont l'existence est avérée mais comme des êtres nés de l'imagination de l'Homme. Parallèlement à cette assimilation du folklore à la fiction, un genre renaissait sous une forme nouvelle dans les revues et les cénacles littéraires : celui du récit de l'expérience surnaturelle, qui allait bientôt prendre le nom, sous l'influence d'Hoffmann et de Nodier de « conte fantastique ».
L'interaction entre la fiction folklorique et la fiction fantastique fut particulièrement forte au XIX^{ème} siècle, au point que Nodier sous-titra *Trilby* et ses autres récits de la mention « conte fantastique ». Cette mention nous amène à nous interroger sur les rapports entretenus par le folklore et le surnaturel dans nos trois œuvres.
Dans quelle mesure le folklore s'associe-t-il, avec la fiction folklorique, à l'expression d'un surnaturel moderne ?

I - 1. Une hypertextualité fantastique

Le folklore n'a pas été l'unique source d'inspiration de Charles Nodier, Sheridan le Fanu et Friedrich de la Motte Fouqué : certains textes littéraires fantastiques ont également servi de modèle à leurs fictions.
Le plus saillant de ces hypotextes est *Le Diable Amoureux* (1772) de Pierre Cazotte, qui a vraisemblablement inspiré les trois fictions folkloriques de notre corpus. Charles Nodier y fait d'ailleurs explicitement référence dans la préface de *Trilby* : « Le sujet de cette nouvelle […] a fait le tour du monde et se retrouve partout. C'est le *Diable amoureux* de toutes les mythologies » (p. 46).
Le Diable Amoureux, considéré comme l'une des premières œuvres fantastiques de l'époque moderne, raconte l'histoire d'un jeune espagnol, Dom Alvare, qui entreprend un jour de convoquer l'esprit malin, sous l'influence d'un cabaliste. A la suite de cette expérience, il découvre qu'une jeune fille prénommée Biondetta a pris l'apparence de son valet et cède peu à peu à ses avances. Biondetta finit par lui avouer qu'elle est un esprit élémentaire, une Sylphide qui a pris une apparence humaine pour le séduire et acquérir une âme :

> Je suis Sylphide d'origine, et une des plus considérables d'entre elles. Je parus sous la forme de la petite chienne; je reçus vos ordres, et nous nous empressâmes tous à l'envi de les accomplir. Plus vous mettiez de hauteur, de résolution, d'aisance, d'intelligence à régler nos mouvemens, plus

> nous redoublions d'admiration pour vous et de zèle[95].

Après moult aventures aux cotés de son amante surnaturelle, Dom Alvare finit par comprendre qu'il s'agit en fait du Diable. Il se réveille alors et réalise que cette étrange aventure lui est arrivée pendant son sommeil, sans pouvoir véritablement déterminer s'il s'agissait d'un rêve ou d'une expérience surnaturelle.

La similitude du conte de Cazotte et de nos trois fictions est évidente : un être humain tombe amoureux d'une créature folklorique (la sylphide, l'ondine, le lutin, le vampire) et s'engage dans une aventure au dénouement funeste. Cazotte s'inspire au demeurant des mêmes textes folkloriques que Le Fanu et Fouqué, à savoir du *Traité des apparitions* de Dom Calmet (« l'auteur infiniment respectable » évoqué dans l'épilogue tu texte, p. 89) et du *Comte de Gabalis* de l'abbé de Villars. Yves Giraud précise à ce sujet dans son introduction :

> Les emprunts ou les échos à l'ouvrage de Montfaucon de Villars sont indiscutables, à commencer par une anecdote cursive qui pourrait bien avoir fourni l'idée initiale : « Une belle Sylphide se fit aimer d'un Espagnol […]. Dira-t-on que c'étoit le Diable[96] ? ».

Ces inspirations font du *Diable Amoureux* l'ancêtre par excellence de toute fiction folklorique et un modèle de référence pour les conteurs du XIX^{ème} siècle. L'auteur insuffle également au récit une couleur locale prononcée en le sous-titrant « Nouvelle espagnole », tout comme Fouqué et Nodier s'attachent à installer leur fiction dans un cadre germanique et écossais. La maîtrise du sommeil et des rêves de l'Homme par la créature est par ailleurs un emprunt probable au *Diable Amoureux*, puisque Biondetta semble contrôler ceux de son amant :

> Ma tentative ne fut pas vaine: le sommeil s'empara de mes sens et m'offrit les rêves les plus agréables, les plus propres à délasser mon âme des idées effrayantes et bizarres dont elle avoit été fatiguée. Il fut d'ailleurs très long, et ma mère, par la suite, réfléchissant un jour sur mes aventures, prétendit que cet assoupissement n'avoit pas été naturel[97].

Quelques traits communs rattachent plus particulièrement *le Diable Amoureux* à chacune de nos œuvres. L'onirisme et l'archaïsme de l'écriture (comme l'emploi de la graphie « oi » pour les imparfaits en « ai ») rappellent incontestablement celle de Charles Nodier dans *Trilby* ou *La Fée aux Miettes*, tout comme l'épaisse chevelure de Biondetta, sa nature maléfique et la méfiance des chiens à son égard ont pu inspirer Sheridan Le Fan. Biondetta possède par

---

[95] CAZOTTE, *Le Diable Amoureux*, Editions Honoré Champion, Collection Champion Classiques, Paris, 2007, p. 48.

[96] *Ibidem*, p. 17.

[97] *Ibid.* , p. 49.

ailleurs la douceur, la blondeur, l'humilité d'Ondine et s'exprime à plusieurs reprises en chantant. Comme Ondine, la Sylphide entreprend de tout révéler à son amant de sa nature d'esprit élémentaire en insistant sur la dimension salvatrice de l'amour humain :

> Il m'est permis de prendre corps pour m'associer à un sage : le voilà. Si je me réduis au simple état de femme, si je perds, par ce changement volontaire, le droit naturel des sylphides et l'assistance de mes compagne, je jouirai du bonheur d'aimer et d'être aimée[98].

L'étude de l'hypertextualité de chacune de nos fictions folkloriques révèle également que d'autres œuvres fantastiques ont pu intervenir dans le processus de création des auteurs. Ainsi, Arthur H. Nethercot[99] a mis en évidence des similarités troublantes entre le personnage de Carmilla et celui de Géraldine, dans le poème inachevé « Christabel », publié par en 1816 par Coleridge. Arthur H. Nethercot relève que la créature et la victime sont dans les deux cas des personnages féminins et que le « vampire » a pour coutume de séduire les hommes plus âgés pour parvenir à ses fins, qu'il s'agisse de Sir Leoline chez Coleridge ou du père de Laura et du Général Spielsdorf chez Sheridan Le Fanu. Le cadre de l'action est dans les deux cas un château gothique dans un lieu reculé, et des éléments similaires, comme la méfiance des chiens ou la présence d'indices de la véritable nature des « monstres », sont parsemés dans le texte. La ressemblance physique entre les personnages est également frappante : Christabel et Laura sont deux jeunes filles d'à peu près dix-huit ans, raffinées, aux grands yeux bleus tandis que Carmilla et Géraldine sont toutes deux remarquablement belles et qualifiées de « grandes ». Les deux vampires entretiennent enfin des rapports de séduction avec leur victime, qui les disculpent de toute suspicion et éveillent à la fois l'intérêt et la répulsion du lecteur.

De façon plus anecdotique, l'on peut aussi remarquer que *Carmilla* s'inscrit, à la suite de *la Fiancée de Corinthe* de Goethe et du *Lamia* de Keats, dans une lignée de poèmes fantastiques consacrés au vampire féminin, et que ses origines aristocratiques ne sont pas sans rappeler le personnage principal de *Varney le Vampire,* l'imposant roman-feuilleton de 1846, attribué à James Malcolm Rymer.

Charles Nodier aurait également été inspiré par un poème fantastique d'Henri de Latouche, intitulé « La Fileuse » ou « Ariel exilé » en référence au célèbre personnage de *La*

---

[98] *Ibid.* , p. 49

[99] NETHERCOT Arthur H., « Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla" » in *Modern Philology*, Vol. 47, No. 1 (Aug., 1949), The University of Chicago Press, p. 32-38.

Tempête de Shakespeare :

> Je savais une partie de l'histoire de mon lutin d'Ecosse avant d'en avoir cherché les traditions dans ses magnifiques montagnes. J'ai dit cela dans mon ancienne préface, en parlant de cette ballade exquise de *La Fileuse* de De Latouche, écrite comme il écrit, en vers comme il les fait ; car je recevais alors les confidences de cette muse, sœur privilégiée de la mienne […]. Je me serais bien gardé d'opposer les pauvretés de ma prose aux richesses de sa poésie et j'allai cherchant aux pieds des *Bens* et des *Lochs* le complément de la fable gallique, effacée depuis longtemps de la mémoire des guides, des chasseurs et des batelières[100].

Voici comment ce poème se présente :

> « De la veillée abandonne les jeux ;
> Quand près de l'âtre où contre un ciel neigeux
> Le chêne ardent tombe en braise et pétille,
> Il ne reste qu'Ethel, la pauvre fille
> Chargée encore de ses derniers travaux ;
> Lorsqu'au foyer, rêveuse elle s'oublie, […]
> L'humble exilé, s'accusant de ses maux,
> Elève alors, aux clartés de l'yeuse,
> Sa faible voix, sa voix mélodieuse… ».
> « Je sais déjà peut-être un peu mieux qu'elle,
> Ses doux secrets, son espoir, son tourment… » […].
> « …et la jeune Ecossaise,
> Dont le sommeil écoutait ces discours
> Croyait d'un rêve avoir suivi le cours[101]. »

L'on retrouve dans ce poème un microcosme de la trame de *Trilby* : une jeune écossaise, seule au foyer, se laisse charmer par la logorrhée séductrice d'un « exilé », dont la voix semble sortir de l'âtre de la cheminée et agit durant son sommeil.

On peut finalement suggérer que Charles Nodier a pu, pour élaborer le point de vue des moines de Balva, s'inspirer de la lettre VI du traité *Démonologie et Sorcellerie* de Walter Scott, qui décrit les persécutions des elfes sous l'Ecosse médiévale. Nodier indique en fait s'être inspiré d'une « préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott » pour élaborer la trame de *Trilby* en précisant plus loin « je ne sais pas lequel » (p. 45). Cette note n'a jamais pu être trouvée par les spécialistes de Nodier, comme si ce dernier avait délibérément cherché à dissimuler ses sources.

Les textes fantastiques modernes ont donc constitué un modèle évident pour les fictions folkloriques, ce qui suggère notamment que le surnaturel et l'irrationnel font partie intégrante de ces œuvres, dimension sur laquelle nous allons à présent nous attarder.

---

[100] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 46.

[101] *In* Collectif, *Les « Ballades » de Victor Hugo*, Bibliothèque de la revue de littérature comparée, N°112,

I - 2. L'abolition de la frontière du folklorique et du surnaturel

Imaginaire folklorique et imaginaire surnaturel possèdent par définition certains points communs qu'il convient de rappeler :

- Tous deux mettent en situation des entités qui entourent les Hommes, qu'elles soient menaçantes ou bienveillantes.
- Ils naissent de fantasmes humains (ceux des écrivains et des populations) et valorisent l'imagination aux dépens de la raison.
- Folklore et récit surnaturel appellent une croyance de la part du récepteur. Mais un doute subsiste dans tous les cas quant à leur validité dans le monde réel.

Quelques différences fondamentales opposent toutefois folklore et surnaturel :

- Ce doute sur la validité est plus prononcé dans le cas de l'imaginaire surnaturel que dans celui de l'imaginaire folklorique. En tant que fiction assumée, le surnaturel fait plutôt signe vers une non-validité du propos, tandis que le folklore, en tant que croyance faisait, jusqu'au XVII^{ème} siècle, signe vers une validité du propos. La norme est donc de « croire » au folklore avec un doute, et de « ne pas croire » au surnaturel avec un doute.
- Le folklore a une origine ancestrale et populaire quand le surnaturel est défini en tant que tel par son expression littéraire, à l'âge moderne.
- L'imaginaire folklorique est plus figuré, plus diversifié et marqué que l'imaginaire surnaturel. Il est peuplé de créatures aux traits clairement différenciés quand le surnaturel fait plutôt appel à des forces obscures indistinctes, un *monstrum* parfois insaisissable.
- Enfin on peut reprendre, avec Jean-Pierre Castex, l'idée que l'imaginaire folklorique implique un « dépaysement de l'esprit » et une couleur locale prononcée quand le surnaturel moderne « se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience[102] ».

Au XIX^{ème} siècle et avec la fiction folklorique, ces dernières distinctions ne sont plus si évidentes et la frontière qui sépare folklore et surnaturel semble bien abolie. Le folklore est devenu une « fiction de l'esprit » au même titre que le surnaturel, et le doute quant à une validité dans le réel est, dans les deux cas, mince. La fiction folklorique, en intégrant le

---

France, 1935.

[102] CASTEX Pierre Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, France, 1989, p. 8.

folklore à la littérature et en lui donnant une forme stable et écrite l'aliène de sa dimension populaire, mouvante et ancestrale : le folklore est, comme le surnaturel, une fiction de l'art en évolution dans le monde moderne. Enfin, les créatures folkloriques ne sont plus, dans nos trois œuvres, si différenciées qu'elles l'étaient dans les croyances : on a plutôt affaire à un même archétype, celui de l'amant ou de l'amante fantastique, dont la rencontre provoque le malheur. Reste l'aspect dépaysant du folklore qui reste prégnant dans les fictions folkloriques : le folklore serait donc surtout l'expression d'un surnaturel « local » et exotique au XIX^{ème} siècle.

I - 3. Quel registre de surnaturel pour la fiction folklorique ?

Reste à nous interroger sur la perception et l'expression du folklore dans le cadre de nos œuvres pour déterminer le registre de surnaturel auquel il est assimilé. Tzvetan Todorov, dans son ouvrage de référence *Introduction à la littérature fantastique*[103], distingue deux pôles dans l'expression du surnaturel dans la fiction : l'étrange et le merveilleux. Le fantastique naîtrait de l'hésitation du lecteur et des personnages entre ces deux extrémités :

> Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux[104].

Comment situer le folklore, devenu « surnaturel », des fictions folkloriques sur cette échelle ? *Trilby*, en dépit de son sous-titre « conte fantastique » s'inscrit dans un cadre où la vraisemblance et l'invraisemblance n'ont pas de sens, dans un monde peuplé de créatures magiques qui vivent en relation étroite avec les humains : en ce sens le surnaturel n'est pas associé à l'irrationnel et l'œuvre s'inscrit clairement dans le genre merveilleux.

Carmilla et *Ondine* présentent un cas plus complexe. Les manifestations du surnaturel au début du récit relèvent de « l'étrange » : le vampirisme est rationnellement perçu comme une maladie mystérieuse dans *Carmilla*, et le déchainement des esprits des eaux comme une tempête particulièrement violente dans *Ondine*. On bascule toutefois, sans transition, dans le

---

[103] TODOROV TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, éditions du Seuil, France, 1970.

[104] *Ibidem*, p. 46.

merveilleux dès lors que la nature folklorique de la créature est révélée (au fur et à mesure du texte avec les révélations d'Ondine, avec le récit final du Général Spielsdorf dans *Carmilla*) : le monde est forcé d'admettre de nouvelles lois, qui prescrivent l'existence de créatures surnaturelles aux cotés des humains.

On le voit, le passage de l'étrange au merveilleux est un basculement et n'admet pas cette hésitation du lecteur et du personnage qui définit l'effet fantastique. Nous passons d'un monde sans surnaturel à un monde qui intègre le surnaturel sans étape intermédiaire ni incertitude momentanée. Le surnaturel des fictions folkloriques se rapporterait donc plutôt à un « étrange merveilleux » qu'au fantastique en tant que tel. Ce surnaturel transcende donc les catégories traditionnelles : on peut donc légitimement parler de l'expression d'un surnaturel particulier, le « surnaturel folklorique ».

I - 4. L'hésitation fantastique

En réalité toutefois, il y a toutefois bien hésitation fantastique dans la fiction folklorique, mais elle se situe à un autre niveau et concerne plutôt la signification générale que peut donner le lecteur à l'œuvre. *Trilby, Carmilla* et *Ondine,* appellent chacun une double interprétation : une interprétation surnaturelle qui constitue le premier niveau de lecture, et une interprétation *rationalisante* qui fait signe vers la psychanalyse.

Commençons par analyser le cas de *Trilby*. Le texte de Charles Nodier peut être perçu comme un simple conte au cours duquel une jeune femme cède au désir d'une créature surnaturelle, désir qui la mènera à la mort. Une autre interprétation a toutefois été préférée à celle-ci par les spécialistes de Nodier :

> [Ce conte] se déroule à la lisière de deux mondes, et le chevauchement est constant entre la réalité et le songe […]. [Jeannie possède] un goût secret du romanesque et de la vie sensuelle que le frustre de Dougal ne saurait sans doute combler. Aussi rêve-t-elle, quand elle est seule. Est-ce sa chaumière ou son âme qui est hantée ? Parfois, elle cause avec son lutin familier comme avec un enfant, mais il lui arrive aussi de sentir « le pressement d'une main agitée, l'ardeur d'une bouche brulante » ; et lorsque Trilby se confond dans son sommeil avec John Mac-Farlane, il devient à nos yeux, et même aux siens, l'image même de ses tentations. Où est la ligne de partage entre la réflexion lucide et le rêve, entre l'obsession sensuelle et le symbole, entre l'innocence et la faute. Nous ne le savons pas toujours. Ainsi est dessinée une frange aux vagues contours où se confondent tous les états de la conscience obscure, déceptions, regrets, désirs inavoués ou avoués. Le récit merveilleux enferme, dès lors, un témoignage sur l'âme humaine, ou même, par endroits, transpose une confidence[105].

[105] CASTEX Pierre Georges, *op. cit.* , p. 140.

D'après Pierre Georges Castex, Trilby serait donc le fantasme d'une jeune femme rêveuse, qui s'imagine une histoire d'amour vertigineuse pour échapper à l'ennui de son quotidien. En ce sens, Jeannie annoncerait le personnage d'Emma Bovary chez Flaubert, dans une version hyperbolique où les rêveries deviennent de véritables hallucinations.

Cette même lecture psychanalytique peut tout à fait s'appliquer à *Carmilla.* Nous avons souligné les nombreuses similitudes existant entre Carmilla et Laura : elles appartiennent à la même famille, ont un nom presque paronymique (avec les lettres « l » et « r » et deux occurrences du « a » en fin de nom), se présentent comme deux jeunes filles du même âge, ingénues et raffinées et, surtout, affirment avoir fait un même rêve où elles s'apparaissaient mutuellement au début du récit. Tous ces points communs nous amène à penser que Carmilla et Laura pourraient tout à fait être « la même personne » et que Laura, en cherchant à s'émanciper de l'emprise de Carmilla, refoulerait en fait son homosexualité.
La mythocritique a longtemps fait du vampire l'incarnation d'un autre « moi » contre lequel le personnage lutte mais qui fait partie intégrante de sa personnalité : la lecture selon laquelle Carmilla serait le « moi lesbien » de Laura réactive cette idée de lutte contre soi-même. L'ordalie de Carmilla, organisée par les proches de la jeune fille, symboliserait donc le refoulement ultime de l'homosexualité de Laura : son « moi lesbien » serait étouffé par ceux là mêmes qui, par leur sens des convenances, l'empêchent de vivre sa sexualité au grand jour.

Enfin, l'on pourrait également considérer Ondine comme une « hallucination » d'Huldbrand et une incarnation des doutes qui l'assaillent au sujet de son amour pour Bertalda. Rappelons qu'Huldbrand est déjà fiancé à Bertalda lorsqu'il vient « se perdre » dans la forêt magique d'Ondine. Ondine représente la nostalgie de la Prusse ancestrale et authentique quand Bertalda n'est que mondanité et modernité. La jeune nymphe pourrait tout à fait être, au même titre que Trilby et Carmilla, un personnage créé de toute pièce par l'esprit d'un amant insatisfait qui, désespéré par la fatalité qui l'oblige à épouser une humaine insignifiante, meurt de chagrin à la fin du récit.

Le fantastique est donc présent dans la fiction folklorique, mais il concerne plutôt l'hésitation du lecteur dans le sens et l'interprétation qu'il doit donner à l'œuvre.
Le surnaturel dans les fictions folkloriques est donc, en résumé, un surnaturel de « l'étrange » jusqu'à ce que la nature folklorique de la créature soit révélée et que le récit bascule dans le

« merveilleux ». Le doute fantastique naît quant à lui à la fin de la lecture, lorsque le lecteur s'interroge sur la crédibilité à donner au personnage humain qui « vit » l'expérience fantastique : s'agit-il d'une réelle rencontre avec le surnaturel ou d'une simple hallucination ?

I - 5. L'exemple d'une translation du folklore au surnaturel : du « changelin » folklorique à « l'étrange » apparition de la créature dans *Carmilla* et *Ondine*

Pour finir sur l'assimilation du folklore au surnaturel, nous pouvons nous attarder sur un phénomène de translation intéressant : le *topos* folklorique du « changelin » devient, dans nos fictions folkloriques le mode d'apparition surnaturel, ou du moins « étrange », de la créature dans le récit.

Fées et lutins avaient, dans les croyances païennes, pour habitude de « voler » les nouveau-nés des humains et de les remplacer par l'un de leurs propres enfants, appelé le « changelin ». Cet enfant, d'ordinaire hideux et imbécile, causait le désespoir de ses familles d'accueil. Cette croyance populaire, rapportée par Laurence Half-Lancner, a peut-être inspiré Fouqué et Sheridan Le Fanu puisqu'Ondine et Carmilla sont toutes deux des créatures « de substitution », qui viennent remplacer un être humain enlevé.

Ainsi, dans *Ondine*, le couple de pêcheurs perd mystérieusement sa première fille :

> Ma femme était assise au bord du lac avec l'enfant et jouait avec elle, le cœur sans inquiétude et plein de joie. Soudain la petite se penche, comme si elle apercevait dans l'eau quelque chose de merveilleusement beau. Ma femme la voit encore sourire, le cher ange, et porter en avant ses petites mains comme pour saisir un objet. Au même instant, par la rapidité du mouvement, elle lui glisse des bras et tombe dans l'eau qui était unie comme un miroir. J'ai bien cherché à retrouver la petite morte ; en vain : disparue sans laisser de traces[106].

A peine un peu plus loin, Ondine apparaît pour la première fois dans le récit :

> Nous restions là, les yeux fixés par le foyer. Et voici que du dehors un grattement se fait à la porte. Celle-ci s'ouvre d'un coup et se tient une fillette d'environ trois ou quatre ans, merveilleusement belle, parée de riches atouts et qui nous sourit. […].Notre décision fut tout de suite prise de garder et d'élever l'enfant trouvée, en lieu et place de notre chère petite noyée.

Comme dans les légendes sur les changelins, une créature folklorique, l'ondin Külheborn, substitue ici un enfant humain (qui, on l'apprendra plus tard, est Bertalda) pour le remplacer par un enfant « monstrueux » de sa propre famille. Ondine, fidèle à la tradition, est d'ailleurs,

[106] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 13.

dans ses premières années, un fardeau pour ses parents adoptifs : insolente et fantasque, elle cause leur désespoir (« la sainte patience en personne pourrait en avoir assez ! », p. 7).
Carmilla s'intègre quant à elle dans des familles humaines à la manière d'un « cadeau » empoisonné, abandonnée par sa prétendue mère aux bons soins du Général Spielsdorf, puis du père de Laura. Au début du récit, elle se substitue, comme un changelin, à une jeune humaine, Bertha de Rheinfeldt, la nièce du Général, qui devait rendre visite à Laura :

> Le général s'était proposé de passer quelques semaines chez nous, et nous avions attendu son arrivée pour le lendemain. Il devait amener avec lui une jeune fille, sa pupille et nièce, Mlle Rheinfeldt. Je n'avais jamais vu cette dernière, mais j'avais souvent entendu dire qu'elle était absolument charmante, et je m'étais promis de passer des jours bien heureux. Par suite, je fus beaucoup plus déçue que ne saurait l'imaginer une jeune fille résidant à la ville ou dans un lieu très animé. Cette visite et la nouvelle relation qu'elle devait me procurer avaient nourri mes rêveries pendant plusieurs semaines[107].

Laura s'attend donc à la venue d'une nouvelle amie, comme des parents peuvent attendre la venue d'un enfant, mais celle-ci, victime d'une attaque de vampire, ne viendra jamais. Pourtant, le soir même de cette annonce, une carriole surgit, Carmilla à son bord : telle sera la nouvelle amie de Laura, une amie de remplacement, qui, aussi bien que Bertha, « nourrira ses rêves ». Carmilla présente donc toutes les caractéristiques d'un changelin substitué à la jeune humaine que devait rencontrer Laura. Ce remplacement est, comme dans les croyances, orchestré par une créature folklorique, la « mère » de Carmilla, élégant vampire à l'origine de la mort de Bertha et qui dépose son enfant maudit au *schloss*, comme en compensation de la perte qui vient d'être subie.

En conclusion

Avec la fiction folklorique, c'est un changement de statut du folklore qui s'opère : l'on ne parle plus de « croyance folklorique » mais d'un « surnaturel folklorique » qui se distingue des autres genres de la littérature fantastique. Ce surnaturel subit toutefois, comme le surnaturel fantastique, l'influence d'une esthétique romantique qui fait alors autorité en Europe : comment cette influence romantique a-t-elle réinventé le folklore et parachevé son processus d'intégration à la fiction moderne ?

[107] SHERIDAN LE FANU Joseph, *Carmilla.* Version originale, *op. cit.* , p. 13. Version française, *op. cit.* , p. 33.

II. L'INTEGRATION DU FOLKLORE A UNE ESTHETIQUE ROMANTIQUE

Il n'y pas vraiment eu « un » romantisme européen mais plutôt « des » romantismes qui, plus ou moins fidèles aux principes énoncés par le cercle d'Iéna et les premiers romantiques allemands, se sont exprimés de façon différentes dans plusieurs pays d'Europe.

Nos auteurs se sont tous trois montrés proches du mouvement romantique de leur pays. Sheridan Le Fanu s'inscrit en héritier du roman gothique victorien, Charles Nodier est une figure incontournable des cénacles romantiques parisiens et Friedrich de la Motte Fouqué participe à l'édification d'une littérature nationale en langue allemande. La fiction folklorique est par conséquent, sous bien des aspects, une fiction romantique. Il s'agira d'étudier les modalités d'expression du romantisme dans les œuvres sous trois aspects : l'intégration du projet folklorique des auteurs à un projet romantique général, l'érotisation de la créature folklorique, et la palingénésie d'un monde romantique sous la plume des auteurs.

II - 1. La fiction folklorique, un projet romantique.

L'un des pionniers du romantisme allemand et figure emblématique du cercle d'Iéna, Novalis, suggérait une origine commune à la naissance du romantisme et à la résurgence du folklore à la fin XVIII^{ème} siècle : il s'agirait d'une double réaction à l'esprit rationnel de l'*Aufklärung*. Les Lumières ayant aliéné le monde de son mystère et de son merveilleux, il incomberait aux romantiques de « réenchanter l'univers ». La résurgence du folklore serait une conséquence logique de ce projet romantique de « réenchantement du monde » : qui mieux que les créatures issues des traditions populaires auraient pu repeupler la nature ?

A travers le folklore, les romantismes entreprennent de redonner vie à l'inanimé, de représenter un monde prolifique, complexe et dont l'unité fondamentale est insaisissable pour l'Homme.

C'est surtout sur les folklores d'Europe du Nord que se porte l'attention des romantiques :

> Se nourrissant de mythes, le Romantisme a fait du temps lui aussi un mythe et, pour lui donner plus de consistance, il a ressuscité les mythes anciens. Non pas ceux de l'Antiquité grecque ou romaine que le Classicisme avait usé et épuisés et rendus insupportables à force de les banaliser, mais les mythes qui étaient ceux-là mêmes des vieux peuples dont les romantiques étaient les descendants, ces romantiques qui tournent le dos à la Méditerranée, coupable de tous les abus de l'académisme, et regardant vers les landes d'Ecosse et d'Irlande, les forêts allemandes, les fjords, les fjells de Norvège, auxquelles leurs âmes sont immédiatement et étroitement apparentées[108].

[108] BRION Marcel, *Peinture romantique*, Albin Michel, Paris, 1967, p. 10.

Les forêts allemandes et les landes d'Ecosse sont précisément les décors de deux de nos fictions, *Trilby* et *Ondine*. L'Ecosse, particulièrement, est une terre d'inspiration des romantiques (Nodier y consacrera *La Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse*) et nombreux sont les écrivains qui s'inspiraient alors des poèmes gaëliques du barde Ossian.

L'intérêt des romantiques pour le folklore nous renvoie également à une représentation spinoziste de la nature, plébiscité par le cercle d'Iéna, et au concept de la *natura naturans.* Schlegel s'était en effet inspiré des ouvrages de Spinoza pour développer une théorie romantique de la nature : celle-ci n'est pas un objet, un « pur produit », mais un véritable sujet, une « productivité ». La nature « objet d'étude » des Lumières devient, dès lors, animée et prolifique. Le folklore se doit donc de « donner vie » à cette nature, en la peuplant d'esprits élémentaires et de créatures mystérieuses.
Le roman romantique qui, à l'image de la *natura naturans,* trouve son unité dans la diversité et la prolifération, présente au demeurant quelques similarités avec les fictions folkloriques. Tout d'abord parce qu'il est envisagé comme une succession de fragments qui, assemblés, doivent former une œuvre ultime, de la même façon que les fictions folkloriques sont de courts textes inclus dans des structures plus larges (*Carmilla* appartient au recueil *In a glass darkly, Trilby* s'inscrit dans un projet global d'écriture de contes fantastiques et Ondine n'est qu'une des nombreuses romances, romans, poèmes, et épopées d'un auteur qui cherchait à créer une œuvre grandiose inspirée des folklores nordiques). De même, le roman, dans sa définition romantique, intègre une diversité de formes, tout comme nos fictions insèrent dans le récit des chants (dans *Ondine*), des lettres (celle du Général Spielsdorf dans *Carmilla),* des témoignages, mêlant plusieurs niveaux de narration et de registre.

La résurgence du folklore s'inscrit également dans le projet identitaire des romantiques. Cette dimension apparaît surtout dans le romantisme allemand, puisque le pays n'a pas encore réalisé son unité nationale au moment de la parution d'*Ondine* (il ne la réalisera qu'en 1871) : « on donnait comme l'essence du *genre* romantique la spontanéité des idées d'un peuple neuf, parlant une langue mère, et ayant une littérature purement nationale[109]. » Le conte de Fouqué est, rappelons-le, intégralement rédigé en langue allemande et donne à voir, dans toute sa première moitié, une contrée bucolique et authentique, une terre-mère protectrice. En

[109] DELECLUZE Etienne-Jean, *Journal de Delécluze : 1824-1828*, Grasset, Paris, 1948, p. 381-383.

s'inspirant du folklore allemand, Fouqué reconstitue par ailleurs un mythe commun aux différents territoires de la Confédération Germanique, revalorisant ainsi leur unité culturelle. Cette dimension identitaire est probablement moins marquée chez Nodier et Sheridan Le Fanu, en partie parce que leur récit ne prend pas place dans leur pays d'origine, mais aussi parce que les romantismes irlandais et français sont restés plus étrangers à cet aspect unificateur. Toutefois l'on peut souligner le fait que ni *Trilby,* ni *Carmilla,* ni *Ondine* n'ont connu une véritable postérité au-delà des frontières de leur pays. Elles demeurent des « œuvres nationales », emblématiques dans leur pays, mais peu exportées hors de ses frontières.

Les fictions folkloriques, en tant que fictions romantiques, sont marquées par l'influence du modèle absolu en la matière : Shakespeare. Chacune d'entre elle reprend en quelque sorte la trame emblématique du *Roméo et Juliette,* transposée dans une dimension surnaturelle : deux amants ne peuvent mener à bien leur passion du fait de leur nature antagoniste, surnaturelle pour l'un, humaine pour l'autre, et finissent par périr ensemble (sauf dans le cas de *Carmilla* où seul le vampire périt). Un déplacement de registre qui nous renvoie d'ailleurs au principe de Schlegel : « Est romantique ce qui nous expose un fond sentimental sous une forme fantastique. » Le surnaturel shakespearien trouve en effet une réalisation aboutie dans nos fictions. Charles Nodier mentionne s'être inspiré du personnage d'Ariel de *La Tempête* pour Trilby, qui nous rappelle par ailleurs Puck dans le *Songe d'une Nuit d'Eté.* Les fées, fantômes et sorcières d'*Hamlet* et de *Macbeth* sont, de même, autant de figures annonçant le surnaturel des fictions folkloriques.

Certains éléments de la poétique romantique sont, pour finir, particulièrement saillants dans les fictions folkloriques. Le narrateur joue ainsi un rôle primordial dans le texte et empreint le récit de subjectivité : *Carmilla* se présente comme un manuscrit rédigé par Laura et par conséquent entièrement fondé sur sa perception des faits Dans les autres œuvres, les exophores mémorielles, ou interventions du narrateur dans son récit, sont fréquentes : « Il n'y a personne parmi vous, chers amis, qui n'ait entendu parler… » (*Trilby*, p. 56), « Celui qui écrit cette histoire […] te demande, cher lecteur, de lui accorder une grâce » (*Ondine*, p.65)… C'est donc une « voix » subjective qui fait le récit, comme dans le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ou *Henri d'Ofterdingen* de Novalis. De même, le personnage de la fiction folklorique est, comme nombre de personnages romantiques, un personnage du contraste,

insaisissable et oxymorique. Nos auteurs jouent avec les archétypes des contes merveilleux, qu'il s'agisse du chevalier (Huldbrand), de la méchante rivale (Bertalda) ou de la figure rassurante du père (celui de Laura). Ces figures canonisées sont subverties : Huldbrand n'est plus uniquement la figure héroïque du Prince mais également un personnage faible et en proie au doute, Bertalda est une rivale, mais elle est aussi profondément attachée à Ondine et rongée par la culpabilité à sa mort, le père de Laura se laisse aisément jouer même s'il cherche à protéger sa fille, Carmilla n'est pas qu'un simple prédateur pour Laura, elle semble aussi lui vouer de l'affection et même de l'amour. Ce sont des personnages à multiples facettes qui apparaissent, complexes car capables d'actions et de sentiments contradictoires.
Toutes ces considérations nous ont amené à constater la corrélation qui unit le projet folklorique de nos auteurs au projet théorique des premiers romantiques. Comment cette corrélation a-t-elle pu influencer la représentation de la créature folklorique dans nos fictions ?

II - 2. L'érotisation de la créature folklorique

La principale « action transformante » des romantiques sur le folklore consiste en une érotisation de la créature-modèle qui devient, dans nos fictions, attractive et amoureuse.
Des trois créatures intervenant dans notre corpus, seule Ondine présente déjà des traits érotiques dans le folklore : il s'agit d'une amante surnaturelle par définition, attirante et subversive du fait du sort qu'elle réserve à ceux qui la trompent. Contrairement aux nymphes, les vampires et les lutins sont toutefois des créatures souvent repoussantes : il revenait donc aux auteurs de réinventer ces modèles folkloriques pour leur donner une résonance romantique.

Ce processus d'érotisation implique tout d'abord l'imagination d'une apparence séductrice. Dans *Carmilla*, l'allure du vampire fait l'objet de réguliers panégyriques : « Elle est d'une merveilleuse beauté, ajouta Mlle De Lafontaine » (p. 44), « la jeune fille était assise, sa mince et gracieuse silhouette enveloppée dans le doux peignoir de soie… » (p. 46), «le grand jour ne retirait rien à sa beauté. C'était, sans aucun doute, la plus ravissante créature que j'eusse jamais rencontrée » (p. 50), « ah ! comme elle était belle sous la clarté lunaire ! » (p.66). Trilby est, de même, qualifié de « joli lutin » avant d'être décrit comme « le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets » (p. 56).
A cette première caractérisation s'ajoute une dimension plus sensuelle, presque sexuelle.

Nous avons brièvement abordé en première partie la question des amours succubes, en remarquant que les actes de vampirisme de Carmilla sur son amante, parce qu'ils se déroulaient durant son sommeil, pourraient renvoyer à l'étreinte amoureuse d'un démon féminin. Ce thème de l'amour clandestin des créatures surnaturelles était en effet un *topos* des folklores ancestraux, qui permettait notamment d'expliquer les érections des hommes au moment du sommeil paradoxal. On pourrait de même parler d'amours « incubes » (le pendant masculin de l'amour « succube ») pour *Trilby* à la lumière de plusieurs extraits :

> Les châtelaines d'Argail et de Lennox en étaient si éprises, que plusieurs d'entre elles se mouraient du regret de ne pas posséder dans leurs palais le lutin qui avait enchanté leurs songes[110].

Trilby s'adresse ensuite à Jeannie :

> Je suis l'enfant dont tes lèvres pressent les lèvres enflammées dans ces doux prestiges de la nuit. Oh ! réalise le bonheur de nos rêves ! […] Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flatteries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait dans le sommeil[111].

Trilby séduit donc Jeannie et les châtelaines des environs au cours de leur sommeil. La sensualité du lutin est exacerbée par les qualificatifs « enflammées », « caressantes », « voluptueux », « enchanté » qui renvoient au champ notionnel de l'étreinte amoureuse. Un autre passage semble aller plus loin :

> Trilby […], quelquefois, rassuré par le souffle égal qui s'exhalait de ses lèvres à intervalles mesurés, s'avançait, reculait, revenait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux en les effleurant comme un papillon de nuit du battement muet de ses ailes invisibles[112].

Le mouvement d'aller-retour qui est explicité (« s'avançait, reculait, revenait ») mime de toute évidence celui de l'acte sexuel. On peut au demeurant s'interroger sur le référent du signifié polysémique « lèvres », puisque le *brownie* se trouve plus proche des genoux que d'une partie du visage, comme l'on aurait pu s'y attendre…

Le vampire devient également une créature sensuelle avec Carmilla, qui initie, dans notre œuvre, la narratrice aux plaisirs lesbiens. Une gradation de la tension érotique est perceptible dans l'œuvre. Dès la première rencontre, les deux personnages sont charmés l'un par l'autre :

---

[110] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 58.

[111] *Ibidem*, p. 60.

[112] *Ibid.* , p. 59.

> Elle soupira, et ses beaux yeux noirs me lancèrent un regard passionné. Or, à vrai dire, cette belle inconnue m'inspirait un sentiment inexplicable. J'étais effectivement, selon ses propres termes, attirée vers elle, mais j'éprouvais aussi une certaine répulsion à son égard. Néanmoins, dans cet état d'âme ambigu, l'attirance l'emportait de beaucoup. Elle m'intéressait et me captivait car elle était très belle et possédait un charme indescriptible[113].

Rapidement, les premiers gestes de tendresse apparaissent : « elle avait coutume de passer ses beaux bras autour de mon cou, de m'attirer vers elle, et, posant sa joue contre la mienne, de murmurer à mon oreille », « elle refermait son étreinte frémissante, et ses lèvres me brûlaient doucement les joues par de tendres baisers », « leur douce influence transformaient ma résistance en une sorte d'extase d'où je ne parvenais à sortir que lorsque mon amie retirait ses bras » (p. 53). Cette tension sexuelle finit par atteindre son *acmé* au milieu de la nouvelle, juste avant que le vampire ne commence à s'attaquer à Laura :

> Parfois, après une heure d'apathie, mon étrange et belle compagne me prenait la main et la serrait longtemps avec tendresse ; une légère rougeur aux joues, elle fixait sur mon visage un regard plein d'un feu languide, en respirant si vite que son corsage se soulevait et retombait au rythme de son souffle tumultueux. On eût cru voir se manifester l'ardeur d'un amant. J'en étais fort gênée car cela me semblait haïssable et pourtant irrésistible. Me dévorant des yeux, elle m'attirait vers elle, et ses lèvres brûlantes couvraient mes joues de baisers tandis qu'elle murmurait d'une voix entrecoupée : « Tu es mienne, tu seras mienne, et toi et moi ne feront qu'une à jamais[114] !

En comparaison de Carmilla et Trilby, l'ondine de Fouqué est quant à elle relativement peu érotisée, sauf peut-être au cours de la scène de l'exécution de la malédiction :

> Frémissant et d'amour et de l'approche de la mort, le chevalier s'inclina vers elle. Elle baisa sa figure d'un baiser céleste, mais ne détacha plus de lui ses lèvres, le pressa plus étroitement contre elle, et pleura, pleura, comme si elle voulait que son âme s'écoulât avec ses pleurs. Ses larmes pénétrèrent dans les yeux du chevalier, et leur flot se répandit à travers sa poitrine, l'emplissant d'une douleur douce et chère, jusqu'à ce qu'enfin le souffle lui manqua et que, des beaux bras d'Ondine, il retomba doucement, inanimé, sur les coussins du lit de repos.

Les frémissements d'Huldbrand, les baisers d'Ondine et la présence d'un lit suggèrent une lecture érotique du passage : les larmes qu'Ondine déverse dans le corps d'Hulbrand sont comme une réponse au liquide séminal de l'Homme, qui remplit le chevalier d'une sensation de volupté.

Nous pouvons enfin nous attarder sur la « parole amoureuse » de nos créatures, qu'il s'agisse des supplications lyriques de Trilby, ou des mots affectueux de Carmilla et Ondine. L'érotisation du langage participe amplement de l'érotisation de la créature, comme le

---

[113] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 29. Version français, *op. cit.* , p. 49.

[114] *Ibidem*. Version originale, p. 34. Version française, p. 55.

souligne ces quelques passages :

> -Jeannie, ma belle Jeannie, écoute un moment l'amant qui t'aime et qui pleure de t'aimer, parce que tu ne réponds pas à sa tendresse. Prends pitié de Trilby, du pauvre Trilby[115] (Trilby).
>
> Moi, je t'aime, Jeannie, je n'aime que toi ! vois-tu, ma Jeannie ! il n'y a pas une pensée de mon esprit qui ne t'appartienne. Il n'y a pas un battement de mon cœur qui ne soit pour le tien ! mon sein palpite si fort, quand l'air que je parcours est frappé de ton nom ! mes lèvres mêmes frémissent et balbutient quand je veux le prononcer ! Oh ! Jeannie, que je t'aime ! et tu ne diras pas, tu n'oseras pas dire, toi… Je t'aime, Trilby ! pauvre Trilby, je t'aime un peu[116] !... (Trilby).
>
> Dans le ravissement de mon humiliation sans borne, je vis de ta vie ardente, et tu mourras, oui, tu mourras avec délices pour te fondre en la mienne. Je n'y puis rien : de même que je vais vers toi, de même, à ton tour, tu iras vers d'autres, et tu apprendras l'extase de cette cruauté qui est pourtant de l'amour[117] (Carmilla).
>
> Mes yeux fondraient en pleurs si tu disparaissais ainsi et, n'est-ce pas, tu aimerais mieux, toi aussi, ne pas t'éloigner de moi et de ce bon vin[118] ? (Ondine).

Ainsi la créature folklorique devient, sous l'influence d'une esthétique romantique, une créature érotique, sensuelle. Nos trois œuvres s'inscrivent en fait dans la lignée de Cazotte, qui avait déjà érotisé la sylphide dans *le Diable Amoureux,* et contribuent, aux cotés de Hugo ou Gautier, à développer le *topos* littéraire de l'amante surnaturelle. Ce projet romantique de sublimer l'étrange et le surnaturel, de l'incarner dans des créatures séduisantes et dangereuses pourrait être interprété comme un symptôme du « mal du siècle ». Sur les bancs de « l'Ecole du désenchantement », Nodier, Fouqué et Sheridan Le Fanu cherchent de nouveaux horizons dans ce surnaturel qui les attire comme une séductrice imprenable. C'est aussi d'une attirance pour le macabre qu'il est question, à l'image des chutes tragiques de nos récits, symptôme d'un profond pessimisme face au monde moderne.

II - 3. La fantasmagorie d'un monde romantique

Aux côtés de la créature érotisée, c'est tout l'environnement folklorique du texte qui renaît sous une nouvelle forme. Comment la géographie et la temporalité folkloriques de nos récits sont elles retravaillées pour aboutir à l'élaboration d'un cadre commun aux trois fictions, romantique par excellence ?

Nos trois œuvres, fidèles au folklore, s'attachent à première vue à replacer les légendes

---

[115] [115] NODIER Charles, *op. cit.* , p. 59.

[116] *Ibidem*, p. 98.

[117] SHERIDAN LE FANU, *Carmilla*. Version originale, *op. cit.* , p. 33. Version français, *op. cit.* , p. 53.

[118] FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *op. cit.* , p. 30.

et les créatures dont elles s'inspirent dans leur paradigme géographique et historique.

Toutes les villes et les régions évoquées dans *Carmilla* renvoient aux grands bastions du vampirisme en Europe centrale. Dans sa conclusion, Sheridan Le Fanu en parle comme d'une « terrible superstition qui règne en Moravie, en Silésie, en Serbie, en Pologne et même en Styrie » (p. 118). C'est dans ce dernier territoire de l'Empire d'Autriche (rappelons que l'action se déroule au début du XIX^{ème} siècle, donc probablement avant la création de l'Autriche-Hongrie), haut-lieu de superstitions, que l'auteur situe les faits.

La géographie de Carmilla dans l'Empire d'Autriche (1815)

Le père de Laura est anglais et sa mère « appartenait à une vieille famille hongroise » (p.63). Cette double origine de la narratrice n'est pas anecdotique puisque la Hongrie et les îles Britanniques sont deux places fortes du vampirisme. La Hongrie a été le lieu de quelques-unes des manifestations les plus spectaculaires de vampirisme au début du XVIII^{ème} siècle, parmi lesquelles on a surtout retenu le cas spectaculaire de Pierre Plogojowitz, qui, réincarné

en 1725, aurait donné la mort à huit habitants de Kizilova. Quant aux îles Britanniques, elles ont été le lieu de la renaissance littéraire du vampire au XIX^{ème} siècle, avec Byron puis Polidori. Des références sont également faites aux territoires Nord de l'Empire d'Autriche, la Bohème et à la Moravie, lieux de nombreuses manifestations de vampirisme au XVIII^{ème} siècle et au XIV^{ème} siècle : l'ancêtre du Baron de Vordenburg, amant de Millarca, « avait établi sa résidence en Moravie » (p. 122) et c'est « un gentilhomme de Moravie » (p. 109) qui éradique le premier vampire de Karnstein. Quant au Baron Spielsdorf, il indique avoir rencontré Millarca au cours d'un bal masqué près du château de Karnstein, qui se situe en Bohème, à seulement quelques kilomètres de Prague. On pourra également signaler que l'un des « vampires folkloriques » les plus célèbres, Arnold Paole, dont le cas avait suscité de nombreux rapports et enquêtes en Allemagne et en France, était, comme les personnages de Carmilla, autrichien.

Le *brownie* de Nodier et l'ondine de Fouqué sont également replacés dans leurs bastions folkloriques, respectivement l'Ecosse et la Prusse. *Trilby* s'inscrit dans le prolongement de *La Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse* en faisant voyager le lecteur de Solway au Pentland, d'Argail à Lennox, de Lutha au Lac Beau en passant par le Lac long et le Ben Arthur. De même, les consonances germanophones des lieux et des noms dans *Ondine* (Ringsetten, Huldbrand, Kühleborn), tout comme la proximité de Vienne, suggère fortement que le récit prend place sur les terres natales des ondines, entre l'Autriche et la Hollande.

Ces bastions folkloriques, dans lesquels prennent place nos fictions, sous pourtant réinventés sous l'impulsion romantique des auteurs. Deux phénomènes interviennent.

Le premier consiste à intégrer, au sein de cette géographie fidèle au folklore, une géographie imaginaire. Si, à grande échelle, la géographie du récit réfère aux grands bastions des créatures (la Styrie, la Prusse ou l'Ecosse), le relais est pris, à petite échelle, par un espace fictionnel impossible à situer. Ainsi, le château de Karnstein, l'ancienne demeure de Carmilla, n'a aucune existence avérée. Les indications données par Laura empêchent, de même, de donner une situation précise du lieu de l'action. Elle évoque bien un village habité « à sept milles anglais vers la gauche » (p. 28) mais n'indique pas son nom. De même, Fouqué invente un contrée imaginaire, le « Valnoir », pour situer le Château de Ringsetten et ne donne aucune indication quant à la location de la presqu'île de la première partie d'*Ondine*.

Le second phénomène consiste en une réinvention « romantisante » de cette géographie folklorique. Comme le souligne un pasticheur de *Carmilla*, Eric Stenbock, la Styrie n'est pas

une terre romantique par essence, mais plutôt une fantasmagorie d'écrivain :

> Les chroniques de vampires sont généralement localisées en Styrie - la mienne ne déroge point à cette règle. Cependant, la Styrie n'est en aucun cas le genre d'endroit romantique dépeint par ces auteurs qui n'y sont certainement jamais allé. C'est une zone rurale sans relief et inintéressante au possible, essentiellement réputée pour ses chapons et dindes, ainsi que par la stupidité de ses autochtones[119].

Il est en fait nécessaire de dissocier la notion de « géographie » et de « paysage » de l'œuvre. Si la géographie se prétend folklorique, l'espace dans lequel évoluent les créatures renvoie plutôt à un archétype commun de paysage romantique, très inspiré du relief écossais. En d'autres termes, la fidélité spatiale de nos fictions serait une « feinte » : les lieux nommés sont effectivement des bastions de la créature modèle mais les paysages sont en désaccord avec ces références. On peut ainsi distinguer les grands traits de cet archétype de paysage romantique, commun aux trois œuvres en dépit de la diversité de leur location, dans le tableau suivant.

[119] "Vampire stories are generally located in Styria; mine is also. Styria is by no means the romantic kind of place described by those who have certainly never been there. It is a flat, uninteresting country, only celebrated for its turkeys, its capons, and the stupidity of its inhabitants". STENBOCK Eric, *The True Story of A Vampire* and more, site du Projet Gutenberg, consultable en ligne sur http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606601h.html.

	Trilby	*Carmilla*	*Ondine*
Architecture	Deux types d'habitation : - la **« chaumière »** bucolique de Jeannie et Dougal. - **l'édifice gothique**, le « monastère de Balva ».	Un **schloss**, ou « demeure féodale », « sa façade aux multiples fenêtres, ses tours, sa chapelle gothique » (p. 27).	Deux types d'habitation : - la **« chaumière »** bucolique du couple de pêcheur. - le **Château** de Ringsetten, situé dans une « vieille cité ».
Situation spatiale	**Isolée**, aux abords du Lac Beau. Il faut plusieurs jours de voyage au couple pour atteindre le monastère de Balva.	**Isolée** : « le plus proche village habité se trouve à environ sept miles anglais vers la gauche », « rien ne saurait être plus pittoresque et plus solitaire » (p. 28).	**Isolée** : la chaumière est construite sur une presqu'île séparée du monde par une forêt impénétrable et le Château de Ringsetten fonctionne comme un lieu clos que les personnages ne quittent pas.
Représentation d'un environnement sylvestre	**Prolifère, animée et inquiétante** : « On entend sortir du fond des bois une sorte de rumeur menaçante qui se compose du cri des branches sèches, du frôlement des feuilles qui tombent, de la plainte confuse des bêtes de proie que la prévoyance d'un hiver rigoureux alarme sur les petits, de rumeurs de soupirs, de gémissements parfois semblables à des voix humaines, qui étonnent l'oreille et saisissent le cœur », « les feuilles, saisies par le froid matinal, se roulaient à la pointe des branches inclinées, et leurs bouquets bizarres, frappés d'un rouge éclatant, ou jaspés d'un fauve doré, semblaient orner la tête des arbres de fleurs plus fraîches… » (p. 69).	**Mystèrieuse et inquiétante.** Le *schloss* se situe « sur une légère imminence, au cœur d'une forêt » qui s'étend « sur quinze mille à droite et sur douze milles à gauche ». Le domaine borde une rivière et il est régulièrement fait mention de brume : le paysage est plus proche d'un paysage écossais que d'un paysage autrichien.	**Animée et inquiétante** : « Il attacha à un ormeau son étalon haletant, puis se fraya avec précaution un chemin à travers le hallier. Les branches lui battaient hostilement front et joues de la froide humidité du serein, un tonnerre lointain grondait sourdement au-delà des monts. Tout présentait un aspect si étrange qu'il commença à avoir peur de cette forme blanche étendue sur le sol… », « au milieu des hurlements des flots et de la tempête, du craquement des arbres, de la complète transformation de cette contrée tout à l'heure encore paisible et gracieuse, il n'était pas loin de croire que toute la presqu'île[…] n'était qu'un mirage… » (chapitre XIV).

A cette fantasmagorie de l'espace s'associe un retour à des temps romantiques, principalement dans *Trilby*.

L'Histoire de l'Ecosse regorge de conflits passionnés entre clans ennemis, d'histoires de vengeance et de révolutions indépendantistes. En ce sens, elle constitue un point d'ancrage idéal pour une œuvre romantique. A la manière de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris,* Charles Nodier œuvre à la palingénésie d'une époque gothique et mystérieuse, qui, bien que difficile à situer, fait explicitement aux clans écossais qui se multiplient au Moyen-Âge. L'un de ces clans revêt une importance particulière dans *Trilby* : il s'agit du clan des Mac-Farlane, dont le territoire est historiquement situé aux abords du Loch Lomond, donc sur le lieu même de l'action. Famille mythique d'Ecosse qui se dit descendre des Héritiers de Lennox, les Mac-Farlane sont surtout connus pour leurs combats pour l'indépendance de la contrée (avec les batailles de *Pinkie Cleugh* et de *Langside* en 1566). Plusieurs éléments associent Trilby à ce clan : Jeannie rêve de lui sous les traits du chef des Mac-Farlane « quand il gravit le Cobler (…) après avoir subi l'anathème des saints religieux de Balva, pour s'être refusé au paiement d'un ancien tribut envers le monastère » (p.65) et ce sont des enfants Mac-Farlanes qui accusent Dougal d'avoir attiré le mauvais œil sur eux en renvoyant Trilby. A la fin du conte, Trilby avoue au demeurant à Jeannie qu'il est le frère maudit de Colombain Mac-Farlane, condamné à une existence de follet par les moines de Balva. En s'intéressant à l'Histoire du clan, il apparaît toutefois que les références de Nodier sont totalement fictives. Les Mac-Farlane n'ont jamais entretenu de liens avec les lutins, n'ont jamais été maudits, et aucun Colombain ni Magnus (les Mac-Farlane cités dans l'œuvre) n'a été recensé. Rappelons par ailleurs que Jeannie avait reconnu Trilby dans un portrait qui représentait John Trilby Mac-Farlane. Trois John Mac Farlane ont existé, entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, mais ils figurent parmi les figures les moins connues du clan et n'ont jamais donné lieu à des superstitions. Charles Nodier aurait donc associé Trilby aux clans écossais non dans une perspective historique mais plutôt dans une perspective esthétique, dans l'idée de refaire vivre l'Ecosse des clans médiévale et, en l'associant au merveilleux, de la sublimer en âge romantique. Il fait d'ailleurs allusion à une autre « époque romantique » de l'Ecosse lorsque Trilby, sous la forme du vieillard nain, indique ne pas avoir revu son fils « depuis le règne de Fergus » (p.89). Fergus Mór mac Eirc était un roi celtique légendaire mort en 503, qui, de son royaume de *Dal Riada*, situé en Irlande dans l'actuel comté d'Antrim, aurait migré au Nord-Ouest de l'Ecosse pour devenir le premier roi indépendant de la contrée. Les conquêtes de l'Ecosse ancestrale par les premiers Celtes renaissent donc à travers le personnage immortel du nain, et avec elles une époque sombre et sanglante qui s'intègre parfaitement à l'esthétique

gothique de l'œuvre.

C'est également dans ce paradigme médiéval que se situe *Ondine* : en désignant Huldbrand par son titre de noblesse, le « Chevalier de Ringsetten », et en intégrant des châteaux et des « vieilles cités » à son texte, Fouqué fait revivre la Germanie féodale. L'action de *Carmilla* prend quant à elle place au début du XIX^{ème} siècle. Si cette période ne constitue pas un fantasme romantique, elle représente une période charnière dans l'expansion du mouvement en lui-même, puisque c'est en cette première moitié de siècle qu'il s'étend véritablement à toute l'Europe. Sheridan Le Fanu, rappelons-le, rédige sa nouvelle en 1871, lorsque le romantisme s'est depuis bien longtemps essouflé : le début du XIX^{ème} siècle représente, de son point de vue, le moment où les créatures fantastiques et les récits mystérieux ont repris possession de l'Europe : cet âge est donc, en ce sens, porteur d'un certain romantisme.

En conclusion

La fiction folklorique est une fiction romantique, intégrée à un projet général « d'animation de la nature ». L'influence romantique de nos fictions est perceptible et a participé d'une réinvention du folklore : elle a érotisé ses créatures et transfiguré les espaces qui l'environnent traditionnellement en espaces gothiques, grandioses, où la vie et la mort s'entremêlent pour donner naissance au *sublime.* De cette réinvention du folklore naissent de nouveaux *topoï* : le vampire sera dorénavant associé aux paysages lugubres de Styrie, la créature folklorique sera souvent représentée sous des traits séducteurs. Car la fiction folklorique est aussi un modèle pour de nombreux écrivains : après s'être inspiré du folklore, elle devient elle-même la muse d'artistes contemporains ou postérieurs. Dans quelle mesure le folklore surnaturel de la « fiction folklorique » s'est-il donc émancipé des œuvres-mères pour donner naissances à des figures reprises et réinventées par la littérature et par l'art ?

III. LA NAISSANCE DE MYTHES MODERNES

Nous conclurons cette étude sur la fiction folklorique en nous intéressant à la réception et à la postérité des œuvres de notre corpus : comment ce folklore rénové, moderne et romantique, s'est-il inscrit dans les traditions littéraires du XIX^{ème} siècle ? Dans quelle mesure ses créatures ont-elles pu s'émanciper de leurs fictions d'origine pour devenir de véritables « mythes » autonomes, au sens de figures constamment reprises et réinventées dans la littérature et les arts ?

Nos trois fictions folkloriques ont en fait connu un destin à peu près similaire. A leur parution, toutes trois rencontrent un grand succès populaire dans leurs pays respectifs et deviennent emblématiques de leur temps. Encore aujourd'hui, *Carmilla*, *Trilby* et *Ondine* demeurent les seules œuvres que la postérité a retenues de leurs auteurs (avec *Smarra* et *La fée aux miettes* pour Charles Nodier, toutefois bien moins connus que *Trilby*). En dépit de ce succès d'époque, ces trois œuvres n'ont pourtant pas marqué l'Histoire littéraire. Charles Nodier demeure relativement peu étudié dans le secondaire en dépit de son statut de pionnier du romantisme français, *Carmilla* a été éclipsé, une trentaine d'année plus tard, par le *Dracula* de Bram Stoker, et bien peu de lecteurs contemporains se doutent que l'*Ondine* de Giraudoux a été inspiré d'un conte du Baron de La Motte Fouqué. Nos fictions folkloriques ont par ailleurs été relativement peu exportées hors des frontières de leur pays, comme en témoigne la rareté des éditions en langue étrangère (*Carmilla* est à peu près réédité tous les cinq ans en français, contre plusieurs éditions par an pour *Dracula* depuis l'engouement de la culture adolescente pour les vampires, *Trilby* n'a été édité que trois fois en langue anglaise, et la dernière édition française d'*Ondine*, retirée du commerce, date de 1989).
Toutefois, si les œuvres elles-mêmes ont, injustement, connu une postérité peu heureuse, le folklore qu'elles ont réinventé et intégré à la littérature moderne a rapidement acquis une certaine autonomie et inspiré de nombreux auteurs du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle.

C'est ainsi depuis Fouqué que l'ondine est devenue une figure incontournable du romantisme européen. Aloysius Bertrand, par exemple, lui consacre, dans *Gaspard de la Nuit*, le poème « Ondine » qui reprend les grandes lignes du conte de La Motte Fouqué en évoquant une créature chantante, lunatique et rieuse qui cherche à épouser un être humain :

> Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.
> Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus[120].

Ondine inspirera également un texte au poète russe Mikhail Lermontov, intitulé *Rusalka,* dans lequel une ondine chante la mort d'un beau chevalier, noyé au fond d'une rivière. Nerval fait aussi intervenir une ondine dans « Ver », le dernier chapitre de *la Bohème Galante,* qui met aux prises la créature avec l'oncle d'un sylphide dont elle est tombée amoureuse. Mais c'est au XX^{ème} siècle que l'ondine devient un personnage incontournable de la littérature française avec l'*Ondine* de Jean Giraudoux. Jouée pour la première fois en Juin 1939, la pièce de Giraudoux est une adaptation assez fidèle du conte de La Motte Fouqué, qui est d'ailleurs mentionné en exergue. Les noms des personnages changent : Huldbrand devient « Hans », Bertalda devient « Bertha » et le couple de pêcheurs est désigné sous les noms de « vieil Auguste » et « vieille Eugénie ». La structure en trois actes oblige à quelques ellipses : le premier acte évoque le coup de foudre entre Hans et Ondine, le second se focalise sur le retour en grâce de Bertha et le dernier met en scène la mort d'Hans le jour de son mariage. On retrouve toutefois la structure ternaire du conte et les personnages principaux, auxquels viennent s'ajouter de nombreux personnages secondaires : Salammbô, Grete, les dames de cour et servantes, le chambellan, le Roi, les juges et chevaliers…

C'est toutefois surtout par l'intermédiaire de l'opéra que la renommée d'*Ondine* s'est étendue. Musique et fantastique sont liés, pour les romantiques, par un certain mimétisme. La musique est enchanteresse et ensorceleuse, comme en liaison avec des puissances obscures. Comme le fantastique, elle s'oppose à l'entendement en s'adressant aux sensations, à l'essence de l'Homme, qui ne peut l'expliquer ni la rationaliser. Il était donc naturel que les compositeurs romantiques trouve une grande source d'inspiration dans *Ondine* : se développent au cours du XIX^{ème} siècle douze opéras et trois ballets majeurs librement inspirés du conte de La Motte Fouqué, auxquels il faut encore ajouter plusieurs dizaines de petites productions. Le Baron est alors l'un des romantiques allemands les plus populaires de son temps et ces opéras et ballets sont joués dans toute l'Europe, de Paris à Berlin en passant par Petersburg, Copenhague, Vienne et Prague. L'accent est généralement mis sur la dimension magique de l'œuvre, comme dans *« l'opéra féérique en trois actes »* d'Hoffmann et les *« opéras féériques*

[120] BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt* et de Callot, III, 9 (1842), .LGF, Livre de Poche, Paris, 2002.

romantiques en quatre actes » de Girschner et de Lortzing, ou sur son appartenance au genre du conte, avec des appellations sibyllines telles *« L'épouse du Royaume des eaux »* pour Von Seyfried, ou encore *« La naïade et le pêcheur »* dans le ballet librement adapté de Pugni. S'est même monté en 1863 un opéra comique en trois actes à Paris, mis en musique par Semet, qui récolte des critiques désastreuses : « Toute la poésie [du conte de Fouqué] s'est envolée, seule la bêtise est restée[121]. » Ces productions scéniques sont à associer au nombre important d'œuvres purement musicales qui ont été inspirées par *Ondine* : Chopin lui dédie sa *Ballade Nr. 3,* Debussy son *8ème Prélude* et Ravel met en musique le poème d'Aloysius Bertrand dans ses *Trois poèmes pour piano inspirés de* Gaspard de la Nuit.

C'est surtout l'opéra d'Hoffmann, *Undine, opéra féérique en trois actes,* monté en 1816, qui, seulement cinq ans après la première publication du conte de Fouqué, a joué un rôle majeur dans sa diffusion hors des frontières allemandes. L'écrivain et compositeur reste dans son ensemble fidèle au conte de Fouqué, dans une volonté de proximité qui apparaît tout particulièrement au moment où Ondine chante le *Lied* qui annonce à Bertalda qu'elle a retrouvé ses parents : le texte original est conservé à l'exception de quelques troncatures et mots remplacés. D'un point de vue structurel, la trame initiale est quelque peu étoffée et l'on peut assister à un dialogue entre Ondine et Kühleborn au I^{er} Acte, à la scène (passée sous ellipse dans le conte) où Ondine accueille ses parents venus pour le banquet du château de Ringstetten ou encore à celle où le couple de pêcheurs croit entendre la voix d'Ondine qui, telle un spectre, hante le château duquel elle a été bannie (à l'Acte III). Afin de faciliter la compréhension de l'argument au public, Hoffmann fait le choix d'alterner passages dialogiques parlés, chantés et instrumentaux. Il laisse un rôle important aux chœurs, qui participent de l'esthétique de l'effroi. Au chœur traditionnel commentant les scènes (« L'ombre est fraiche, les prairies fleuries / Argentée l'eau et le ciel si clair » lors de la promenade sur la rivière[122]) s'ajoute le chœur des esprits des eaux, qui livre une psalmodie lugubre à l'Acte I (« Bouillonnez mes frères, de tous les cotés / Semez la terreur sur toute l'humanité[123] »), et celui des esprits de la terre, uniquement composé de basses, qui cherche à intimider le chevalier en répétant inlassablement un « Repars ! [124]» menaçant.

---

[121] KRIEGEL Irène, *Undine, die Wasserfee,* éd. Centaurus, p..81

[122] « Hülhend die Schatten / blühend die Matten / silbern die Wellen / der Himmel so klar! », HOFFMANN E.T.A., *Undine,* éd. Koch Schwann, 1993. Acte 2, scène 3.

[123] « Schaümt, ihr Brüder auf und nieder / allem Menschenvolk zum Graus», *Ibidem.,* Acte 1, scène 5.

[124] « Zurück! », *Ibid.*

De même qu'Ondine, Trilby devient rapidement un mythe romantique et une référence incontournable d'écrivains comme Victor Hugo ou Aloysius Bertrand. Hugo intitule ainsi le quatrième poème de son recueil *Ballades 1823-1828 «* A Trilby, le Lutin d'Argail », en y insérant des références explicites au conte de Nodier :

> Beau Trilby, sois bienvenu !
> Ma demeure hospitalière
> N'a point d'humble batelière
> Dont ta bouche familière
> Baise le sein demi-nu ! […]
>
> Crains un combat inégal
> Plus que la voix centenaire
> Qui jadis vengea Dougal,
> Dont la cabane fumeuse
> Voit, durant la nuit brumeuse,
> Sur une roche écumeuse,
> S'asseoir l'ombre de Fingal ! […]
>
> Tel est Nodier, le poëte !
> Va, dis à ce noble ami
> Que ma tendresse inquiète
> De tes périls a frémi ;
> Dis-lui bien qu'il te surveille ;
> De tes jeux charme sa veille,
> Enfant ! Et lorsqu'il sommeille,
> Dors sur son front endormi !
>
> N'erre pas à l'aventure !
> Car on en veut aux Trilbys[125]…

La batelière est bien entendu Jeannie et la première strophe renvoie aux entreprises de séduction et aux attouchements de Trilby, au début du conte. Hugo fait ensuite référence au « poète Nodier » et à la malveillance des Hommes envers les lutins, à l'origine du dénouement funeste du conte.

Aloysius Bertrand dédie quant à lui son poème « Le clair de lune », paru pour la première fois dans la revue *le Provincial* en 1828, « à l'auteur de *Trilby* ». Le poème fait allusion à un grillon qui chante dans la nuit, qui n'est pas sans rappeler la comparaison filée du début de conte de Nodier :

> Une ronde nocturne passait dans la rue. Un chien sans asile hurlait dans un carrefour désert, et le grillon chantait dans mon foyer.
>
> Bientôt les bruits s'affaiblirent par degrés. La ronde nocturne s'était éloignée, on avait ouvert une porte au pauvre chien abandonné, et le grillon las de chanter, s'était endormi[126].

Trilby a par ailleurs probablement inspiré l'auteur britannique Georges du Maurier, qui, en

[125] HUGO Victor, *Odes et Ballades* (1818-1828) Editions Flammarion, France, 1980.

[126] BERTRAND Aloysius, *op. cit.* , section 3, poème 4.

1894, donne le même titre à son roman, et un ballet, *Le Sylphide*, monté 1832 par Filippo Taglioni.

Carmilla a également fait l'objet de plusieurs réécritures et pastiches. La plus célèbre d'entre elles s'intitule *Histoire vraie d'un Vampire*, par l'anglais Eric Stenbock. Comme dans *Carmilla*, ce court récit se situe en Styrie, dans un manoir isolé habité d'un père de famille, de ses enfants et de leurs gouvernantes francophones. Le vampire, qui se fait appeler « Comte de Vardalek », s'introduit dans la famille d'une manière similaire à celle de Carmilla :

> Un jour mon père dut se rendre à la ville voisine - ce qu'il faisait souvent. Cette fois ci il revint accompagné d'un invité. Il nous dit que le gentleman avait manqué sa correspondance et que, s'il lui avait fallut attendre l'arrivée du train suivant à la station, il aurait dû attendre toute la nuit (les trains n'étant pas nombreux dans la région). Il avait entamé la conversation avec mon père dans le train qui avait pris du retard et avait par conséquent accepté son invitation à rester pour la nuit dans notre demeure. Mais bien entendu, vous savez, dans ces contrées reculées nous mettons un point d'honneur à nous montrer hospitaliers[127].

Comme Carmilla, le vampire porte un nom prétendument « hongrois » et « paraissait las et fatigué, sans âge ». Il développe ensuite une relation amoureuse avec le frère de la narratrice, Gabriel, en écho à l'histoire d'amour homosexuelle entre Carmilla et Laura. Un lien s'installe rapidement entre cette relation ambiguë et le déclin de la santé du personnage :

> Gabriel paraissait perdre peu à peu sa bonne santé et sa vitalité, bien que cela fût à peine discernable au début - sauf peut-être pour moi qui étais attentive à tout ce qui le concernait. Il ne pâlissait pas encore, mais il y avait dans ses mouvements une certaine langueur qui lui était toute étrangère auparavant [...].Quand Vardalek s'absentait de la sorte, Gabriel réclamait continuellement après lui et ne cessait de parler de lui. En ces courtes périodes il semblait regagner sa vitalité et sa vivacité d'esprit d'antan, tandis que Vardalek nous revenait toujours vieilli, plus pâle et plus las. Alors Gabriel se précipitait à sa rencontre et l'embrassait sur la bouche ; Vardalek frissonnait légèrement et peu de temps après semblait rajeunir.

Vardalek, contrairement à Carmilla, parvient toutefois à ses fins et donne la mort à son amant Gabriel, s'assurant ainsi un amour éternel de sa part.

Au XX^{ème} siècle, c'est le cinéma qui s'empare du mythe de Carmilla, avec notamment *Les lèvres rouges* d'Harry Kümmel en 1971 et surtout *Et mourir de plaisir* de Roger Vadim en 1960. Le film de Vadim met en scène une jeune fille nommée Carmilla qui se lie d'amitié avec Georgia, la fiancée de son frère, et commence à s'identifier chaque jour davantage à son ancêtre Millarca, dont le portrait trône à la place d'honneur de la résidence. Le trouble grandit et, à la suite d'une visite chez Georgia, Carmilla meurt dans des conditions mystérieuses, le cœur transpercé par un pieu. Cette adaptation libre du mythe oscille entre onirisme et

langueur dans une esthétique qui a su préserver toute la dimension gothique de l'œuvre de Le Fanu.

En plus d'avoir inspiré de nombreux écrivains modernes, nos fictions folkloriques ont exercé une influence sensible sur plusieurs œuvres majeures de la littérature européenne. *Ondine*, par exemple est l'œuvre-mère de deux textes incontournables du XIX^{ème} siècle : *La Petite Sirène* d'Andersen et *Rusalka* de Pouchkine. Le premier est un conte inclus dans le premier recueil de *Contes racontés aux enfants* et le second une pièce de théâtre inachevée. Tous deux ont en commun de s'être inspirés de la trame de Fouqué et de l'avoir retravaillé pour donner naissance à de nouvelles fictions. *La Petite Sirène* raconte, comme *Ondine*, l'histoire d'une jeune créature des eaux, séduisante mais candide, qui tombe amoureuse d'un prince. Dans les deux récits, le Prince préfère à la créature une humaine, ce qui entraîne la mort symbolique de l'amante surnaturelle. L'apport principal d'Andersen est d'avoir intégré au récit le personnage de la sorcière, qui hypothèque la vie de la sirène au prix d'une paire de jambes, lui promettant la mort si celle-ci ne parvient pas à se faire aimer du prince. Pouchkine, quant à lui, et contrairement à Lermontov, ne fait pas référence à une ondine dans son drame *Rusalka*, mais à une créature du folklore russe : la *rusalka* est une jeune fille suicidée par amour qui attirerait les hommes au fond des rivières pour se venger de son ancien amant. Mêlée aux superstitions russes, la référence à Fouqué est très claire : Rusalka comme Ondine tombe amoureuse d'un noble qui l'a délaissé pour une rivale humaine et décide de revenir sous la forme d'une créature aquatique pour lui donner la mort. *Rusalka*, *La petite sirène* et *Ondine* sont donc trois récits très proches les uns des autres, qui ont probablement contribué à créer un « mythe » de la créature des eaux au sens large, au sein duquel les caractéristiques des créatures folkloriques initiales s'interpénètrent et se mêlent pour donner naissance à un archétype général.

Il est de même impossible de nier l'influence qu'a pu avoir *Carmilla* sur le *Dracula* de Bram Stoker. Les deux récits donnent à voir des vampires somnambules, séduisants et languides (avec les trois vampires féminins du château de Dracula et le personnage de Lucie), en suivant une progression narrative similaire : la rencontre du vampire, la découverte de sa nature, la recherche d'une solution et l'ordalie finale. Des analyses des premiers manuscrits ont en outre révélé que Stoker prévoyait de situer son récit en Styrie et non en Transylvanie.

---

[127] STENBOCK Eric, *op. cit.*

En ce début de XXI^{ème} siècle, l'influence de nos fictions folkloriques est toujours perceptible, de façon directe ou indirecte. Les textes de Fouqué, Sheridan Le Fanu et Nodier ont donné naissance à un folklore rénové qui a lui-même inspiré d'autres auteurs et engendré des chaines d'hypertextualité encore actives. Il est intéressant de constater que le folklore, un temps accaparé par l'élite, a aujourd'hui regagné les faveurs du grand public, et qu'il suscite de nouveau un engouement populaire, « de masse ». Si l'histoire d'Ondine fait partie de l'inconscient collectif, c'est d'une part parce que Disney a choisi d'adapter *La Petite Sirène* d'Andersen, en long-métrage d'animation, et d'autre part parce que l'*Ondine* de Giraudoux est régulièrement portée sur scène par des metteurs en scène et des acteurs de renom, récemment Isabelle Adjani. *Carmilla* a, par l'intermédiaire de son influence sur *Dracula*, donné naissance à toute une tradition de représentation du vampire féminin comme créature jeune, raffinée et séduisante. Les personnages enfantins de Jane Volturi dans la saga adolescente *Twilight* de Stephanie Meyer ou encore de Claudia dans *Entretien avec un vampire* d'Anne Rice sont probablement héritiers de cette tradition. De façon générale, c'est surtout la culture enfantine et adolescente qui s'est réapproprié les créatures de nos fictions folkloriques : des livres illustrés sur *Ondine* paraissent régulièrement et lutins, vampires et sirènes peuplent abondamment les bibliothèques jeunesse. Le personnage de Trilby pourrait d'ailleurs avoir inspiré celui de l'elfe de maison de la saga *Harry Potter*, Dobby, avec qui il partage un statut de lutin domestique britannique et un certain goût de la supplication lyrique :

> - Ah, si seulement Harry Potter savait ! gémit Dobby en versant à nouveau des larmes sur sa taie d'oreiller en lambeaux. S'il savait ce qu'il représente pour nous, les humbles, les esclaves, nous le rebut du monde de la magie ! Dobby se souvient comment c'était quand Celui-Dont-On-Ne-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom était au sommet de sa puissance[128] !

On peut enfin remarquer qu'un personnage du jeu vidéo *Pokémon* porte le nom d'Ondine : il s'agit d'un dresseur féminin spécialisé dans les pokémons aquatiques, qui partage avec notre héroïne une personnalité lunatique, capricieuse et impatiente. Quant à la *rusalka*, elle est devenue le personnage maléfique de plusieurs jeux, parmi lesquels *Castlevania* et *Devil May Cry 4 :* la fiction littéraire s'est muée en autofiction virtuelle.

[128] ROWLING J.K., *Harry Potter et la chambre des secrets*, Gallimard-Jeunesse, France, 2007, chapitre 10.

Conclusion générale

L'étude comparée de *Carmilla*, *Trilby* et *Ondine* nous a permis de distinguer une sous-catégorie au sein de la fiction littéraire moderne, transversale aux classifications traditionnelles : la *fiction folklorique*.

Ces trois œuvres partagent en effet de nombreuses caractéristiques, qui ne sont pas celles des autres contes merveilleux ou des nouvelles fantastiques du XIX^{ème} siècle, ce qui justifie qu'on puisse les regrouper au sein d'une catégorie nouvelle. La fiction folklorique pourrait être définie comme « l'histoire fictive d'une créature folklorique ». Il s'agit de textes courts, le plus souvent éponymes où le folklore constitue la base du développement de l'imaginaire de l'auteur, la source d'inspiration d'une nouvelle diégèse fictive et singulière.

Associées au projet romantique de « réenchantement de l'univers », les fictions folkloriques naissent de la symbiose de deux tendances du début du XIX^{ème} siècle : la résurgence d'un intérêt politique et littéraire pour le folklore, et un engouement populaire nouveau pour la fiction fantastique. Ces deux phénomènes, qui naissent communément en réaction au rationalisme des Lumières, se mêlent pour donner naissance à des textes-médiateurs, à mi-chemin entre le conte populaire et la nouvelle fantastique.

Folklore et fiction sont au service l'un de l'autre dans la fiction folklorique : le folklore fournit à la fiction sa matière diégétique tandis que la fiction permet au folklore de renaître de ses cendres à l'époque moderne. Le fictif et le folklorique s'articulent minutieusement :

- Le personnage principal éponyme est inspiré d'une créature folklorique, mais il est complexifié par la fiction pour acquérir la consistance nécessaire à sa viabilité littéraire. Cette complexification passe par une hybridation folklorique, des procédés de singularisation et d'humanisation ainsi que l'imagination d'un caractère et d'une parole de personnage.
- Ce sont les légendes associées aux « créatures folkloriques modèles » *s* qui fondent la trame des œuvres, mais ces diégèses sont étoffées, singularisées et retravaillées par la fiction. Il est apparu dans notre étude que les éléments folkloriques servent surtout à baliser la structure narrative de l'œuvre tandis que les éléments de fiction interviennent principalement dans les effets d'échos et de mise en abyme caractéristiques de la poétique du récit bref.

- C'est tout un environnement et un esprit païen qui renaît dans la fiction folklorique, mais celui-ci est réinventé et associé à une esthétique romantique.

Ainsi le folklore de la fiction folklorique n'a plus grand chose en commun avec le folklore traditionnel qui l'a inspiré : il s'agit plutôt d'un folklore rénové, littéraire et romantique. Quant à la fiction, elle est surtout chargée de transformer et d'étoffer le folklore pour donner naissance à une œuvre littéraire consistante.

Les fictions folkloriques sont donc la pierre de touche d'un changement de statut du folklore : l'on passe d'un folklore traditionnel à un « surnaturel folklorique ». Ce passage est marqué par quatre transformations principales :

- Un changement formel : les diégèses multiformes du folklore traditionnel (récits oraux, contes populaires, témoignages, traités ésotériques) deviennent des récits structurés avec la fiction folklorique.
- Un changement de support : le folklore n'est plus colporté à l'oral par le peuple, mais à l'écrit par l'élite, par l'intermédiaire de la littérature et des arts.
- Un changement de perception : le folklore ne fait plus l'objet de croyances mais s'assume en tant que « surnaturel ».
- Une réinvention esthétique : le folklore est associé à une esthétique gothique, merveilleuse ou bucolique, en vertu de son intégration à une tradition romantique.

La fiction folklorique est également à l'origine d'apports dans le domaine littéraire. Elle développe un nouveau mode d'expression du surnaturel en littérature : un surnaturel « local » qui n'est plus caractérisé par l'hésitation fantastique mais par un renversement brutal de l'étrange au merveilleux. Elles sont également à l'origine de l'apparition de créatures fantastiques emblématiques du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, comme le vampire ou l'ondine : ce sont avant tout des œuvres-seuils, qui ont fait passer le folklore dans le domaine de la fiction littéraire avant que celle-ci ne se l'approprie totalement. Des textes majeurs, comme *Dracula* ou *La Petite Sirène* sont nés sur le modèle d'*Ondine* et de *Carmilla* : le « surnaturel folklorique » de nos fictions a, à son tour, servi de modèle à de nombreuses œuvres fantastiques.

Aux cotés d'*Ondine, Carmilla* et *Trilby*, d'autres fictions folkloriques comme *The Brownie of the Black Haggs* de James Hogg, *Rusalka* de Pouchkine (une fiction folklorique

« théâtrale »), *Le Diable Amoureux* de Cazotte ou *Le nain noir* de Walter Scott, dont la plupart sont aujourd'hui considérées comme des œuvres de « littérature mineure », en dépit de leur succès d'époque. Il est vrai que le « surnaturel folklorique » s'est aujourd'hui fait rattraper par le surnaturel des littératures d'horreur et de science-fiction, plus intrigant et probablement plus adapté au monde contemporain, ce qui explique qu'on puisse le considérer comme « désuet ». C'est probablement sous une nouvelle appellation que subsiste la fiction folklorique aujourd'hui : celle de *fantasy*. *Le seigneur des anneaux* a signé le retour, au XX^{ème} siècle, des fictions librement inspirées du folklore, même si le texte ne se focalise plus sur une seule créature et que l'esthétique et la poétique adoptées ne sont, bien entendu, plus comparables à celles des courts textes du XIX^{ème} siècle. Le « surnaturel folklorique » n'est, de même, plus limité au seul domaine littéraire : vampires, *rusalki*, nains et fées ont envahi les jeux vidéos, le cinéma et l'art.

Enfin, nous pouvons nous interroger sur la validité de ce « surnaturel folklorique » chez les folkloristes, précisément. L'Histoire du folklore a-t-elle pris en compte les réinventions opérées par les fictions folkloriques ? Le « surnaturel folklorique » est-il encore un folklore, s'il ne fait plus l'objet de croyances ? Il apparaît de façon générale que les folkloristes n'ont pas établi de discriminations entre le folklore traditionnel et le folklore rénové : ce dernier se situe dans le prolongement du premier. Jean Marigny et les théoriciens du vampirisme inscrivent *Carmilla* à la suite du paradigme du XVIII^{ème} siècle, et l'envisagent comme l'œuvre qui a intégré le vampirisme à la fiction. Fouqué a, quant à lui, établi le paradigme de référence des ondines dans les ouvrages consacrés aux créatures des eaux, supplantant ainsi les textes de Paracelse de Montfaucon de Villars. Seul *Trilby* n'a pas été pris en compte par les folkloristes spécialistes des lutins, ce qui peut être expliqué par deux raisons. D'une part, Trilby est créé sur le modèle du *brownie,* qui est un lutin exclusivement écossais, peu connu en France, et d'autre part les contes consacrés aux lutins ont été si nombreux à se développer en Europe depuis le XIX^{ème} siècle que *Trilby* est probablement passé inaperçu, supplanté par les lutins d'Andersen et de Grimm.

Le « surnaturel folklorique » a donc, de façon générale, plus marqué l'Histoire des folklores que l'Histoire littéraire. Tel un créateur face à son Frankenstein, il s'est effacé pour laisser le fantastique régner en maître sur la fiction moderne du début du XIX^{ème} siècle.

Annexe

Il semble nécessaire de fournir quelques jalons non exhaustifs de l'Histoire des différentes créatures-modèles de nos personnages, afin de situer la réflexion dans son contexte et de comprendre à quels paradigmes folkloriques les textes font référence. Nous évoquerons essentiellement la succession des paradigmes qui ont mené à la naissance du vampire et de l'ondine modernes, l'archétype du *brownie* étant resté relativement stable au fil des siècles.

Le vampire : les paradigmes folkloriques d'une créature moderne

Nous pouvons distinguer cinq paradigmes principaux dans l'évolution de la croyance au vampire :

Les *cadaver sanguisunus (*XI^{ème} siècle, Angleterre) : les premiers témoignages attestant de la présence de morts-vivants suceurs de sang dateraient, d'après Jean Marigny[129], du XI^{ème}/XII^{ème} siècle et proviendraient d'Islande, de Scandinavie et des îles Britanniques. Les écrits de Walter Map (*De nugis curialium,* 1193) et de William de Newburgh (*Historia regis anlicarum,* 1196) évoquent pour la première fois des *cadaver sanguisunus* qui sortent de leur tombe la nuit venue pour tourmenter leurs proches, et dont les cadavres reposent intacts et maculés de sang dans leur tombeau. Cette dernière caractéristique sera fondamentale pour l'élaboration du vampire moderne. Retenons également de ce paradigme l'ébauche de ce qui prendra au XVII^{ème} siècle l'appellation de « grande réparation », à savoir l'ordalie censée mettre à mort le vampire : au XI^{ème} siècle, il s'agit de transpercer le corps d'une épée et de le mettre au feu. Initiateurs de la croyance aux vampires, les témoignages britanniques resteront toutefois marginaux par la suite et c'est l'Europe Continentale qui, dès le XIV^{ème} siècle, se réapproprie la superstition.

Les morts-vivants nés de la peste (XIV^{ème} siècle, Prusse) : c'est en Prusse Orientale, en Silésie et en Bohême que renaissent et se multiplient de façon exponentielle les croyances en ce qui sera appelé « vampire » au XVIII^{ème} siècle. Les épidémies de peste déciment la population et il n'est pas toujours possible de s'assurer de la mort clinique des individus que l'on enterre. Le vampire devient avec ce paradigme la réincarnation d'un individu enterré

[129] MARIGNY Jean, *op. cit.*

vivant, décédé d'une mort profane. La modalité essentielle de la « naissance » du vampire est trouvée et persistera jusque chez le vampire moderne, envisagé comme la réincarnation d'un homme décédé d'une mort violente ou dépourvu de sépulture chrétienne. Le vampire devient d'autre part associé à l'idée de maladie, et plus précisément à la peste.

Le *Nachzehrer* de l'Eglise (XVI^{ème} siècle, Europe Occidentale) : A la suite de l'approbation par le Pape de la publication du *Malleus Maleficarum*, l'enquête sur les morts-vivants menée par Jakob springer et Heinrich Kramer en 1484, l'Eglise valide l'existence de ce qu'elle appelle le *Nachzehrer* (le « prédateur », en allemand). Diverses théories tentent d'expliquer l'existence de ces créatures : pour Lavater, en 1581, les vampires sont des démons ayant pris possession d'un corps mort tandis que les théologiens réformateurs parlent de manifestations de sorcellerie. Ce paradigme a pour valeur essentielle de représenter le vampire comme un suppôt de Satan et un adversaire de l'Eglise : il devient une créature irrémédiablement maléfique.

Les broucolaques (XVII^{ème} siècle, Europe de l'est) : La ruralité des populations des Balkans, de Grèce, de Hongrie et de Russie ainsi que la tolérance relative de la religion byzantine à l'égard des superstitions sont autant de facteurs qui favorisent le déploiement des croyances aux morts suceurs de sang en Europe de l'Est. Les « broucolaques », qui sont probablement les créatures les plus proches du vampire moderne, sont des âmes excommuniées ou mal enterrées qui, ne parvenant pas à rejoindre le monde de l'au-delà, sont contraintes de réintégrer leur enveloppe charnelle. Le terme slavon « *vrykolakas* » caractérise par ailleurs à la fois les vampires et les loups-garous, ces derniers étant supposés se réincarner en vampires à leur mort. Les deux créatures resteront proches et Carmilla, sous certains aspects, emprunte au loup-garou quelques-unes de ses caractéristiques.

Le vampire sous la coupe de la science (Europe, première moitié du XVIII^{ème} siècle) : à la fois âge d'or du vampirisme et siècle de sa mort, le XVIII^{ème} consacre le vampire avant de le défaire. Ce dernier acquiert son nom actuel, parfois orthographié « vampyre », et fait l'objet d'études scientifiques approfondies, parmi lesquelles les traités du *Masticatione Mortuorum* publiés à Leipzig et le *Traité sur les revenants en corps, les oupires ou vampires etc*. du moine bénédictin Dom Augustin Calmet. Parce qu'ils en font un objet d'étude et qu'ils cherchent à l'éradiquer, médecins, prêtres et chercheurs constitueront d'ailleurs un entourage

humain caractéristique de la créature dans la littérature et le cinéma. Ce dernier paradigme constitue le paradigme essentiel du vampire moderne, sur lequel toute une génération d'écrivains, dont Sheridan Le Fanu, s'est fondé : la propagation du vampirisme par le suçon, les modalités de la grande réparation, la capacité de se métamorphoser et les accessoires de lutte tels la gousse d'ail et la graisse de cochon sont autant d'éléments caractérisants engendrés au cours de ce paradigme ultime.

Les paradigmes folkloriques de l'ondine

Il est difficile de déterminer clairement comment et quand sont réellement nées les ondines. Les folkloristes eux-mêmes se montrent relativement ambigus à ce sujet : si Edouard Brasey[130] évoque leur présence dans les mythologies germaniques et nordiques, d'autres se montrent plus mesurés, comme Pierre Chavot[131], qui précise que le terme d' « ondine » n'apparaît qu'au XVI^{ème} siècle. Cette indétermination renvoie en fait à l'absence de définition précise de ce qu'est une ondine. Dans son acceptation large, « ondine » renvoie à une nymphe des eaux, et celles-ci sont présentes dans l'ensemble des mythologies européennes dès l'Antiquité. En revanche, l'ondine en tant que créature folklorique particulière n'apparaît qu'au XVI^{ème} siècle, avec la théorie des esprits élémentaires développée par l'alchimiste allemand Paracelse dans son *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*[132].

Ainsi, l'ondine ne s'est individualisée que tardivement des autres nymphes des eaux. Différents paradigmes se sont succédés pour enrichir la figure de la nymphe jusqu'à façonner la créature qui aller naître sous la plume de Paracelse. On peut donc, au XIX^{ème} siècle, distinguer trois grands paradigmes ayant mené à la naissance de l'ondine :

Le paradigme des nymphes antiques (Antiquité, Europe) : les nymphes des eaux sont présentes et nombreuses dans l'ensemble des folklores européens. Nixes, nymphes grecques, vouivres, *roussalki*, naïades et lavandières possèdent des caractéristiques communes, qui constitueront, au XVI^{ème} siècle, l'argile avec lequel Paracelse élaborera son ondine : il s'agit

[130] BRASEY Edouard, *Sirènes et ondines*, *op. cit.*

[131] CHAVOT Pierre, *op. cit.*

[132] SCHWAEBLE René, *op. cit.*

de créatures des eaux douces, qui vivent généralement dans les lacs, les rivières ou derrière des chutes d'eau. Leur beauté et leurs longs cheveux séduisent les hommes mais ces créatures sont aussi associées à l'idée de mort : les *roussalki* noient les passants qu'elles attirent, les lavandières les tuent ou leur brisent le bras. Pour Pierre Chavot[133], l'ondine serait l'équivalent postmédiéval de la nixe ancestrale, une nymphe hollandaise qui avait pour habitude de séduire les hommes en dansant lors des bals populaires avant de les entrainer au fond du lac.

Le paradigme des fées des eaux médiévales (dès le XII^{ème} siècle, Europe): Après plusieurs siècles d'atonie, les créatures des eaux renaissent sous l'apparence de fées. Mélusine est la plus célèbre d'entre elles : femme-serpent, elle est l'héritière des vouivres de l'Antiquité. D'autres récits, de Gautier Map en Angleterre (avec l'histoire de Gwestin Gwestiniog[134]), de Geoffroy d'Auxerre en France (avec une *exempla* consacrée à une fée des eaux muette) ou encore de Pierre de Stauffenberg en Allemagne participent de cette réhabilitation des créatures lacustres. Ce paradigme aura pour vertu d'assimiler les ondines aux fées et d'en faire des créatures bienfaitrices, à la différence des nixes et des naïades. L'ondine deviendra également une figure emblématique de l'amour mélusinien, qui unit un homme à une créature surnaturelle sous condition de respecter un interdit : la nymphe dangereuse s'est métamorphosée en amante surnaturelle.

Le paradigme cabalistique de l'ondine (XVI^{ème} siècle, Allemagne) : c'est le paradigme fondateur de l'ondine de Fouqué. Paracelse[135] mentionne dans son traité l'existence d'esprits élémentaires dans la nature : les salamandres sont les esprits du feu, les sylvains, ceux de l'air, les gnomes peuplent les grottes et les sols, et les « ondins » et « ondines » sont définis comme les esprits élémentaires de l'eau. Pour Paracelse, et cette idée sera développée et largement popularisée un siècle plus tard par l'abbé de Villars dans *Le Comte de Gabalis*, ces esprits sont mortels, c'est-à-dire qu'ils ne rejoignent pas un « autre monde » après leur mort, contrairement aux hommes. Le seul moyen pour eux d'acquérir une âme et d'avoir accès à l'immortalité chrétienne est de s'accoupler avec un être humain puisque « le supérieur communique sa vertu à l'inférieur » (Paracelse). L'ondine devient alors une créature à la

[133] CHAVOT P., *op. cit.*

[134] MAP Gautier, *Contes pour les gens de la cour*, II-1, traduit et présenté par Alain Keith Bate, Brepols, Belgique 1993.

[135] SCHWAEBLE René, *op cit.*

recherche de sa rédemption, en quête de l'amour d'un homme et de la bienveillance de Dieu. Ce paradigme marque l'intégration des ondines à la religion chrétienne, mais de façon moins conflictuelle que pour la plupart des créatures issues des folklores païens : l'ondine est une créature à convertir, un esprit pur et innocent cherchant à acquérir une âme. Cette perspective sera, au XIX^{ème} siècle, au cœur du conte de La Motte Fouqué.

BIBLIOGRAPHIE

Editions de référence

SHERIDAN LE FANU Joseph, *Carmilla* (1872), Prime classics library, Wildside Press, United States.
SHERIDAN LE FANU Joseph, *Carmilla* (1872), traduction de Jacques Papy, Le livre de poche, France, 2009.

FOUQUE Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *Ondine/ Undine* (1811), traduit de l'allemand par J. Rouge, Editions Montaigne, Classiques bilingues étrangers, Paris, 1933.

NODIER Charles, « Trilby » (1822) *in Trilby, La Fée aux Miettes*, GF-Flammarion, Paris, 2007.

Autres éditions utilisées

Ondine : traduction de Madame la baronne Isabelle de Montolieu, èditions Arthus Bertrand, France, 1834.

Trilby : dans *Contes fantastiques, tome second,* éditions Jean-Jacques Pauvert, France, 1957.

Œuvres diverses

BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot,* (1842), LGF, Livre de Poche, Paris, 2002.

CAZOTTE Jacques, *Le Diable Amoureux* (1772), Editions Honoré Champion, Collection Champion Classiques, Paris, 2007.

HUGO Victor, *Odes et Ballades* (1818-1828), Editions Flammarion, France, 1980.

MAP Gautier, *Contes pour les gens de la cour*, traduit et présenté par Alain Keith Bate, Brepols, Belgique, 1993.

Lais féeriques des XIIème et XIIIème siècles, traduit par Alexandre Micha, Flammarion, France, 1992.

HOGG James, « The Brownie of the Black Haggs » (1828), *in Four Tales*, Canongate Pocket classics, 2001, Scotland.

STENBOCK Eric, *The True Story of a Vampire* and more, site du Projet Gutenberg, consultable en ligne sur http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606601h.html.

Etudes et ouvrages sur le folklore

BRASEY Edouard, *Sirènes et ondines*, Pygmalion, France, 1999.
Des peuples de la lumière, L'encyclopédie du merveilleux, Pré-aux-clercs, France, 2005.

BULTEAU Adeline, *Les sirènes*, Pardès, France, 1995.

CALMET Augustin, *Dissertation Sur Les Vampires - Les Revenants En Corps, Les Excommuniés, Les Oupires Ou Vampires, Brucolaques - 2ème Édition*, Jérôme Million, France, 1997.

CHAVOT Pierre, *Sirènes : au cœur du peuple des eaux,* Chasse-Marée, France, 2008.

Colloque de Cerisy : *Les Vampires*, Cahiers de l'hermétisme, Albin Michel, France, 1993.

DELMAS Marie-Charlotte, *Superstitions et croyances des pays de France*, éditions du chêne, France, 2003.

DOUGLAS John, CAMPBELL Sutherland, *Memories of Canada and Scotland*, Bibliobazaar, Charleston, 2006

GRÜN Karl, *Les esprits élémentaires*, Gérard Trédaniel, France, XIX^{ème} siècle.

HARF-LANCNER Laurence, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Hachette Littératures, France, 2003.

HERMANN Paul, *La mythologie allemande* (1898), traduction de Michel-François Demet, Perrin, France, réédition de 2001.

LECOUTEUX Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Age*, éditions Imago, France, 2003.
Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen Age, éditions Imago, France, 2005.

MARIGNY Jean, *Sang pour sang, le réveil des vampires*, Gallimard, collection Gallimard découvertes, numéro 161, France, 1999.

SCHWAEBLE René, *Le Problème du Mal*, avec la première traduction française du *Traité des Nymphes, Sylphes, Pygmées, Salamandres et autres Etres* de Paracelse, H. Daragon, Paris, 1909.

Scottish Folk Tales, Lomond Books, Geddes & Grosset, Scotland, 2007.

De VILLARS Nicolas Pierre Henri de Montfaucon, *Le Comte de Gabalis* (1670), éditions Les Frères Vaillants, Londres, 1894.

Ouvrages sur le surnaturel en littérature

BOZZETTO Roger, *Passages des fantastiques, Des imaginaires à l'inimaginable*, Collection « Regard sur le fantastique », Publications de l'Université de Provence, France, 2005.

CASTEX Pierre Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, France, 1989.

CHELEBOURG Christian, *Le surnaturel, poétique et écriture*, Collection U, Armand Collin, France, 2006.

Dictionnaire des mythes du fantastique, sous la direction de Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury, PULIM, France, 2003.

DUMOULIE Camille, *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, L'Harmattan, collection psychanalise et civilisations, France, 2003.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, éditions du Seuil, France, 1970.

Etudes sur les œuvres du corpus

SAGE Victor, *Le Fanu's Gothic, the Rethoric of Darkness*, Palgrave Macmillan, United Kingdom, 2004.

CASTEX Pierre Georges, *op. cit.* (une partie du chapitre « Nodier et ses rêves » est consacrée à *Trilby*).

NETHERCOT Arthur H., « Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla" » *in Modern Philology*, Vol. 47, No. 1 (Aug., 1949), The University of Chicago Press, p. 32-38.

KRIEGEL Irène, *Undine, die Wasserfee*, édition Centaurus, Allemagne.

Ouvrages sur la forme et le genre

AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Collection Cursus, Armand Colin, France 2002.

OZWALD Thierry, *La nouvelle*, Collection Contours littéraires, Hachette supèrieur, France, 1993.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, France, 1999.