Fantastique littéraire et parodie graphique. L'apparition diabolique comme parodie grotesque

Éric Lysøe

▶ **To cite this version:**

Éric Lysøe. Fantastique littéraire et parodie graphique. L'apparition diabolique comme parodie grotesque. Penser et (D)écrire l'illustration,Le rapport à l'image dans la littérature des xviiie et xixe siècles, Presses universitaires Blaise-Pascal,, p. 107-129., 2019, 978-2-84516-883-1. halshs-02354492

HAL Id: halshs-02354492
https://shs.hal.science/halshs-02354492

Submitted on 7 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL
archives-ouvertes.fr

”Fantastique littéraire et parodie graphique. L’apparition diabolique comme parodie grotesque”

Éric Lysøe

▶ To cite this version:

Éric Lysøe. ”Fantastique littéraire et parodie graphique. L’apparition diabolique comme parodie grotesque”. Penser et (D)écrire l’illustration, Clermont-Ferrand, P.U.P.B, 2019, p. 107-129., 2019. halshs-02354492

HAL Id: halshs-02354492
https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02354492

Submitted on 7 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éric Lysøe

Fantastique littéraire et parodie graphique : La scène d'apparition comme annonciation grotesque.

Lorsqu'il demande à Clément-Pierre Marillier et Jean-Marie Moreau le jeune[1] d'illustrer l'édition originale de son *Diable amoureux*, Jacques Cazotte vise fort probablement à ridiculiser une pratique à ses yeux trop répandue. Comment en effet ne pas blâmer ces éditeurs qui, pour des raisons purement commerciales, s'astreignent à offrir au lecteur des ouvrages dont on se demande s'ils suscitent « l'illustration ou si c'est le texte qui commente la gravure »[2] ? Devant « l'inflation des œuvres gravées sur des "prétextes littéraires" », le romancier commande donc « six savoureux croquis au trait, dignes d'un écolier qui crayonne »[3], afin de moquer ce goût effréné pour les images. Telle est bien en tout cas la position qui semble transparaître de l'« avis de l'éditeur » sur lequel s'ouvre le volume et dont le ton, particulièrement caustique, nous renseigne assez bien sur les intentions de l'auteur. Cazotte y évoque en effet avec une ironie acerbe « la nécessité *indispensable*, que tout le monde connoît, d'orner de *gravures* tous les Ouvrages qu'on a l'honneur d'offrir au public »[4]. Il ne dissimule pas par ailleurs les difficultés qu'il a rencontrées pour faire affaire avec quelque illustrateur que ce fût, les dessinateurs parisiens croulant sous les commandes :

> Tous nos grands Artistes sont abysmés d'ouvrages, tous nos Graveurs percent les nuits et ont peine à y suffire ; l'Auteur était desespéré et ne pouvait ni pour or, ni pour argent, trouver ni dessins ni gravures[5].

S'il s'est néanmoins obstiné c'est que « donner son ouvrage sans cela [eût été] le perdre »[6].

Après s'être amusé de la sorte à dénoncer les pratiques de ses contemporains, l'auteur du *Diable amoureux* se plaît à commenter les gravures venues supposément enrichir son édition. Et c'est à chaque fois pour jouer avec son lecteur et jeter le discrédit sur ces prétendus amateurs d'art qui se piquent de suivre les modes de leur temps. Le commentaire de la quatrième estampe est, dans cette optique, particulièrement

---

[1] Clément-Pierre Marillier est l'auteur des dessins ; Jean-Marie Moreau a réalisé les gravures.
[2] François Moureau, *La Plume et le plomb. Espace de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 174.
[3] *Ibid*.
[4] *Le Diable amoureux*, nouvelle espagnole, Naples [Paris, Lejay], 1772, p. III.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.

savoureux. Feignant d'y retrouver les principes du *chiaroscuro*, Cazotte félicite l'artiste d'avoir « si ingénieusement mis tout l'*obscur* dans l'une [des deux chambres] et tout le *clair* dans l'autre »[7]. Car cette manière – qui est pourtant contraire à celle que pratiquent les peintres depuis le Caravage – est riche, selon lui, en vertus éducatives :

> Quel service n'a-t-[on] pas rendu par cet heureux contraste, à tant de gens qui ont la fureur de parler de cet art, sans en avoir les premieres notions ? Si nous ne craignions pas de blesser [la] modestie [de l'artiste], nous ajouterions que sa manière nous a paru tenir beaucoup de celle du fameux *Rembrun*[8].

L'ironie de l'auteur – qui volontairement estropie le nom de Rembrandt – est telle qu'on ne s'étonne guère de voir la deuxième version du roman, dans l'édition de 1776 des *Œuvres badines et sérieuses*, non seulement bannir toute gravure de ses pages, mais encore s'accompagner d'un « Avis de l'éditeur » destiné à… proclamer l'inutilité de l'avant-propos original.

Curieusement cependant, et peut-être parce qu'elles établissent un curieux contraste esthétique avec le texte, ces gravures ont marqué les esprits jusqu'à nos jours. Lorsqu'elles ne les reprennent pas purement et simplement, les éditions modernes, parmi les plus récentes s'en inspirent, ne serait-ce que pour leurs illustrations de couverture. Entre toutes cependant, l'une de ces six illustrations a connu une fortune sans pareille, au point qu'on peut se demander si elle n'a pas contribué à l'élaboration du genre littéraire dont *Le Diable amoureux* fut l'un des textes précurseurs : le fantastique.

[7] *Ibid*., p. V.
[8] *Ibid*., p. V-VI.

Une scène clef

L'estampe en question est la deuxième des six, mais la première à être insérée dans le texte – celle qui la précède dans la série fait office de frontispice[9]. Elle correspond au moment où Alvare, le héros, invoque Belzébuth et elle se caractérise à la fois par sa fidélité à l'égard du texte de Cazotte et par une inspiration visiblement provocatrice. Nous sommes dans les ruines de Portici, et l'artiste suit presque mot à mot le récit que fait le narrateur, placé en regard de l'image :

> … Je prononce l'évocation d'une voix claire et soutenue, et en grossissant le son, j'appelle à trois reprises et à très-courts intervalles, *Béelzébuth*.
>
> Un frisson couroit dans toutes mes veines, et mes cheveux se hérissoient sur ma tête.
>
> A peine avois-je fini, une fenêtre s'ouvre à deux battans vis-à-vis de moi, au haut de la voûte : un torrent de lumière plus éblouissante que celle du jour fond par cette ouverture ; une tête de chameau horrible, autant par sa grosseur que par sa forme, se présente à la fenêtre ; sur-tout elle avait des oreilles démesurées. L'odieux fantôme ouvre la gueule, et d'un ton assorti au reste de l'apparition, me répond : *Che vuoi ?* Toutes les voûtes, tous les caveaux des environs retentissent à l'envi du terrible *Che vuoi ?*[10]

Comme le montre la reproduction ci-dessus, Marillier s'inspire directement du texte. Le héros a bien pris place dans le pentacle que le texte mentionne quelques lignes plus haut[11]. Ses cheveux se dressent sur son crâne, un rayon de lumière illumine son front. Un chameau aux oreilles disproportionnées apparaît par une ouverture dominant la scène. Le décor en lui même est conforme à l'évocation qui en est faite quelques pages plus haut : « une voûte assez bien conservée, de vingt-cinq pieds en carré à peu près », si ce n'est que l'artiste n'a représenté que trois des « quatre issues »[12] mentionnée par Cazotte. Quant aux mots effectivement prononcés par les protagonistes, en italiques dans le texte, ils sont inscrits dans deux phylactères…

Tenir cette illustration pour une simple traduction visuelle du texte serait toutefois une erreur. Car à l'ironie qui transparaît à la lecture de l' « avis de l'éditeur » se transforme chez le graveur en une toute autre forme d'impertinence. L'artiste interprète en effet la scène comme une Annonciation parodique. Sans doute l'idée est-elle déjà chez

---

[9] Cette gravure inaugurale, qui représente le héros Alvare, en discussion avec son mentor flamand, a bénéficié également d'une fortune particulière. Elle est reprise, parfois comme illustration unique, comme frontispice ou comme illustration de couverture dans plusieurs éditions. Voir par exemple : *Le Diable amoureux*, gravures hors-texte de J. E. Laboureur, Paris, Camille Bloch, 1921.

[10] *Le Diable amoureux*, *op. cit.*, p. 15.

[11] Voir *ibid*., p. 11 : « Mon Camarade, à l'aide d'un roseau qui lui servoit d'appui dans sa marche, trace un cercle autour de lui sur le sable léger dont le terrein étoit couvert. Il dessine quelques caractères, puis sort du cercle. « Entrez, mon Brave, me dit-il ; et ne sortez du cercle que je vous ai tracé qu'à bonnes enseignes./ Expliquez-vous mieux, lui-dis-je, à quelles enseignes en dois-je sortir ?.... Quand tout vous sera soumis, me répondit-il. »

[12] *Ibid*.

Cazotte, mais il revient à l'illustrateur de l'avoir rendue explicite. Tous les traits qui caractérisent ce sujet central de la peinture religieuse se retrouvent en effet sous son crayon. On se souvient des principes que reprennent les artistes de la Renaissance dans leur interprétation de l'épisode néotestamentaire (voir figures 2 et 3)[13] :

a) La scène développe l'idée de relation entre le céleste et le terrestre et la matérialise tout particulièrement dans le dispositif architectural : pièces *communicantes*, corridors, escaliers, etc.

b) La transmission qui s'effectue se traduit visuellement par un lien visuel entre les protagonistes. La parole divine, l'Esprit-Saint souvent incarné par une colombe, peut se manifester à travers un rayon lumineux émergeant des cieux ou projeté par la main de Dieu et venant baigner le front ou plus souvent le sein de la Vierge. Le Verbe sacré peut également se traduire par l'apparition d'un phylactère courant de l'ange à la Vierge. Cette dernière qui s'est préparée à accueillir la parole divine est en position de méditation, un livre à la main ou sur les genoux.

c) La communication qui s'établit de la sorte s'inscrit le plus souvent au sein d'une organisation hiérarchique. Lorsqu'elle est représentée, la main de Dieu est toujours placée dans l'un des coins supérieurs du tableau – généralement à gauche ; lorsqu'elle est absente, la différence de niveau se manifeste entre la Vierge et l'archange.

d) Cette communication s'appuie sur une rigoureuse séparation des corps. Non seulement Gabriel ne touche pas Marie, mais les deux personnages sont souvent isolés dans un espace qui joue presque le rôle d'un cartouche. Il se trouve toujours une colonne, une marche, un muret ou quelque autre élément architectural pour partager l'espace en deux. Lorsque la main de Dieu est représentée, elle se trouve également nettement séparée la future mère du Christ.

Or tels sont bien les traits saillants de la deuxième illustration du *Diable amoureux*, où Alvare tient le rôle de la Vierge, et le camélidé diabolique celui de Dieu. (a) Les ruines sont traitées comme des espaces de communication, avec les trois corridors qu'on voit s'ouvrir dans la muraille. (b) Le rayon lumineux partant de la fenêtre dans laquelle s'encadre, à gauche, la tête du chameau vient frapper le front d'Alvare et s'accompagne en outre de deux phylactères. (c) L'animal occupe une position nettement supérieure à

[13] Quelques-unes de ces constantes sont signalées par Jean Paris, *L'Annonciation*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

celle d'Alvare. (d) Celui-ci est non seulement isolé grâce au pentacle dessiné sur le sol, mais encore par l'ouverture centrale qui dessine une masse d'ombre entre les deux protagonistes occupant chacun, quant à eux, une zone claire.

Figure 2. Melchior Broederlam, *Annonciation*, 1393-1399, Tempera sur bois, Dijon , Musée des Beaux-Arts

Figure 3. Fra Angelico *L'Annonciation*, 1430-1432, Tempera sur bois, 154 x 194 cm, Madrid, Musée du Prado.

Cette formule parodique n'est certes pas entièrement originale, ni du côté de la littérature, ni du côté de la peinture. Ainsi la scène inaugurale des *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, écrit satirique dont se réclament les Rose-Croix, consiste en l'apparition lumineuse d'une femme ailée voletant à proximité de la grotte où le héros s'abîme en prières[14]. De la même façon, les trois rêves de Descartes, tels qu'ils sont narrés par Adrien Baillet semblent assez curieusement déconstruire le topos pictural. Le premier d'entre eux met en place un espace architectural de communication. Le philosophe erre par les rues jusqu'à un « collège ouvert sur son chemin »[15] dont il traverse la cour afin de rejoindre la chapelle. Chacun de ses pas est d'autant plus hésitant qu'un « vent impétueux » contrarie ses mouvements et l'emporte dans « une espéce de tourbillon »[16] :

> Il tâcha de gagner l'Eglise du collége où sa premiére pensée étoit d'aller faire sa priere : mais s'étant aperçu qu'il avoit passé un homme de sa connoissance sans le saluër, il voulut retourner sur ses pas pour lui faire civilité et il fut repoussé avec violence par le vent qui soufloit contre l'Eglise[17].

Le deuxième épisode onirique met en place le lien entre le divin et l'humain. Le philosophe est réveillé par ce qu'il prend pour un coup de tonnerre et aperçoit « beaucoup d'étincelles de feu répandues dans sa chambre ». Cette projection lumineuse précède un troisième rêve dans lequel Descarte découvre « un livre sur sa table sans savoir qui l'y [a] mis » et en quelque sorte accueille le message de Dieu…

Du côté des peintres, les mêmes tendances se laissent percevoir. Lorsqu'ils retracent les amours de Jupiter et de Danae, Orazio Gentileschi, Giovani Battista Tiepolo et plus encore Mabuse (voir fig. 4) s'emploient à mettre en scène autant d'Annonciations profanes. Bien plus tard, les amours de Diane et d'Endymion, qui jusqu'alors n'avaient pas fait jusqu'alors l'objet d'un tel traitement, seront prétexte à des variations autour du même topos pictural chez Jérôme-Martin Langlois[18] et bien sûr chez Anne-Louis Girodet[19]. Il en ira de même pour l'histoire de Francesca di Rimini, empruntée à Dante,

---

[14] Johann Valentin Andreæ, *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*, Strasbourg, Zetzner, 1616.
[15] Voir *La Vie de Mr Des-Cartes*, première partie, Paris, Daniel Horthemels, 1691,p. 81.
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*.
[18] *Diane et Endymion*, 1821, huile sur toile, 210,8 x 317,5 cm, collection particulière.
[19] *Le Sommeil d'Endymion*, 1790-1791, huile sur toile, 198 x 261 cm, Paris, Le Louvre.

pour laquelle Ingres détournera à plusieurs reprises les éléments-clefs de l'Annonciation[20]. Dès avant, Fra Angelico lui-même s'était parodié, mais de plus sainte façon. Sa fresque du couvent Saint-Marc à Florence reproduit d'assez près le tableau conservé au Prado dans la pause des protagonistes principaux comme dans la distribution des éléments architectureux. Mais l'absence de rayon lumineux, la couleur sombre des auréoles indiquent que l'annonce porte cette fois sur un tout autre événement, non plus la naissance du Christ mais la mort prochaine de la Vierge.

Fig. 4. Jan Gossart van Mabuse, *Danae*, 1527,
huile sur toile, 114 x 95 cm, Munich, Alte Pinakothek.

On ne peut néanmoins se contenter d'inscrire l'épisode du *Diable amoureux*, comme la gravure qui l'accompagne au rang de simples centons. D'une part, qu'elles soient littéraires ou picturales les variations autour de l'Annonciation ne reprennent jamais l'ensemble des motifs évoqués plus haut avec une fidélité comparable à celle de Cazotte et de Marillier. D'autre part, l'ouvrage confronte le lecteur à rare cas de coïncidence de l'image et du texte, jusque dans le propos quasi blasphématoire. Certes l'aspect caricatural de la scène est clairement renforcé par l'illustrateur, ne serait-ce que par le laisser aller dont témoigne le trait – à vrai dire moins évident dans cette gravure que

[20] *Françoise de Rimini*, 1814, huile sur toile, 35 x 28 cm, Chantilly, Musée Condé ; *Paolo et Francesca*, 1817, huile sur toile, 25,7 x 22,5, Mexico, Musée Soumaya ; *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta*, huile sur toile, 23,5 x 16,5, Bayonne, Musée Bonnat ; *Gianciotto découvre Paolo et Francesc*a, 1819, huile sur toile, 480x390, Angers, Musée Pincé, etc.

certaines des cinq autres. Il n'empêche que le caractère provocateur est présent dans le texte-même. Ce n'est pas un hasard si Cazotte choisit un chameau pour incarner le principe démoniaque. L'animal – dont le narrateur met en avant les oreilles particulièrement longues –, finira par vomir une chienne épagneule aux oreilles traînant sur le sol. Il prolonge de la sorte les plaisanteries autour de la conception du Christ dont on retrouve la trace chez Rabelais. Puisque la Vierge fut fécondée par l'oreille, c'est en toute logique par l'oreille qu'elle devrait accoucher. Voilà donc pourquoi Gargantua, ce Christ de Carnaval vient au monde par l'oreille gauche de sa mère. Et le chameau est bien là pour renforcer encore l'analogie. Si, dans le Lévitique[21], l'animal est considéré comme impur, s'il apparaît en fantôme démoniaque à Saint Macaire d'Alexandrie [22], il est pour les Pères de l'Eglise le symbole même de Jésus, capable comme lui de s'agenouiller et de porter de lourdes charges. En un mot, tous les traits de cette imagerie singulière pointent vers la naissance et la nature singulière du Christ, d'une façon d'autant plus provocatrice qu'elle conduit à jouer de l'incertitude et de l'inversion sexuelle : si le chameau est à la fois une entité maternelle et un avatar du fils de Dieu, le rôle de Marie est lui tenu par un garçon, Alvare.

L'effet obtenu est tel que si le roman reparaît en 1776 sans la moindre illustration, il n'en va pas de même pour l'édition suivante, au tome IV des *Œuvres* en 1788. Alors que le volume, qui s'achève par *Le Diable amoureux*, recueille également un autre roman de Cazotte, *Le Lord impromptu*, il s'orne d'un frontispice dû à Balthazar Dunker qui privilégie une scène parmi toutes celles qu'il eût été possible de reprendre : celle précisément de l'évocation du Diable par Alvare. Et s'il y manque les phylactères de Marouilier, on y retrouve l'essentiel des composantes précédemment mises en évidence : système de galeries communicantes, rayon lumineux, organisation hiérarchique et même isolement partiel des deux protagonistes par le biais d'une colonne (voir figure 5).

[21] Voir Lévitique, XI, 4 : « Le chameau qui rumine mais n'a pas le sabot fourchu, il est impur pour vous ».
[22] Voir Louis-Sébastien Le Nain de Tillemont, Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique, Paris, Robustel, 1702, tome VIII, p. 628.

figure 5

figure 6

En 1798 toutefois, la quatrième édition [23] abandonne elle toute référence à l'Annonciation. Même si P.-J. Chaillou, le dessinateur[24], choisit de n'illustrer que la scène d'évocation, il lui ôte tout caractère provocateur. À gauche, un chameau aux traits orientalisés vomit la chienne épagneule tandis qu'Alvare se tient à droite, au milieu de son pentacle. Le décor disparaît derrière un écran de fumée tout comme le vif rayon de lumière que décrit Cazotte.

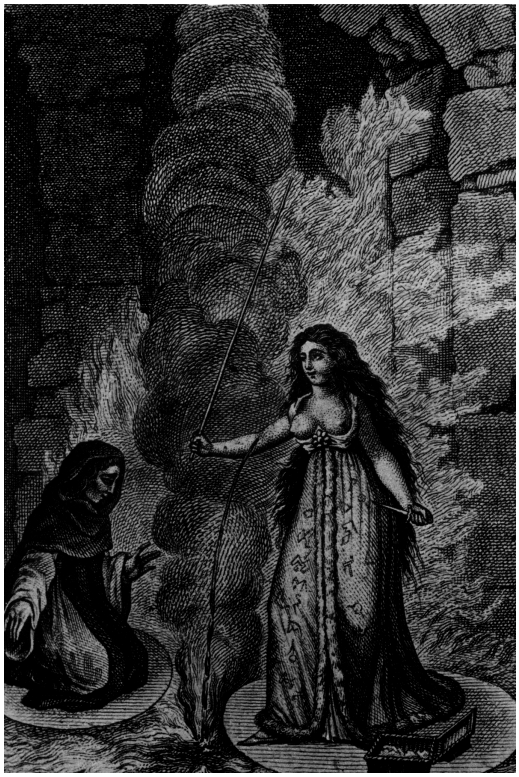
Du côté du roman gothique

Loin de s'éteindre pour autant, le principe qui consiste à faire de la scène d'évocation une Annonciation démoniaque va, au même moment, contaminer d'autres textes. On en retrouve ainsi une trace toute particulière dans le roman gothique à l'instant où celui-ci commence à se diffuser de l'autre côté de la Manche. L'édition française du *Moine*[25] témoigne du phénomène. Le troisième volume s'orne en effet d'un frontispice – dû à un illustrateur anonyme – qui mérite qu'on s'y attarde. Comme dans le cas du *Diable amoureux*, la scène représentée est celle de l'évocation démoniaque. L'épisode[26] prend chez Lewis une tournure à peine différente de celle qu'on a rencontrée chez Cazotte.

[23] In Œuvres badines et morales, Londres, t.II, 1798.
[24] La gravure est d'Edme Bovinet.
[25] Traduction de Deschamps, Desprès, Benoist et Lamare, Paris, Maradan, an V [1797], 4 vol.
[26] Il se situe à la fin du chapitre VII dans la traduction française (tome 3, p. 83-92) ; au chapitre VI dans l'édition anglaise originale : *The Monk, a romance*, Londres, Bell, 1796, 3 vol, tome II, .p. 278-287

Après avoir décrit un parcours labyrinthique « through various narrow passages »[27], la démoniaque Mathilde et le moine Ambrosio rejoignent une imposante caverne, « a spacious cavern », d'où ils invoqueront Satan. La jeune femme trace alors un cercle magique autour d'elle, un autre autour du capucin. Quelques instants plus tard, Lucifer apparaît sous l'apparence d'un bel ange aux ailes cramoisies[28], tenant à la main une branche d'argent imitant le myrte, « a silver branch, imitating Myrtle »[29] – talisman qui permettra à Ambrosio d'endormir Antonia avant de la violer. Voilà donc bien une fois de plus une Annonciation parodique. Lucifer brandissant son sceptre tient le rôle de Dieu, Mathilde et Ambrosio, isolés chacun dans son cercle, correspondent à l'ange et à Marie. Quant au décor, fait de passages multiples, il reprend le principe commun à toutes les interprétations picturales de la scène. Ces éléments de base se trouvent toutefois une fois de plus soulignés par le frontispice. Si l'artiste anonyme suit d'assez près le texte lorsqu'il reprend un décor de voûtes, d'arches et de galeries identique à celui du *Diable amoureux*, il trahit Lewis de façon étonnante en réduisant à deux le nombre des protagonistes. Et s'il renonce de la sorte à faire paraître le personnage de Lucifer, c'est parce que celui-ci fait en réalité double emploi avec Mathilde. Brandissant le myrte magique, l'ange déchu ressemble à Gabriel que les peintres font présenter à la Vierge une branche de lis ou de muguet. Or la logique de l'inversion des sexes qui présidait déjà chez Cazotte conduit à faire du moine un substitut de Marie et donc voir en Mathilde un avatar de l'archange. Le texte qui implique donc un couple de figures (anti-)angéliques présente une difficulté que l'illustrateur a choisi de surmonter en ne représentant qu'un des deux personnages démoniaques et en plaçant le myrte entre les mains de la jeune femme. Ainsi, séparés l'un de l'autre par une colonne, mais de fumée, Mathilde et Ambrosio interviennent ainsi dans une mise en scène qui se rapproche de façon surprenante d'Annonciations typiques, comme celle que représente le Maître de Moulins au premières heures du XVI[e] siècle.

[27] *Op. cit.*, p. 278
[28] « He beheld a Figure more beautiful than Fancy's pencil ever drew. It was a Youth seemingly scarce eighteen, the perfection of whose form and face was unrivalled. He was perfectly naked: A bright Star sparkled upon his forehead; Two crimson wings extended themselves from his shoulders… », ibid., p. 282.
[29] *Ibid*.



À gauche, Jean Hey (le Maître de Moulins), *Annonciation*, 1500, Art Institute of Chicago ;
À droite, illustration anonyme pour Lewis, *Le Moine*, Paris, Maradan, an V, tome III.

L'édition originale du *Moine* ne constitue toutefois par le seul cas de contamination entre *Le Diable amoureux* et le roman gothique tel que celui-ci se répand en France. *La Nuit anglaise*, ouvrage dans lequel Bellin de la Liborlière se plaît à brocarder les œuvres d'Anne Radcliffe, montre que même sans le secours de l'illustration, les écrivains « frénétiques » aiment à reprendre les images élaborées conjointement par Cazotte et Marillier. Tout plein des souvenirs de Lewis, le héros se trouve au terme du roman plongé au fond d'un espace labyrinthique et sombre. Tel la Vierge, il est inondé de lumière et tient un livre à la main lorsqu'il est visité par un ange noir brandissant une plume d'acier et un parchemin – comme en souvenir des phylactères[30]. Un peu plus subtilement, *La Femme abbé* de Sylvain Maréchal procède de la même inspiration, cette fois moins du point de vue du texte que de l'image. Nous sommes à la fin du roman. fuyant le séminaire où elle s'est introduite déguisée en diacre, la belle Agathe, endormie dans des souterrains, est surprise par Timon, un misanthrope anticlérical. Celui-ci se prépare à la poignarder quand déchirant involontairement son habit ecclésiastique il découvre le sein palpitant de la belle. Le frontispice de Binet reproduit assez fidèlement

30. *La Nuit anglaise* [1799], Toulouse, Anacharsis, 2006,, p. 185-192.

la scène jusqu'à représenter le personnage masculin « coiffé d'un bonnet à poils, une lampe suspendue au haut de ce bonnet, à la manière de certains mineurs »[31]. Dans le même temps, il reprend l'espace de communication propre aux Annonciations, la disposition hiérarchique des personnages, l'homme pliant les genoux, la femme allongée, et le rayon de lumière baignant le visage et le sein du faux abbé. Sans doute le héros transgresse-t-il la loi qui veut que tout comme Dieu, Gabriel garde ses distances vis-à-vis de la Vierge. Il n'en est pas moins presque entièrement inscrit dans la zone d'ombre qui correspond à la galerie de gauche, et par ailleurs ne touche pas réellement la belle endormie. Enfin son dispositif d'éclairage se trouve positionné de façon particulière. Tout en prolongeant le regard que Timon darde sur Agathe, il fait apparaître une la lampe qui affecte l'allure d'un oiseau et de ce fait s'apparente assez bien à la colombe de l'Esprit telle que l'a peinte Fra Angelico…

Sylvain Maréchal, *La Femme Abbé*, Paris, Ledoux, 1801. Frontispice de Louis Binet, gravé par Edme Bovinet ; détail de la gravure et de l'Annonciation de Fra Angelico

[31] Op. cit, Paris, Ledoux, 1801, p. 209

Tieck et Hoffmann

L'influence commune de Cazotte et Marillier ne réduit pas toutefois à la seule tradition gothique telle qu'elle se développe en France. Elle va rapidement toucher le domaine du *Marchen* allemand et bientôt celui du fantastique.

Au pays de Goethe, tout commence à ce propos avec Ludwig Tieck. On sait que la bibliothèque du conteur allemand contenait les *Œuvres badines* de Cazotte, dans leur édition de 1788[32]. Tieck connaissait donc non seulement *Le Diable amoureux*, mais encore le frontispice de Dunker précédemment évoqué. On comprend dès lors que le conte du « Runenberg », dont l'édition préoriginale date de 1804[33] s'organise tout entier autour d'une Annonciation parodique. Guidé par une mystérieuse lumière, le jeune Christian que son prénom prédestine à des visions de ce genre se lance à l'assaut d'une montagne, jusqu'à une mystérieuse fenêtre qui lui donne à voir, en contre-bas, un spectacle saisissant

> Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehn oder geahndet habe[34].

Cette fois le héros se trouve dans la position du chameau démoniaque. Il domine la femme qui s'affirme dans le même temps comme une créature des temps anciens. Pour autant, c'est bien elle qui va apporter au jeune homme la révélation, déposer en celui-ci non dans le sein, mais dans le cerveau, le germe d'un esprit nouveau. L'inconnue commence par se déshabiller, puis elle sort d'une armoire une tablette scintillante incrustée de pierres précieuses où l'on voit dessiner des formes mouvantes que le héros

---

[32] *Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck qui sera vendue à Berlin le 10 décembre 1849 et les jours suivants par MM. A. Asher et C°*, Berlin 1849, p. 132. Sur les rayons de cette même bibliothèque figurait également une édition allemande du *Diable amoureu*x, dans la traduction d'Eduard von Bülow : *Der verliebte Teufel und der Lord aus dem Stegreife. Zwei Novellen*, Leipzig, Brodhaus, 1838. Mais elle ne comporte aucune illustration et se trouve être bien postérieure au texte qui se trouve analysé à la suite de ces lignes.

[33] *Taschenbuch für Kunst und Laune auf das Jahr 1804*, Cologne, 1804.

[34] Ludwig Tieck, *Contes fantastiques*, trad. de R. Guignard, Paris, Montaigne, « Aubier bilingue », 1957, p. 134-136 ; trad. « Il suivit la lumière des yeux et découvrit qu'il pouvait plonger du regard dans une grande et vieille salle extraordinairement ornée de pierres et de cristaux étincelants dont les mille reflets bougeaient et se mêlaient étrangement à la lumière mouvante d'une torche que tenait une silhouette féminine de haute taille ; celle-ci, pensive, allait et venait dans la pièce. Elle ne semblait pas appartenir à la race des mortels, tant ses membres étaient puissants et grave son visage. Le jeune homme émerveillé sentit qu'il n'avait jamais contemplé ni même imaginé semblable beauté ».

s'efforce de lire. L'objet est évidemment un avatar fantastique des anciens phylactères. D'ailleurs, comme l'ange Gabriel, l'inconnue, ouvrant la fenêtre, tend la tablette à Christian, en position d'*annunziata* :

> … die Schöne das Fenster öffnete, ihm die magische steinerne Tafel reichte und die wenigen Worte sprach: „Nimm dieses zu meinem Angedenken!" Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden[35].

Le miracle s'est accompli et les runes apparues magiquement sur la surface de la pierre fécondent l'imagination de Christian, jusqu'à le conduire à la folie. Paraphrasant les l'Évangile selon saint Luc[36], l'apparition s'approprie d'ailleurs les propos du Christ le jour de la Cène afin de mieux faire sentir le caractère parodique et quasi blasphématoire de l'événement qui vient de se produire.

Curieusement, la scène décrite par Tieck et son processus d'*incorporation* préfigurent l'évolution qui va désormais s'accomplir sous le signe du fantastique. Pareilles aux runes, les emprunts visuels au topos de l'Annonciation vont se trouver de plus en plus fréquemment assimilés par les auteurs, et comme tels moins nettement identifiables. E.T.A. Hoffmann pourtant, dans une gouache de 1794, se représente déjà un peu comme le Christian du Runenberg quelques années plus tard. L'artiste est consolé par une grande femme qu'il identifie à l'imagination et qui ressemble assez bien à une Regina Cæli. L'attitude humble de l'écrivain, la place dominante qu'occupe la femme, la lumière qui l'entoure et l'image qu'elle semble projeter sont autant d'éléments qui confèrent à la composition l'allure générale d'une Annonciation. Le recours au topos a perdu cependant en évidence. Et il en va de même dans les *Fantasiestücke* ou les *Nachtstücke*. Une chose est sûre cependant, Hoffmann connaissait fort bien l'œuvre de Cazotte. Dans « Der Elementargeist » [L'Esprit élémentaire] conte qui paraît en 1820, Victor, le héros, l'avoue sans détour :

> Da fiel mir ein Buch in die Hände, dessen Wirkung auf mein ganzes Wesen mir selbst ganz unerklärlich dünkte. Ich meine jene wunderbare Erzählung Cazottes, die in einer deutschen Übersetzung ‚Teufel Amor' benannt ist[37].

---

[35] *Ibid*., p. 138-140 ; la belle ouvrit la fenêtre, lui tendit la tablette de pierre magique et murmura rapidement : « Prend ceci en souvenir de moi ». Il s'empara de la tablette et sentit aussitôt que la figure pénétrait, invisible, en son cœur alors que la lumière, l'impressionnante beauté et l'étrange salle avaient disparu. »

[36] Cf. les paroles du Christ (Luc, 22,19) : « Dies tut zu meinem Angedenken! », « Faites-ceci en mémoire de moi ».

[37] *Der Elementargeist*, Hambourg, Tredition, 2011, p. 31. Trad d'Édouard Degeorge, Contes d'Hoffmann faisant partie de ses dernières œuvres, Lyon, Boursy, 1848, p. 24. « À cette époque, il me tomba sous la main un livre qui produisit sur tout mon être une impression telle que je ne peux encore l'expliquer : je

Pour autant, aucune scène du conte ne s'apparente directement à une Annonciation.

En revanche, les éléments caractéristiques de l'épisode néotestamentaire, tel que l'ont interprété les peintres affectent, mais de façon plus diffuse, bon nombre de textes. Ainsi « Die Jesuiterkirche in G. » [L'Église des Jésuites] commence par instaurer un débat entre l'art italianisant de la Contre-Réforme et la sobriété de l'art gothique, symbole ici de l'idéal germanique et protestant, débat qui conduit implicitement à interroger le rôle joué par la vierge dans le culte catholique. Puis l'attention du narrateur se fixe sur l'artiste qui officie dans une église attachée aux Jésuites – typique de la Contre-Réforme, donc – et sur ses talents de peintre d'architecture. Ce peintre, Berthold, est occupé à peindre un autel en saillie sur la paroi d'une niche semi-circulaire. Et pour parvenir à l'effet escompté, il utilise la projection d'un faisceau lumineux à travers un filet dont les ombres constituent autant de repère. L'espace de communication que forme la grande nef de l'église, les travées et cette niche renvoient d'autant mieux à l'espace de l'Annonciation qu'il est traversé par le rayon de lumière. Manquent toutefois les deux protagonistes de la scène. C'est qu'ils sont subtilement dissimulés par Hoffmann. Le narrateur note en effet que l'un des tableaux du maître-autel est recouvert d'une toile. On apprendra *plus tard* qu'il s'agit d'une représentation de Marie et d'Élisabeth représentée en compagnie de leur deux fils : Jésus et Jean. Seuls cependant les portraits de Marie et des deux enfants sont achevés. L'idée de représenter de la sorte, après coup, un ouvrage en cours de réalisation nous alerte évidemment sur la nature de la référence. Jésus et Jean sont le fruit de deux naissances miraculeuses, également annoncées par des anges. Lors de la visite que lui rend Marie, Élisabeth lui adresse une salutation que le rituel associe dans l'Ave à celle de l'ange Gabriel : « Tu es bénie entre toutes les femmes, et le fruit de ton sein est béni »[38]. Décrit *après* l'évocation architecturale, le tableau représente en quelque sorte l'instant *qui suit* l'Annonciation. La présence des deux enfants renforce le dispositif, mais l'inachèvement du tableau semble indiquer à l'inverse que cet avenir ne s'est pas encore tout à fait accompli. Bref, Hoffmann joue à voiler et dévoiler les éléments qui rattacheraient l'ensemble de la scène, son décor et ses

---

veux parler de ces étonnantes nouvelles de Cazotte traduites en allemand sous le titre de Teufel Amor ». La première traduction allemande du *Diable amoureu*x, par Friedrich Meyer s'intitulait effectivement Teufel Armor (Heinrich Reichard dir., *Bibliothek der Romane*, Berlin, Himburg, 1779-1780, t. III-IV-V, p. 327-356, 187-240 ; 165-214). Un peu plus bas, Hoffmann mentionne le titre français du roman. Sur l'influence exercée par Cazotte sur Hoffmann, on consultera avec profit : Markus Winkler, « Cazotte lu par E.T.A. Hoffmann. Du Diable amoureux à Der Elementargeist, *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaf*t, vol. 23, n°2, p. 113–132.

[38] Luc, 1, 42.

protagonistes à l'épisode biblique. C'est à ce procédé qu'il recourt à nouveau quelques pages plus loin. Berthold est en Italie, il cherche un modèle qui puisse l'inspirer pour un portrait de sainte Catherine et c'est en réalité une créature complexe qui va lui apparaître. L'artiste a coutume d'aller méditer dans une certaine grotte – laquelle s'offre évidemment comme une expansion de la niche qu'il a décorée dans l'église des Jésuites. Et c'est là qu'il est sujet à une merveilleuse apparition :

> Hier in dieser Grotte saß er eines Tages, von glühender Sehnsucht, die seine Brust zerriß, gemartert, und weinte heiße Tränen, daß der Stern des Himmels seine dunkle Bahn erleuchten möge; da rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes stand vor der Grotte.
>
> „Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – Die heilige Katharina – nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es!"[39].

Engelsgesicht : c'est donc bien un ange qui apparaît à l'artiste[40], tout comme celui qui visite la Vierge ou encore, sous les traits du chameau-Beelzébuth, le pauvre Alvare. Et si en cet instant précis Berthold idéalise cette inconnue, au point d'en faire le modèle de Marie, dans le tableau qu'il laissera inachevé il en fera quelques années plus tard une créature du diable, et en quelque sorte une nouvelle Mathilde : « Der Teufel, proclame-t-il alors, narrt uns mit Puppen, denen er Engelsfittiche angeleimt [41]. » Le dispositif de brouillage est d'autant plus achevé qu'en d'autres endroits du texte, ce sera l'artiste – ici en posture *d'annuziata* – qui s'apparentera à Lucifer ou à son correspondant mythologique, Prométhée[42]. Malgré tout, l'on saisit bien que les deux personnages dansent une sorte de ballet où ils sont alternativement l'ange et la vierge, le héros fantastique et son démon tentateur.

Nombre de contes de Hoffmann vont ainsi reprendre et tout à la fois masquer – souvent en en dispersant les éléments dans le récit – les éléments de l'Annonciation parodique. Un détail de « Die Jesuiterkirche in G. » suffit à ce propos à nous mettre sur la voie. Lorsqu'il dégrade l'image d'Angiola son idéal d'antan, Berthold ne se contente pas

---

[39] E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke* [1817], Stuttgart, Reclam, 1990, p. 129 ; tr. Française : Un jour qu'il était dans cette grotte, en proie a de brûlantes nostalgies et douloureusement affecté du sentiment de son impuissance qui lui arrachait des larmes amères, il implorait son étoile d'éclairer enfin son obscure carrière, lorsqu'il entendit un léger bruit dans le branchage : une femme de la plus ravissante beauté apparut à l'entrée de la grotte. / « Les rayons du soleil éclairaient en plein ce céleste visage. Elle fixa sur moi un regard empreint d'une magie inexprimable. Sainte Catherine… Non ! mieux, l'image de mes rêves » (Contes nocturnes, trad. De M. Laval et A. Espiau de la Maëstre, Paris, Phébus, « Libretto », 2004, p. 155-156.

[40] Il s'agit d'ailleurs de la princesse *Angiola* de T.

[41] *Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 115 ; trad. : « Le diable nous nargue avec des poupées auxquelles il a collé des ailes d'anges ! », op. cit., p. 139.

[42] Voir *ibid*., p. 113 et 118.

de voir en sa compagne un simple mannequin, il suffit qu'il la fasse poser devant lui pour que son pinceau la change en une créature bien caractéristique. Elle devient « auf der Leinwand zum toten Wachsbilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte[43]. » Pareille figure de cire avec des yeux de verre ne peut qu'inciter le lecteur à se rapporter à la scène de séduction du « Sandman », recueilli dans le même volume des Nachtstücke. O saisit grâce à cette clef que la scène durant laquelle Nathanaël prend conscience de la beauté extrême d'Olimpia doit être interprétée comme une Annonciation parodique. Du haut de sa fenêtre, le héros, grâce à la lorgnette de Coppola, aperçoit le mannequin en contre-bas, dans l'immeuble voisin. Et à observer de près le texte, on comprend bien vite que l'instrument d'optique n'est en réalité que la concrétisation du rayonnement divin – devenu ici démoniaque. Toutes les lunettes que le marchand dépose sur la table apparaissent comme des yeux lançant des éclairs « de plus en plus violents » [« wilder und wilder][44]. Et lorsque Nathanaël finit par en choisir une et la braquer sur la fenêtre de son voisin, c'est bien un troublant phénomène lumineux qui semble insuffler une vie supérieure à une Olimpia encore inanimée :

> Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke[45].

Bien d'autres contes de Hoffmann et singulièrement ceux qui se trouvent recueillis dans les Nachtstücke reprennent des images de ce type. Il suffit de songer au récit intitulé « Das öde Haus » pour s'en convaincre : posté cette fois sous les fenêtres d'une maison apparemment déserte, le héros, qui tourne le dos et feint de ne pas observer la scène, contemple en réalité par le biais d'un miroir la belle inconnue qui vient d'apparaître derrière le rideau. Rien d'étonnant dès lors que la jeune femme apparaisse d'abord sous une forme angélique [*Engelsgestalt*][46], puis sous une forme plus inquiétante, illuminée par le scintillement de deux yeux terribles.

La formule de l'Annonciation parodique est ainsi devenu une véritable matrice du

---

[43] *Ibid*., p. 134 ; traduction : « sur la toile, une figure de cire privée de vie, qui fixait sur lui un regard vitreux », *op. cit.*, p. 160.
[44] *Ibid.*, p. 31.
[45] *Ibid*., p. 32 ; trad. : « Nathanaël vit alors pour la première fois l'admirable régularité des traits d'Olympia ; ses yeux seuls paraissaient étrangement fixes et inanimés. Mais à force de regarder attentivement à travers la lorgnette, il lui sembla voir comme d'humide rayons lunaires e réfléchir dans les yeux d'Olympia, et la puissance visuelle s'y introduire par degrés et le feu de ses regards devenir de plus en plus ardents et vivace. » (*op. cit*., p. 48).
[46] *Ibid*., p. 173.

conte fantastique. On ne s'étonnera donc pas de voir les disciples français de Hoffmann la reprendre dans nombre de leur conte, mais sous la forme voilée et bien souvent diffuse qui se rencontre dans les *Nachtstücke*. Chez Gautier par exemple les effets de lumière qui accompagnent presque toujours l'apparition de la femme fantastique doivent beaucoup à ce souvenir de Cazotte et Marillier, telle que l'a relayé l'œuvre de Hoffmann. Qu'il s'agisse cependant de l'Angela de « La Cafetière », ou de la Clarimonde de « La Morte amoureuse », à l'instant où Romuald la découvre sur son lit de mort, ces filles de la Biondetta de Cazotte ou de la Mathilde de Lewis participent à une Annonciation dont les éléments caractéristiques affectant de nombreux endroits du texte se trouvent moins immédiatement identifiables. Pour autant ces images-clefs n'ont jamais totalement déserté l'imaginaire de l'auteur. Et ce n'est évidemment pas un hasard si la scène la plus proche du modèle défini par Cazotte et Marillier se trouve dans le dernier des contes fantastiques publié par Gautier : Spirite[47]. C'est dire si le souvenir du Diable amoureux et de ses illustrations n'a pas fini de nourrir les conteurs et même parfois tel ou tel romancier dont l'inspiration semble pourtant s'éloigner de la tradition hoffmannienne. Ainsi Barbey d'Aurevilly, parce qu'il emprunte plus à Lewis et aux auteurs de romans noirs, reviendra dans *Une histoire sans nom* à ces images cardinales. C'est dans un espace de communication, structurant l'organisation hiérarchique de la scène, que le démoniaque père Riculf violera la pauvre Lasthénie, laquelle croira longtemps avoir conçu l'enfant qu'elle porte par l'opération du Saint-Esprit[48]…

*

Pareille prégnance d'un modèle a sans doute de quoi surprendre. C'est qu'en réalité l'Annonciation, telle que l'ont revisitée Cazotte et Marillier permet d'articuler avec une efficacité toute particulière les structures profondes à partir desquelles s'élaborent le conte fantastique et les genres apparentés. Sans doute faut-il à ce propos nuancer la position de Freud qui estime que le sentiment de l'Unheimliche trouve très largement sa source dans la réactivation de scènes de la prime enfance. Car ce refoulé qui le plus

[47] Il s'agit de la scène où Malivert va se recueillir près de la tombe de Lavinia. Protégée par une grille, le monument où repose le corps isole le héros de la défunte, « cette pure colombe si vite retournée au ciel ». À cet instant, une trouée dans les nuages fait s'échapper « un long rayon » dans « le tremblement » duquel jouent « quelques atomes gelés » qui prennent l'allure d'une « forme svelte et blanche », enveloppée « d'un suaire de gaze, semblable à la robe dont les peintres revêtent les anges » (*Spirite* suivi de *La Morte amoureuse*, Paris, Flammarion, 1992, p. 144).

[48] Voir Éric Lysøe, « Pour une esthétique du déplacement : Une histoire dans nom et la tradition du roman noir », *in* Pascale Auraix-Jonchière et France Marchal-Ninosque, *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 235-254.

souvent fait retour permet de renouer avec un traumatisme originel : celle par lequel le petit d'homme découvre que le monde n'est pas une entité harmonieuse mais une organisation duelle qui met face à face les deux sexes[49]. Avant d'apparaître sous les traits charmants de Biondetta, la séductrice du *Diable amoureux* se manifeste sous les traits d'un chameau, d'une chienne épagneule, et d'un page, le troublant Biondetto, de sorte que tout le récit peut être pris comme une interrogation sur le sexe du diable – partant sur le sexe des anges. Qu'est-ce qu'une femme ? semble inlassablement se demander Alvare, jusqu'à formuler cette hypothèse stupéfiante :

> L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ?

De la même façon, « Der Sandman » multiplie les questions relatives non seulement à la physiologie de l'Autre – à travers notamment la mise en scène de la castration – mais encore aux modalités pour le moins mystérieuses qui entourent la conception d'un être humain. Or ce sont bien des interrogations du même ordre, à l'endroit de la virginité de Marie et de la conception du Christ, que reprend l'épisode de l'Annonciation et qu'on traduit les artistes du Moyen Âge à nos jours. Le coup de génie de Cazotte et Marillier aura donc été de se saisir d'un topos pictural pour l'inscrire dans ce qui allait devenir soixante ans plus tard le genre fantastique, et d'inaugurer par ce biais un mode de structuration de l'étrange qui, aujourd'hui encore, conserve toute son efficacité.

En 1925, René Magritte met au point une composition qui marque la naissance de sa manière de peindre. Le spectateur se trouve confronté à deux registres nettement opposés. À droite, un tableau représente une maison en feu au milieu d'un paysage nocturne où le ciel, la terre et la mer se confondent. À gauche, seul dans un monde vide, se dresse un de ces objets étranges à mi-chemin de la quille, du bilboquet et du violon, et matérialisant l'être magrittien. Comme sorti du tableau, un oiseau rouge semble voler à sa rencontre. Cette colombe de feu est évidemment un avatar de l'Esprit saint. Voilà pourquoi elle passe d'un cartouche à un autre, de l'infini où se meut le Créateur à la médiocrité de l'humain solitaire. Nous sommes donc bien devant une nouvelle réinterprétation de l'Annonciation. Or quel titre l'artiste a-t-il donné à son tableau ? ce lui de *Nocturne*. Ce chiaroscuro, dont feint de se moquer Cazotte, – Nachtstück aurait dit Hoffmann…

---

[49] Voir Éric Lysøe, « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002 [2003], p. 37-66.