

# Une invitation au décentrement dans le roman français du romantisme noir. Quelques exemples

## An Invitation to Decentre in the French Novel of the Dark Romanticism. Some Examples

KATIA ÉMILIE V. HAYEK [241299@mail.muni.cz]

Masarykova univerzita, République tchèque

### RÉSUMÉ

Les concepts de « centre » et de « périphérie », issus des travaux de Pascale Casanova et Franco Moretti, sont couramment utilisés dans les études littéraires contemporaines. Pourtant, la voie critique originale et féconde qu'ils sous-tendent ouvre des fenêtres nouvelles pour l'interprétation de textes plus anciens. Au moment où le concept goethéen de *Wellliteratur* prend forme, l'émergence des littératures nationales s'effectue en opposition à la souveraineté culturelle française. Paradoxalement, ce déplacement des centres s'accompagne en France d'écrivains qui, tout en faisant partie d'un « centre », choisissent de se décentrer. C'est le cas des romanciers populaires du romantisme noir au premier XIX<sup>e</sup> siècle. Nous nous proposons donc d'analyser les causes et les effets possibles de cette écriture équivoque par rapport à la « centralité » et d'examiner comment les écrivains populaires du romantisme noir présentent les « voix » de la périphérie dans leur écriture. En effet, la reconfiguration de la poétique romanesque, en partie imposée par le genre, reflète une dynamique de la relation entre centre et périphérie. A travers elle, les auteurs affirment un métissage des représentations qui assure, entre production et réception, une invitation au décentrement, au moins dans l'espace romanesque.

### MOTS-CLEFS

Romantisme noir ; fiction populaire ; centre ; périphérie ; décentrement

### ABSTRACT

The concepts of “centre” and “periphery”, which originated from the work of Pascale Casanova and Franco Moretti, are commonly used in contemporary literature studies. However, the original and fruitful critical path they underlie is capable of opening new windows for the interpretation of older texts. At the time the Goethean concept of *Wellliteratur* was taking shape, the emergence of national literatures was taking place in opposition to French cultural sovereignty. Paradoxically, this displacement of centres was accompanied in France by writers who, even though they were part of a ‘centre’, chose to decenter. This is the case of the popular novelists of the *romantisme noir* in the first nineteenth century. We will therefore propose to analyse the possible causes and effects of this equivocal writing in relation to ‘centrality’ and examine how the popular writers of the *romantisme noir* present the ‘voices’ from the periphery in their writing. Indeed, the reconfiguration of novelistic poetics, partly imposed by the chosen genre, reflects a dynamic of the relation

between centre and periphery. Through it, the authors affirm a crossbreeding of representations which ensues, between production and reception, an invitation to decentring, at least in the novelistic space.

## KEYWORDS

Dark romanticism; popular fiction; centre; periphery; decentring

REÇU 2021-11-14 ; ACCEPTÉ 2022-03-15

## 1. Introduction

Issus des travaux de Pascale Casanova et de Franco Moretti, les concepts de centre et de périphérie, qu'ils soient admis ou discutés, constituent depuis leur théorisation une perspective dynamique pour la recherche en littérature, notamment contemporaine. Récemment, les études dirigées par Amaury Dehoux, qui les envisagent dans leur pluralité et leur interaction en regard de la littérature mondiale en sont ainsi une illustration féconde. Elles actualisent le tandem conceptuel pour mieux en souligner la relativité et la mouvance, une dialectique centre-périphérie également placée en exergue des travaux publiés par Nelly Blanchard et Mannaig Thomas, qui identifient les périphéries littéraires à partir de critères sociaux, littéraires comme linguistico-politiques et signalent la pertinence d'une perspective à la fois micro et macro-systémique dans l'examen des œuvres littéraires (Blanchard, Thomas 2014).

Cette approche qui affirme la perméabilité et la superposition des systèmes ouvre une autre voie pour l'interprétation de textes plus anciens dans l'histoire littéraire, d'autant plus lorsque les ouvrages en question, inscrits dans ce qu'il convient d'appeler un centre, intègrent les caractéristiques périphériques. Il en est ainsi des productions romanesques du romantisme noir au premier XIX<sup>e</sup> siècle en France. Alors que sous l'impulsion de la philosophie de Herder, l'émergence des littératures nationales en Europe s'opère en réaction à la souveraineté culturelle parisienne et au profit d'un déplacement des centres, les romanciers populaires du genre sur le territoire français choisissent paradoxalement de se décentrer et font de leurs ouvrages des objets de décentrement.

La cartographie des conditions de production combinée à l'examen des textes rend compte de l'équivocité polymorphe de leur écriture en regard de la centralité. Les choix auctoriaux auxquels ils procèdent reconfigurent une poétique romanesque qui s'écrit en faveur de l'expression périphérique. En effet, jouant des sources d'inspiration et de leurs réceptions, les écrivains du romantisme noir paraissent affirmer dans leurs narrations un métissage des représentations qui est une invitation à un décentrement spatial mais aussi social.

## 2. « [...]faire alterner les panoramiques et les zooms »

Ces mots ouvrent la préface inédite que Pascale Casanova offre à la réédition de *La République mondiale des Lettres* en 2008 (Casanova 2008 : 7). Le propos est repris dans *Kafka en colère* parce

qu'il affirme une posture comparatiste dans l'interprétation des œuvres et résume une méthode, condition à la reconnaissance du « motif dans le tapis » littéraire.

Le panorama du roman romantique noir en France s'ouvre au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Le genre qui mêle le récit d'aventures au terrifiant, le fait historique au roman de brigandage et le roman sentimental au surnaturel, hérite sa complexité définitionnelle des influences qui président à sa naissance. Produit des importations romanesques depuis les espaces anglophones et germanophones et de leurs traductions successives vers le français, il s'écrit à la croisée du *Gothic Novel* et des *Ritterroman*, *Rüberoman* et *Schauerroman*.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le roman anglais pénètre en France et suscite sur le territoire un engouement qui se poursuit avec plus ou moins fortune sur l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle.

[...] le roman gothique anglais a fait l'objet d'une entreprise de traduction systématique, pendant toute la période révolutionnaire (soit de 1700 à 1800) et même au-delà. La demande du lectorat français pour ces romans venus d'Angleterre s'est maintenue jusqu'à la Monarchie de Juillet, c'est-à-dire jusqu'en 1830, au moins ; elle se manifesterait de nouveau à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. (Prunghaud 1994 : 12)

Malgré un contexte historique initial marqué par la Première coalition de 1792 à 1797 contre la France révolutionnaire, l'opposition des armées française et anglaise lors de la campagne d'Égypte en 1798–1799 et en dépit de propagandes révolutionnaire et impériale anglophobes, la traduction des œuvres anglaises du genre s'intensifie et s'accélère. Les textes traduits paraissent la même année que leurs homologues en langue originale au tournant du siècle. Plusieurs raisons justifient, selon Joëlle Prunghaud, l'enthousiasme du lectorat français pour le roman gothique anglais, qu'elles soient économiques : les aristocrates français en exil forcés de survivre au moyen de la traduction et une production romanesque nationale insuffisante contraignant à l'importation, ou idéologiques : le rationalisme du surnaturel expliqué, la représentation d'une violence vécue ou encore la juxtaposition de l'antipapisme anglican et de l'anticléricisme. Ces raisons expliquent sans doute que non seulement les œuvres anglaises furent favorablement reçues mais qu'elles entraînent une modification de la scène romanesque française :

[...] le bouleversement provoqué par ce raz-de-marée sur le marché du livre ne sera pas sans conséquence sur l'évolution de la culture française, contrainte de s'adapter à ces nouvelles données. Le prestige attaché au texte traduit de l'anglais, érigé en modèle, induit des comportements particuliers chez les auteurs français. (Prunghaud 1994 : 12)

Concernant les romans en langue allemande, un phénomène similaire mais d'intensité moindre toutefois se produit un peu auparavant pour se poursuivre, là encore, durant tout le premier XIX<sup>e</sup> siècle.

En vérité, la traduction de l'allemand en français avait commencé dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à devenir un marché rentable ; même si le nombre de titres est nettement inférieur à celui des ouvrages tirés de l'anglais, il s'agit du même phénomène [...] Ainsi, dès la seconde partie du XVIII<sup>e</sup>, les écrivains les plus lus par le public germanophone sont traduits dans un délai relativement court,



de l'ordre de deux à trois ans ; les éditeurs se fient au goût des lecteurs en langue originale et tentent d'introduire sur le marché français la plupart des œuvres qui se vendent en Allemagne [...] Christiane Benedikte Naubert, Christian Heinrich Spiess [...] ou Heinrich Zschokke [...] Wieland [...] la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle est une période d'intense traduction de l'allemand en français également [...] Ce n'est pas (contrairement à la situation actuelle) une littérature confidentielle réservée aux initiés, mais un courant non négligeable de la littérature à succès. La majorité de ces ouvrages relève soit de la littérature morale et pédagogique issue de l'Aufklärung, soit de ce qu'on appelait alors les histoires « romantiques », c'est-à-dire à motifs médiévaux. (Weinmann 1999 : 55-56)

Frédéric Weinmann souligne l'importance de la réception des œuvres allemandes dans la construction du roman français au premier XIX<sup>e</sup> siècle étant donné que de 1835 à 1838, l'allemand rejoint et dépasse l'anglais pour les traductions recensées vers le français. En outre, il signale la modification du goût du lectorat français à partir de la diffusion des ouvrages à succès d'outre-Rhin dont les modèles répondent en définitive au succès du *Gothic novel*.

Ainsi, la géographie romanesque du romantisme noir se précise en France au confluent de ces deux sources, et cela d'autant plus que les paysages littéraires anglophone et germanophone se superposent parfois.

En effet, la langue française qui avait pu servir comme langue intermédiaire entre les espaces britannique et germanique recule dans ce rôle dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les travaux de Wilhelm Graeber montrent que ce processus, accentué pour le texte narratif, accompagne la régression de l'influence littéraire française, l'évolution de la littérature allemande et l'émancipation des traducteurs en Allemagne (Graeber 1993). Parallèlement, souligne-t-il, la pénétration des œuvres romanesques allemandes sur le territoire anglophone s'affranchit partiellement du médium que constituait la France. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Grande-Bretagne, les fictions de la littérature triviale germanique parviennent sur le marché de la librairie soit de manière indirecte à travers les avis critiques publiés dans les revues parisiennes et les traductions françaises, soit directement via une traduction de l'allemand vers l'anglais, et parfois même par les romanciers du genre. Ainsi, à Weimar entre de 1791 à 1792, Matthew Gregory Lewis, auteur du roman gothique *The Monk* publié en 1796, apprend-il l'allemand, rencontre Goethe et traduit le *Volklied* de Herder comme des ballades et autres chansons populaires qu'il envoie à sa mère (Lévy 1995 : 326-327). Ces sources d'inspiration germaniques marquent ainsi une œuvre qui intègre autant la légende faustienne, que celle de la Nonne sanglante empruntée à l'*Entführung* de Musaeus (Lévy 1995 : 326-327). La narration de *The Monk* inclut les phénomènes surnaturels inspirés par les croyances populaires et autres histoires de sorcières qui alimentaient la littérature allemande, celle des *Stürmer und Dränger* comme au-delà. En outre, les thèmes qui animent le roman anglais se trouvent déjà présents dans *Das Petermännchen* de Christian Heinrich Spiess, publié à Prague en 1791 : le pacte avec le diable, le meurtre, l'inceste (Spiess 1791). Identiquement, Walter Scott, dont l'ascendance en France pour le roman historico-romantique n'est plus à démontrer depuis Georg Lukacs, traduit les poèmes de Bürger de 1790 à 1796, *Götz von Berlichingen* de Goethe en 1799 (Gillies 1837 : 72). L'écrivain écossais connaissait les œuvres de la romancière Benedikte Naubert comme les romans de Spiess et particulièrement *Das Petermännchen* si l'on en croit les souvenirs collectés par R.P. Gillies, « je l'ai entendu parler avec un intérêt particulier de *Petermännchen*, la mise en scène d'une diablerie que son propre génie avait probablement orné

d'intérêt » (Gillies 1837 : 72). La connivence créatrice des écrivains justifie l'appréciation des textes romanesques.

C'est ce jeu d'influences issues des littératures du Nord qui construit en partie la littérature triviale française du romantisme noir en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle. Les « raz-de-marée », pour reprendre la formule de Joëlle Prunghaud, gothique, germanique puis scottien imposent un métissage romanesque d'ailleurs reconnu en son temps. Madame Moylin-Fleury précise ainsi dans l'« Avertissement du traducteur » qui ouvre *Julia, ou les Souterrains de Mazzini* d'Ann Radcliffe en 1797 :

Les guerres mêmes les plus sanglantes ne divisent aujourd'hui les nations que sous les rapports politiques [...] et le bon sens a enfin appris aux Français, aux Anglais et aux Allemands, qu'en dépit des canons et des baïonnettes ont leurs frontières sont hérissées, il était encore possible de mettre en commun ses richesses [...] ses peines et ses plaisirs. (Radcliffe 1797 : 1)

La sagacité de la traductrice avoue cette ascendance bigarrée malgré les difficultés contextuelles. De la réception à la production, le croisement créateur des inspirations, la mise « en commun des richesses » redessinent la carte romanesque française en favorisant un phénomène d'inclusion de canons extérieurs, ce que corrobore un peu plus tard Charles Nodier. La définition du genre frénétique, cette « école inconnue » qui fait le lit d'un romantisme populaire et extravagant s'appuie sur la matière du *Petit Pierre* de Christian Spiess (Nodier 1821 : 77–83, 175–184). Le cadre du roman romantique noir en France est, dès lors, une illustration des propos de Johann Wolfgang von Goethe :

Le mot de Littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de Littérature universelle [*Weltliteratur*], et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle [...] nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon. (Goethe 1988 : 204–206)

Au carrefour des centres et des périphéries, les romanciers français du genre vont « s'approprier ce qu'il y a là de bon ».

### 3. En direction du centre : modalités narratives

Si le roman allemand est plutôt centré sur son propre espace, au nom d'une réaffirmation de la grandeur germanique, le roman gothique entraîne à l'occasion son lecteur vers des territoires moins familiers. Le moteur narratif que constitue l'écriture de l'exotisme se superpose à des raisons idéologiques. L'Italie est convoquée dans les romans radcliffiens parce que le paysage italien est l'écrin privilégié du discours antipapiste (Prunghaud 1994 : 14). Toutefois, *Melmoth or the Wanderer* du pasteur irlandais Charles Robert Maturin peint une île et un personnage de l'océan indien pour dénoncer de manière détournée les préjugés coloniaux (Hugues Smith 2003 : 3). De même,



Walter Scott réinvestit l'esthétique pour rendre compte d'une idéologie politique dans *Guy Mannering*, au moyen de l'évocation des Indes Britanniques et de l'Écosse ou dans *Anne of Geierstein* aux prises avec la confédération suisse<sup>1</sup>. Les romanciers français dont l'inspiration se nourrit à ces sources en reprennent naturellement les procédés.

Le déplacement spatial à l'intérieur des narrations sert cependant des intentions diverses. La topographie identifiable et explicitement lisible au moyen d'une toponymie réaliste accompagne la description des territoires racontés. L'intérêt narratif est clair. Il s'agit de garantir un effet de réel, support de l'illusion romanesque, tout en favorisant l'impression de dépaysement. Les modalités de cet éloignement géographique, propice à l'intérêt du lecteur, diffèrent par ailleurs en fonction des romans. Support du cadre diégétique principal dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* de George Sand, le lecteur est entraîné de Venise à la Bohême via Berlin. Identiquement, la Hongrie constitue le décor du récit encadré du roman de Paul Féval, *Le Chevalier Ténèbre*. *A minima*, la représentation spatiale de l'ailleurs peut constituer un arrière-plan de la diégèse. L'action de *Joseph Balsamo*, premier volet des *Mémoires d'un médecin* rédigés par Alexandre Dumas se déroule essentiellement aux alentours de Paris mais convie à l'occasion la forêt germanique et le mystère des terres orientales. Les variations de l'écriture de l'espace s'expriment également par la mise en abyme. *Jean Sbogor* de Charles Nodier, dont l'intrigue se déroule principalement dans les environs de Trieste, invite le lecteur français à la découverte du Monténégro par le biais des récits secondaires. Au-delà de la stratégie narrative, la transcription de ces paysages « exotiques » parce que méconnus du lectorat français suggère par contraste une périphérie habituellement ignorée. Les romans en accroissent par conséquent la visibilité à l'intérieur de l'espace central :

[...] il y avait, en 1821, sur les bords de la Theiss, non loin du village de Szeggedin, qui a sept lieues de tour et quatre-vingt mille habitants, une famille magyare habitant le grand vieux château de Chandor [...] flanqu[é] de quatre tours larges, trapues et coiffées de turbans comme les Turcs qui jadis les avaient construites. Du haut des tours, on pouvait voir, par-dessus les moissons immenses, les minarets de Szeggedin. Les pâturages nourrissaient huit cents chevaux et le double de grand bétail : ces nobles bœufs de Hongrie, à la robe gris de perle, aux cornes blanches, largement évasées [...] Or, il vint un soir au château de Chandor deux Rômi de Valachie, appartenant à une tribu errante, campée dans le Temeswar, de l'autre côté de la Theiss (Féval 1925 : 17–20)

Si elle intègre les critères esthétiques imposés par le genre comme le château ou le paysage pittoresque, la construction de l'espace s'éloigne du simple *décorum*, fonction nécessaire à l'intrigue. La précision géographique, qui inclut la ressource animale, les chevaux ou les bovins, s'associe à l'évocation historique des territoires. Surtout, la représentation périphérique superpose les écritures de la marge. À la périphérie spatiale correspond la figure du marginal : « deux Rômi de Valachie ».

La catégorie de personnages parias, tziganes ou non, peuple en effet les univers romanesques du romantisme noir qu'il s'agisse des protagonistes ou de leurs comparses. Jean Sbogor est un brigand dont on ignore l'ascendance et que l'on associe à la sauvagerie libertaire du Monténégro. Joseph Balsamo est un exilé d'Orient. Consuelo, comme les Rômi de Paul Féval est bohémienne. À ses côtés, évolue Zdenko le fou. La population bigarrée qu'offrent les narrations participe de fait

1 Voir Lincoln (2012) et McIntosh-Varjabédian (2017).

à la représentation périphérique au sens où ces personnages de la limite, que celle-ci concerne des territoires, des modes de vie ou qu'elle partage raison et déraison, manifestent ontologiquement un ailleurs à même d'évaluer le centre. Le procédé est éprouvé en littérature lorsque l'on songe à la littérature qui précède le XIX<sup>e</sup> siècle. Ce faisant néanmoins, dans ces fictions romanesques du romantisme noir, ces « êtres de papier », pour reprendre la formule de Paul Valéry (Valéry 1960 : 569), réaffirment parallèlement la périphérie qu'ils incarnent :

Il me reste à vous parler de ma sœur, dit-[Lila]

[...] Nous sommes les deux filles du magnat de Bangkeli, et notre mère, à seize ans qu'elle avait, périt victime de la vampire d'Uszel, dont le tombeau, grand comme une église, fut trouvé plein de crânes ayant appartenu à des jeunes filles ou à des jeunes femmes.

Vous ne croyez pas à cela, vous autres Français. L'histoire est ainsi [...] (Féval 1891 : 92)

Attachée à l'idée de la limite, Arlette Bouloumié souligne que « [l]e marginal est à la périphérie, pas au centre [d']où l'idée qu'il a un rôle secondaire » tandis qu'elle précise que cette affirmation est à interroger (Bouloumié 2016 : 11). En effet, s'il y a bien opposition entre Lila, la Hongroise, et les « autres Français » dans le texte de Paul Féval, celle-là occupe un rôle central dans la narration. Visage et identité potentiels de la vampire à découvrir dans la diégèse, elle donne son titre à l'ouvrage : *La Vampire*. Il est d'ailleurs à noter que les figures de la marginalité sont bien souvent éponymes dans ces romans. Par conséquent, si ces personnages sont par héritage littéraire « les instruments, idéaux pour le romancier, d'une critique de la société » (Bouloumié 2016 : 12), leur fonction dépasse le rôle de simple vecteur de la contradiction sociale dans ces fictions particulières. Ils invitent à une lecture de la périphérie en regard d'un centre, notamment parce qu'ils en autorisent une transcription à travers l'illustration d'habitudes, de dialectes et de coutumes autres que centraux. L'affirmation du caractère hongrois de Lila s'écrit autant par l'onomastique que par le rappel de la légende vampirique à laquelle on peut croire. La suggestion surnaturelle, propre au genre, entraîne une réévaluation des valeurs. L'universalité de la raison à la française n'a pas de prise dans ce territoire d'Europe centrale. Les fictions narratives du romantisme noir français véhiculent en réalité les principes herdériens. Elles visent à rendre visibles et audibles les caractères périphériques. Par-là, elles se font l'écho de la voix des peuples tandis qu'elles revendiquent une approche plus anthropologique de l'histoire. La représentation spatiale et culturelle conditionne sans aucun doute la figuration des peuples et de leur culture en dehors de toute hiérarchisation. Ainsi, George Sand place son héroïne Consuelo au cœur de la Bohême. Au détour d'un chemin de promenade, la protagoniste rencontre Zdenko l'innocent comme l'appellent les paysans (Sand 2004 : 272). Il se parle à lui-même et se raconte des histoires :

Consuelo arrêta sa compagne, et la pria de lui traduire ce que disait l'étrange personnage [...]

Peut-être si je pouvais savoir la suite. Oh ! Que ne donnerai-je pas pour comprendre le bohème ! Je veux l'apprendre.

Ce n'est pas tout à fait aussi facile que l'italien ou l'espagnol ; mais vous êtes si studieuse que vous en viendrez à bout si vous voulez [...] (Sand 2004 : 270)



Limagerie folklorique adoptée fait écho à la compréhension de la poésie populaire formulée par Herder et ses successeurs. Sa pratique s'associe à une langue particulière qui est celle du peuple. Or le roman sandien déconstruit la hiérarchie des langues et donc des populations en imposant par le discours une similarité ontologique. Le bohème pratiqué par l'innocent Zdenko se place au même plan que l'italien ou l'espagnol. Pour pénétrer les beautés de l'art populaire, il est digne d'être enseigné et appris à l'instar de langues plus centrales.

Cette déconstruction des préjugés en faveur de la périphérie se lit également au cœur de la structure romanesque. Les histoires que Zdenko se raconte à lui-même semblent forgées par la romancière. On ne les retrouve pas dans le *Kralodvorsky* de Wenceslas Hanka signalent Louis Cellier et Léon Guichard (Sand 2004 : 271). Pourtant la matière est tchèque. Les montagnes blanche et noire s'inscrivent dans un héritage national historique ou folklorique de ces provinces. Le lecteur peut sans aucun doute reconnaître, dans les paroles de Zdenko, « une chanson allégorique de style populaire » (Sand 2004 : 271). Le processus d'inclusion narrative à partir des littératures du nord à l'origine de la genèse du roman romantique noir au premier XIX<sup>e</sup> siècle se double d'une hybridation textuelle entre centre et périphérie. La narration s'appuie sur les modèles périphériques pour s'écrire. Le meilleur exemple en est sans doute *Jean Sbogar* de Charles Nodier qui s'offre comme une réplique de la ballade illyrienne selon Jean Sgard :

À cette œuvre acousmatique [*Jean Sbogar*], Nodier a donné la forme de la ballade, ou de la romance [...] cette forme archaïque [...]

Le roman tout entier se développe comme une ballade. Dix-sept chapitres, comme autant de strophes, exposent les épisodes lyriques ou héroïques de la légende du brigand [...] À travers ces murmures psalmodiés, les répons des bergers dans les montagnes, les romances chantées de place en place et cette discrète scansion du récit, le texte de *Jean Sbogar* est chargé d'oralité. (Nodier 1987 : 44-47)

Pourtant, bien que Charles Nodier multiplie les références à l'Istrie dans *Jean Sbogar*, de la description de la *guzla* aux contes et aux chants du peuple, Rudolf Maixner note le manque d'authenticité des productions populaires morlaques dans le roman français tout en soulignant l'extrême documentation. Si « la fameuse romance de l'anémone, si connue à Zara » est une construction du romancier, celui-ci a eu accès à « la poésie nationale croate [pour écrire] le genre de mort d'Antonia [...] C'est ainsi que meurt la femme d'Asan-Aga » (Maixner 1960 : 58-59). La restitution du folklore balkanique au cœur de la fiction romanesque s'écrit par conséquent à la croisée de l'érudition et de la création, des canons périphériques et des impératifs romanesques. Les modèles sont véridiques, mais ils sont actualisés dans le récit. Ce faisant, Charles Nodier souscrit finalement aux intentions d'une production populaire sans cesse renouvelée. Entre reprises et invention, le cadre romanesque intègre les formes et les motifs du folklore périphérique rencontrés par l'écrivain lors de son séjour à Ljubljana. Peu importe que les sources soient essentiellement livresques, elles agissent comme des facteurs d'inspiration et d'organisation du texte. Le roman se construit par conséquent hybride. Conçu entre tradition balkanique et création française, il compose une « ballade illyrienne » selon les termes de Jean Sgard, au service de l'inspiration du romancier (Nodier 1987 : 44-47).



En ce sens, Charles Nodier souscrit et participe aux mouvements nationaux qui, plus tard au cœur du romantisme, utilisent la littérature comme véhicule d'idées. Par l'inscription des espaces romanesque et littéraire dans les Provinces illyriennes, le romancier répond aux ambitions identitaires des premiers « éveilleurs » inspirés par la philosophie de Herder. Alors qu'il restitue un folklore vraisemblable, il témoigne des « éveils nationaux » qui cristallisent les aspirations à la fois politique, linguistique et littéraire, de populations soumises à l'autorité de nations plus puissantes (Vojnović 2008). Peut-être faut-il ajouter que bibliothécaire à Laybach et directeur des journaux des Provinces, Charles Nodier avait rencontré les membres du cercle intellectuel de Sigmund Zois (Juvan 2003 : 186). Au sein de ce groupe animé par l'idée que la langue et la littérature soutiennent le patriotisme, il avait collaboré avec le poète Valentin Vodnik (Juvan 2003 : 186) dont il a commenté le travail dans le *Télégraphe officiel*, contribuant par-là à sa promotion dans les milieux plus centraux (Nodier 1813 : 205). Cette défense et illustration de la culture d'accueil de l'écrivain trouve, en outre, un écho dans des prises de position plus affirmées. Rudolf Maixner rapporte que par deux fois le romancier s'est prononcé en faveur du mouvement patriotique et linguistique des Provinces, d'abord en faveur de « ces paysans [...] qui ont aussi des droits » puis pour la diffusion en langue slovène des articles du *Télégraphe* (Maixner 1960 : 20).

Le déplacement littéraire en direction des périphéries entraîne une variation du regard porté sur celles-ci et conduit à la transcription des discours sociaux et idéologiques qu'elles portent.

#### 4. La périphérie dans le centre : discours idéologiques

La restitution des problématiques inhérentes aux périphéries, notamment les luttes contre les dépendances et pour l'affirmation des peuples et des cultures, se place ainsi au cœur des romans français du romantisme noir. Illustrant le concept de la vengeance dans *La Vampire*, Paul Féval fait intervenir la Hongroise Lila :

Toussaint-Louverture le Christ de la race noire, avait une âme satellite, comme Mahomet menait Seid. Vous avez vu Taieh, le géant d'ébène qui dévorera le cœur de l'assassin de son maître. Vous avez vu le Gallois Kaëmarvon, qui résume en lui toutes les rancunes de l'Angleterre vaincue, et Osman, le mameluk de Mourad-Bey, qui suit le vainqueur des Pyramides à la piste depuis Jaffa. (Féval 1891 : 91)

L'énumération qui associe les personnalités historiques et imaginaires nivelle les différences spatiales ou identitaires au profit de l'expression idéologique de l'indépendance des populations. Par ailleurs, alors qu'ils sont confondus sous l'illustration de la notion philosophique et sociologique de la vengeance, les personnalités et personnages représentés résument non seulement le rapport des dominés et des dominants mais en soulignent l'irrationalité et de « la piste » à la dévoration, les probables conséquences pour les seconds.

Le phénomène n'est pas propre à Paul Féval. Dans *Le Sorcier* d'Honoré de Balzac, la séquence narrative qui porte sur la bataille des Pyramides, menée par Napoléon Bonaparte, brosse d'une manière identique le portrait des mameluks :



Les mameluks combattent en fuyant, mais le terrain, surtout devant les fameuses pyramides, est jonché de leur corps [...] La nuit brille de tout l'éclat des nuits de l'Orient, et rien n'interrompt le silence auguste de la nature, si ce n'est les derniers soupirs que rendent les mameluks dépouillés [...] leurs cris de rage et de désespoir ne laissent pas [d']émouvoir. (Balzac 1990 : 131-133)

Le contraste du *topos* romantique de la nuit orientale et de l'évocation du massacre contribue au registre pathétique. Le passage indique les sentiments mêlés des peuples « dépouillés » par le corps militaire français tandis que leur courage face à l'ennemi ne se dément pas. S'ils fuient face au nombre et à l'armement, ils ne cessent de combattre.

L'illustration des luttes à partir du point de vue des dominés et non des dominants, que pourtant les romanciers français représentent, conduit de fait à une contestation voire à une inversion des valeurs centrales : « Les Indiens d'Amérique, dit-on, vendent leur or pour un peu d'eau-de-vie, vous vendez vos nectars pour un peu d'or » (Féval 1925 : 19). La structure chiasmatisée de l'assertion induit une conception relativiste des populations humaines. Peu importe que l'objet soit de l'or ou du vin, l'affirmation met en exergue la similitude des agissements humains.

Par conséquent, la construction romanesque offre une voix à la périphérie contre le centre à travers les tableaux qu'elle propose et les renvois qu'elle réalise. Elle le fait également en transcrivant directement la parole des personnages.

Le fou Zdenko dans les romans de George Sand *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* parle mal l'allemand et ne maîtrise pas l'espagnol, idiome de la protagoniste. Ce trait autorise les incompréhensions et les malentendus réciproques avec les autres personnages qui maîtrisent ces langues et confirme la nature de Zdenko, l'innocent rebelle à la « civilisation ». Toutefois, l'impossibilité de l'apprentissage des langues fait parallèlement de Zdenko l'incarnation de la dualité de la population de Bohême sous le règne de la Maison de Habsbourg : « comme tous les paysans bohêmes, il a horreur de cette langue [allemande] » (Sand 2004 : 272). Conformément à la répartition linguistique des sphères sociales de l'Empire habsbourgeois de l'époque, Zdenko parle le « bohémien » comme l'ensemble du peuple. Les classes plus aisées utilisent l'allemand. Au cœur de la narration, les habitudes de paroles trahissent l'histoire sociale du territoire dominé. Ainsi, pour un mot malheureux de la zingara, Zdenko « se mit à lui parler bohémien dans toute l'énergie de la colère et de la menace [...] fille du mal, menteuse, Autrichienne » (Sand 2004 : 300). Le ton est donné. Les narrations sandiennes en déroulant le fil historique de la Bohême racontent la domination autrichienne et se placent résolument du côté des populations assujetties. L'usage du folklore est en ce sens significatif :

On avait vu souvent cette lueur sur le Schreckenstein ; on en parlait avec effroi, on l'attribuait à quelque fait surnaturel. On avait dit mille fois qu'elle émanait du tronc enchanté du vieux chêne de Ziska. (Sand 2004 : 271)

La romancière additionne pour construire la topographie narrative les éléments épars d'un passé lointain de la Bohême. Ce faisant, le spectacle du paysage se double d'une symbolique au service d'une intention romanesque en faveur de la périphérie. Le chapitre « La Bohême » de *La Géographie de Busching* propose à l'entrée « Schreckenstein : château sur une montagne dont l'Elbe arrose le pied : ce fleuve forme là une cataracte. » (Busching 1777 : 69). La forteresse de Střekov

est reconnaissable. Or, elle correspond au goût romantique qui initie les fictions romanesques du romantisme noir. De facture médiévale et en partie ruinée, elle a en effet enchanté les artistes du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles tels que Goethe, Mácha ou Wagner dont elle a inspiré le *Tannhäuser*. Outre cela, sa position, sur un rocher de basalte qui surplombe le fleuve, lui a permis de jouer un rôle historique important durant les guerres hussites et la Guerre de Trente ans avant d'être incendiée en 1658 (Büsching 1777 : 70). L'évocation de la forteresse rejoint le nom de Ziska. Il en est de même pour le chêne. Non loin de la forteresse, sur la commune d'Osek existe encore le tronc d'un très vieux chêne qui a traversé les siècles et qui a vécu jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du *Tisíciletý dub v Oseku*, le chêne de mille ans d'Osek. Le peintre paysagiste, August Haun, l'a immortalisé du temps de sa dernière splendeur (Haun 1860 : 26). Or ce chêne vénérable a été appelé le Hussite ou *Žižka*, selon Václav Vokolek, en raison de la symbolique de l'arbre liée au pouvoir et à l'intransigeance (Vokolek 2011). L'érudition sandienne, essentiellement livresque autorise la romancière à construire un paysage à la fois réaliste, littéraire et symbolique. Les « lueurs » aperçues dans l'extrait s'expliquent par le fait qu'initialement consacré à Perun, figure principale du panthéon slave, proche de Thor, le chêne accueillait les sacrifices qui étaient offerts au dieu, tandis que son bois servait à alimenter un feu incessant en l'honneur de la divinité (Máchal 1891 : 124). Hanuš Máchal indique d'ailleurs la présence bohémienne de ces sacrifices sous les arbres pour obtenir l'aide divine encore au XI<sup>e</sup> siècle. Autant adversaire que partenaire dans la narration, le vieux chêne sous la plume de George Sand devient de la sorte le symbole d'une célébration populaire de la vaillance des chefs de guerre hussites, et plus particulièrement de celle de Jean Ziska du Calice, le lieutenant de Jan Hus, personnage régulièrement rappelé à différents endroits de la fiction romanesque (Sand 2004 : 207, 234–235, 238 ; 260). Signe du passé, l'arbre raconte au présent l'histoire d'un peuple autant du point de vue de la grande histoire, les événements de la guerre des Hussites au XV<sup>e</sup> siècle et les combats menés par Ziska, que de celui de l'histoire populaire à travers le folklore et les croyances de la nation qui l'a vu vivre. Par les décentrement, à la fois spatiaux, historico-folkloriques et symboliques, la construction romanesque persuade du bien-fondé du discours périphérique. George Sand inverse la perception des guerres et des chefs de guerre du hussitisme en campant positivement cet autre « brigand romanesque » qu'est Jean Ziska du Calice.

Elle en exploite notamment les épisodes légendaires qu'elle avoue avoir lus et repris de l'*Histoire des hussites* de Lenfant (Sand 1999 : 72). Perdue dans le château de Frédéric II et épuisée, Consuelo parvient au cabinet de curiosités du « très docte académicien Stoss ». Heureux de l'occasion de montrer ses trésors, le savant lui fait remarquer un étrange objet :

Ce tambour [...] que je soupçonne même d'être un monument apocryphe, jouit pourtant d'une grande célébrité. Ce qu'il y a de certain, c'est que la partie résonnante de cet instrument guerrier est une peau humaine [...] Ce trophée, enlevé à Prague par Sa Majesté dans la glorieuse guerre qu'elle vient de terminer est, dit-on, la peau de *Jean Ziska du Calice*, célèbre chef de la grande insurrection des hussites au quinzième siècle. On prétend qu'il avait légué cette dépouille sacrée à ses compagnons d'armes, leur promettant que *là où elle serait, serait aussi la victoire*. Les Bohémiens prétendent que le son de ce redoutable tambour mettait en fuite leurs ennemis, qu'il évoquait les ombres de leurs chefs morts en combattant pour la sainte cause, et mille autres merveilles... (Sand 1999 : 72)



La légende est véridique. Elle est en outre connue en France, notamment citée par Voltaire (Voltaire 1846 : 722) indique Jaroslav Schiebl (Schiebl 1924 : 298–299). George Sand restitue le contexte typique du XVIII<sup>e</sup> siècle au moyen de la restitution du cabinet de curiosités. L'objet tambour sert de prétexte au récit légendaire et le merveilleux qui l'entoure, en regard de la raison, est souligné par les italiques. Il s'agit bien de discuter de la véracité de la légende. Le débat des protagonistes interroge parallèlement la qualité de Jean Ziska du Calice. L'académicien est résolument placé du côté de la norme et donc du centre. Courtisan de « Sa Majesté », il contredit le bien-fondé de l'insurrection et ne croit pas au pouvoir de la peau, fût-elle humaine. Jean Ziska a été enterré avec la sienne, souligne-t-il en citant « M. Lenfant » (Sand 1999 : 72). La diminution du potentiel héroïque du chef de guerre passe par son inclusion au commun des hommes. Ce n'est pas la voie que prend Consuelo. Intégrée à la population slave par les liens du mariage, elle défend des valeurs contraires, tandis qu'elle associe le souvenir du chef hussite et celui de Louis XIV pour la compréhension du lecteur français, avant de désigner Ziska « sauveur de la patrie ». La construction de l'épisode narratif joue de la persuasion en faveur du rebelle de Bohême, autant à travers l'appréciation lexicale que par le récit des événements qui suivent. « Jean Ziska était un grand scélérat [...] féroce », affirme « d'un ton *pédant*, le recommandable M. Stoss », l'académicien, « [...] son ombre [est] *honteusement* captive dans le palais des vainqueurs de ses descendants ». La démonstration de la supercherie du pouvoir de la peau en faisant résonner le tambour, paraît un moment donner raison à l'académicien germanique (Sand 1999 : 73). Cependant, George Sand fait bien suivre le son du tambour d'une apparition dans la trame narrative. À peine le « son mat et sinistre » est-il entendu que Consuelo s'effraie de la présence soudaine, dans la pièce, du sorcier Trismégiste, qu'elle reconnaît, à moitié incrédule, avoir « une ressemblance frappante » avec Albert de Rudolstadt dont elle se croit veuve (Sand 1999 : 74). Or ce dernier est lié au hussite par sa mère, « descendante de Jean Ziska du Calice » (Sand 1999 : 385). La construction narrative accrédite la légende et par conséquent, l'héroïsme du « bien grand homme » évoqué (Sand 1999 : 72).

L'affirmation identitaire se fonde au sein de l'écriture romanesque sur les principes herdériens : langue, littérature et peuple, un trio qui laissent toute leur place au folklore et à la langue vernaculaire, soit aux conditions d'un relativisme et d'une philosophie historique qui refuse l'idée de centralité (Herder 1827–1828). Toutefois, si George Sand souscrit à ce courant de pensée et prend le parti du hussitisme, parce qu'il raconte l'espoir d'une fin de la domination d'une population sur une autre, c'est aussi parce que cela répond à sa propre conception de la société. L'idéologie du socialisme utopiste qu'elle défend, inspiré par son ami Pierre Leroux se fonde sur les concepts de liberté, de fraternité et de nouvelle religion. Un parallèle se dessine entre la sphère périphérique hussite et le contexte intellectuel de l'écrivain. Conformément au précepte goethéen, il s'agit de reprendre ce qui est bon pour soi.

De la sorte, la représentation plurielle des périphéries revient aussi à transmettre et à construire un discours idéologique à l'intérieur et à l'intention du centre, de l'indépendance des peuples aux valeurs considérées comme universelles :

L'Istrie, successivement occupée et abandonnée par des armées de différentes nations, jouissait d'un de ces moments de liberté orageuse qu'un peuple faible goûte entre deux conquêtes. Les lois n'avaient pas encore repris leur force, et la justice suspendue semblait respecter jusqu'à des crimes qu'une révolution pouvait rendre heureux [...] une ligue redoutable à tous les gouvernements [...]

proclamait la liberté et le bonheur mais elle marchait accompagnée de l'incendie, du pillage et de l'assassinat. (Nodier 1987 : 77)

Dans le roman de Charles Nodier, *Jean Sbogar*, le lexique de la destruction, appuyé par l'image surnaturelle du personnage en son château semble traduire une condamnation auctoriale que relativise l'écriture des valeurs défendues par la ligue populaire de Sbogar. L'alliance des contraires, que résume l'expression « liberté orageuse », suggère une diminution de la faute. Si les moyens sont détestables, ils sont ceux de brigands, la cause est juste. Il s'agit de garantir « la liberté et le bonheur ». Si le propos vise la population de l'Istrie, il concerne également le peuple de France.

L'adresse du discours narratif en direction des populations s'explique probablement par le fait que ces ouvrages relèvent de la littérature populaire. Pour la plupart d'entre eux, ils ont d'abord été publiés en feuilleton. *Joseph Balsamo* a initialement été publié sous cette forme dans le quotidien d'Émile Girardin *La Presse* entre les années 1846 et 1849. *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* ont paru entre 1842 et 1844 dans *La Revue Indépendante*. Ecrites à l'intention du peuple, les narrations appartiennent déjà, par ce trait, à un environnement périphérique identifiable à l'intérieur du centre que constituerait l'espace français. « Le rapport centre/périphérie n'est pas qu'un rapport spatial [...] il est aussi un rapport social » (Blanchard, Thomas 2014 : 11). L'évocation de populations étrangères s'écrit donc aussi à destination de ce lectorat particulier parce que national.

À l'intérieur des fictions romanesques du romantisme noir, l'Histoire française n'est effectivement jamais loin. La communauté de destin justifie la superposition des discours nationaux. Ainsi dans *La Vampire*, l'appréciation du général Bonaparte est-elle duelle :

[Lila] lui saisit les deux mains et continua malgré [René] :

– Ceux qui creusent leur sillon à travers la foule laissent derrière eux du sang et de la haine. Pour monter très haut~ il faut mettre le pied sur beaucoup de têtes. Depuis le parvis de Saint-Roch jusqu'à Aboukir, le général Bonaparte a franchi bien des degrés. Chaque marche de l'escalier qu'il a gravie est faite de chair humaine.

Ne discutez pas avec moi, René ; si vous l'aimez, je l'aimerai ; j'aimerais Satan si vous me l'ordonniez. (Féval 1891 : 90)

Le monologue de Lila, potentiel vampire du roman, prend en charge la bivalence réel/irréel en plaçant sur un plan identique les termes « sang », « haine », « chair humaine », « Satan » qui, dans le contexte romanesque, réfèrent inmanquablement au vampirisme dans l'imaginaire du lecteur, qu'il soit originaire d'Europe centrale ou non, et la cartographie événementielle « [depuis] le parvis de Saint-Roch jusqu'à Aboukir ». Entre imposition fantastique et distanciation, le discours construit par conséquent la figure historique comme la véritable créature, le motif vampirique n'est pas fortuit. Il rappelle l'ascension passée du général, moment connu de l'Histoire et éprouvé par les peuples, tout en la commentant *a posteriori*, soit du point de vue du temps de l'écriture ou de la lecture, par le biais des lieux-communs du folklore entourant le mort-vivant. La critique est ainsi perceptible du point de vue des dominés étrangers comme français au nom du service dû aux armées. Elle s'effectue au nom de populations sacrifiées sur l'autel de la gloire militaire, le peuple de France compris.

Par le truchement de l'analogie des périphéries, un glissement se produit. Si le sort des périphéries spatiales importe encore, celles-ci sont également utilisées afin d'interroger les rapports de domination qui existent à l'intérieur d'une société donnée, et notamment à l'intérieur du centre où exercent les romanciers du romantisme noir.

Ainsi, Paul Féval fait dire à l'un des personnages de *Le Chevalier Ténébre* que Lénore, la fille du prince Jacobyi « [...] ne vivait encore que pour apprendre. Dans ces sauvages pays, figurez-vous, on mène très loin et l'on monte très haut l'éducation des jeunes filles » (Féval 1925 : 20). Le tour paraît en partie ironique. Malgré une éducation soulignée par l'hyperbole, les attributs féminins traditionnels, le charme de la jeunesse et la beauté, feront d'elle une des victimes du vampire. L'explication du rapt est *a priori* rationnelle puisque toute « personne d'esprit [...] sai[t] bien que les vampires s'adressent rarement aux princesses d'un certain âge », mais elle ouvre les perspectives de sens (Féval 1925 : 48). Du vampire au masculin, l'épisode suggère une image sociale qui identifie les responsabilités et réévalue, sous un divertissement apparent, l'éducation des deux sexes dans la réalisation du progrès social. La narration de Paul Féval se substitue au débat qui lui est contemporain par le biais du vampirisme. Ce motif lui permet en outre un discours aux dimensions européennes, de la France, lieu de l'action, aux « sauvages pays » de l'Europe centrale, espace de prédilection des créatures. La question du statut des femmes dans la société et, surtout, de l'éducation des filles ont en effet parcouru toute l'Europe. Or dans les pays de la Monarchie des Habsbourg, la philosophie aristocrate, et dans une moindre mesure bourgeoise de l'ère Biedermeier, reconsidère déjà celle-ci, intégrant les principes rousseauistes en regard de la stabilité du foyer dominé par les figures maternelles et de la fonction représentative des femmes (Lenderová 2007 : 149–150).

Ces rapports d'identité et de différenciation témoignent d'une intention critique que corrobore Honoré de Balzac dans *Le Sorcier*. Un sommaire métalectique raconte que « notre héros [...] jugea par lui-même de ce qu'était la vie des grands » (Balzac 1990 : 140). Le narrateur insiste alors sur une humanité invariable en dépit de la hiérarchie sociale et sur l'asservissement du pouvoir :

[...] le boire, le manger, le sommeil d'un souverain, étaient identiques à ceux d'un pauvre hère, à la seule différence que l'un boit dans le cristal un vin empoisonné, et que l'autre boit tranquillement dans le creux de sa main. (Balzac 1990 : 140)

La comparaison entre le « souverain » et le « pauvre hère » s'appuie sur un système d'oppositions que poursuit la suite du roman en insistant sur l'égalité de nature « boire » mais l'inégalité de traitement « cristal », « main ». Elle met en lumière la sérénité de l'humble personnage pour dénoncer l'absence de valeur des prérogatives accordées aux plus hautes sphères sociales uniquement guidées par les luttes d'influence, les trahisons, la déchéance et qu'incarne en définitive celui qui est l'origine de la réflexion dans la diégèse : le général Bonaparte.

Sous l'effigie du « pauvre hère » dans la fiction narrative balzacienne, plusieurs interprétations sont donc possibles. Le sujet renvoie autant au mameluk dépossédé qu'aux individus qui forment le groupe de ce qu'on appelle encore les petites gens côté français. Les valeurs se superposent et la périphérie s'écrit duelle. Si sous l'étranger, se reflètent la domination territoriale et la guerre de colonisation, ce sont les inégalités sociales qui se lisent à partir du centre. L'Autre français occupe aussi ces romans :

Mais il arriva que le chevalier Ténèbre et son frère – Ange, le vampire, n'étaient pas les seuls bandits auxquels eût affaire ce bon magnat Jacobyi ; les deux intendants et le banquier de Pesth étaient aussi des vampires à leur manière. Il y avait une mine creusée dès longtemps et que l'emprunt des cinq cent mille florins fit éclater. Les créanciers hypothécaires vinrent tous à la fois, et comme s'ils se fussent donné le mot, réclamer le montant de leurs cédules. On vendit le domaine de Chandor aux enchères publiques. Ce n'était pas une terre, c'était tout un pays ; même au fond de la Hongrie. (Féval 1925 : 34)

L'analogie des créanciers, banquier et intendants du domaine de Chandor et des vampires dont le seigneur Jacobyi a d'abord été la victime renforce la confusion initiale du bandit et de la créature. L'inconnu de l'identité de la fratrie Ténèbre, à ce stade de la narration, favorise la représentation du banditisme par les attributs du vampirisme. L'attrait du sang se confond avec l'appât du gain. De fait, désignant de la sorte les bénéfices tirés aux dépens d'autrui, qu'ils soient ou non légaux, le romancier dénonce un état de la société au XIX<sup>e</sup> siècle et fait de la banque, comme du voleur, des nuisibles. Un changement de paradigme s'accomplit. Le miroir romanesque reflète et dénonce les vampires réels de la société. La créature surnaturelle n'existe plus, narrativement, pour susciter l'effroi mais pour servir de masque aux êtres peu recommandables du quotidien ou à une odieuse réalité : les conséquences sociales des révolutions industrielles et l'avènement du capitalisme pour les « dominés » sociaux.

Le roman du romantisme noir français, populaire s'il en est, s'écrit en direction des périphéries et du politique. En ce sens, pour le lecteur du centre, il constitue une invitation complète au décentrement.

## 5. Conclusion

La nature équivoque des fictions narratives du romantisme noir en France s'explique autant par les sources qui sont les leurs que par l'interprétation que l'on peut en donner. Inspirées par les littératures du Nord, elles en reprennent non seulement les procédés d'écriture mais également les intentions.

La convocation de traditions différentes comme sources d'écriture et notamment du *Gothic novel* ou des romans allemands contribue en France à la reconfiguration d'une poétique romanesque. Le marché littéraire, extérieur, impose ou invite aux phénomènes d'inclusion et d'hybridation dans les fictions romanesques françaises. En ce sens, il participe à une décentralisation du goût des lecteurs et il conduit à considérer d'autres modèles d'influences telle que la philosophie de Herder. C'est cette modélisation nouvelle de la narration, issue de la réception des œuvres qui permet d'abord de refléter la dynamique des rapports centre-périphérie. L'invitation au décentrement affleure sous le dépaysement porté par les paysages ou la construction de personnages-parias tandis que se maintient l'effet de réel au moyen de la topographie, des rappels historiques et de l'entremêlement au sein de la population narrative de figures imaginées et de personnalités historiques. Le fonds réaliste se heurte à la suggestion imaginaire au profit d'une illustration des marges et partant, des périphéries.

De fait, le roman du romantisme noir français participe à une décentralisation du regard pour mieux interroger la centralité et en proposer une image éclatée. La convocation et l'illustration de cultures autres à l'intérieur des espaces narratifs autorise une juxtaposition des valeurs dans un va et vient incessant entre l'univers représenté périphérique et l'univers du lecteur. De la sorte, les romans conduisent leur lectorat à adopter un point de vue particulièrement fécond, de la littérature au politique. La suggestion périphérique induit une lecture idéologique.

Ainsi, par les modalités particulières d'écriture qui sont les leurs et les mondes fictionnels qu'elles construisent, les narrations françaises du romantisme noir brouillent les frontières entre centre et périphérie et invitent, par ce biais, à décentrer notre perception du monde. C'est peut-être pour cette raison que, de la littérature romantique noire aux romans exotiques et historiques, entre représentation de l'Autre et idéologie à défendre, les auteurs en reprennent les procédés :

[...] J'ai vu l'âme de ma mère.

-Tu l'as vue? dit Laïza,

-Oui, depuis quinze Jours, tous les soirs, un *fondi-jala* vient se percher au-dessus de ma tête : c'est le même qui chantait à Aujouan sur sa tombe [...] le musicien nocturne s'interrompît, et, s'envolant dans la direction de la patrie des deux esclaves, fit entendre les mêmes modulations à cinquante pas de distance [...]

— Il est retourné à Anjouan, dit Nazim, et il reviendra ainsi m'appeler et me montrer le chemin jusqu'à ce j'y retourne moi-même. (Dumas 1848 : 95)

## Références bibliographiques

- Balzac de, H. (1990). *Le Sorcier ou les deux Béringheld* (1837 ; sous le titre *Le Centenaire* : 1822). Paris : José Corti.
- Blanchard, N. ; & Thomas, M. (2014). *Des littératures périphériques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Büsching A. F. (1777). *Géographie de Busching*. Jean-Pierre Béranger, t. II, Lausanne.
- Casanova, P. (2008). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Dehoux, A. (dir.) (2018). *Centres et périphéries de la littérature mondiale : une pensée connectée de la diversité*, Saint Denis, 2018
- Dumas, A. (1872). *Joseph Balsamo : Mémoires d'un médecin* (1846–1849). Paris : Michel Lévy.
- . (1848). *Georges* (1843) Paris : Lévy Frères.
- Féval, P. (1925). *Le Chevalier Ténébre* (1860). Paris : Albin Michel.
- . (1891). *La Vampire* (1856). Paris : E. Dentu.
- Gillies, R. P. (1837). *Recollection of Sir Walter Scott*. London : James Fraser.
- Goethe von J. W. (1988). *Conversations de Goethe avec Eckermann* (1836). Trad. J. Chuzeville. Paris : Gallimard.
- Graeber, W. (1993). Das Ende deutscher Romanübersetzungen aus zweiter Hand. *Target. International Journal of Translation Studies*, 5, 2, 215–228.
- Haun A. (1860). *Malerisch-historisches Album des Königreichs Böhmen*, Olmütz : E. Hölzel.



- Herder, von J. G. (1827). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit/Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784–1791). Edgard Quinet (trad.). Paris : Levraut.
- Hughes, W. Smith, A. (2003). Defining the relationships between Gothic and the postcolonial. *Gothic Studies*, 5, 1–6.
- Juvan A. (2003). Charles Nodier in Ilirija. *Kronika*, 51.
- Lenderová, M. (2007). 'La mère nouvelle' ou l'éducation de l'enfant noble dans les Pays tchèques au début du XIX<sup>e</sup> siècle. *Histoire, économie & société, Époques moderne et contemporaine*, 3, 145–155.
- Lenfant, J. (1731). *Histoire de la guerre des Hussites et du Concile de Bâle*. Utrecht : Lefebvre.
- Lévy, M. (1995). *Le Roman « gothique » anglais 1764–1824*. Paris : Albin Michel.
- Lincoln, A. (2012). *Walter Scott and the Modernity*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Máchal H. (1891). *Nákres slovanského bájesloví*. Prague : Šimáček.
- McIntosh-Varjabédian, F. (2017). Walter Scott et l'Écosse. Pittoresque, sublime et grotesque des modes esthétiques pour une politique de l'Union. *L'Écosse des Romantiques, Cahiers d'études nodiéristes*, 3, 23–34.
- Nodier C. (1987). *Jean Sbogar* (1818). Paris : Honoré Champion.
- . (1813). Langue Illyrienne, *Dictionnaire allemand-slave-latin* par le professeur Valentin Vodnik, Prospectus. *Télégraphe officiel*, 51, NP.
- . (1821). *Annales de la Littérature et des Arts*, II, III, 77–83, 175–184.
- Prungnaud, J. (1994). La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 7, 11–46.
- Radcliffe, A. (1797). *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*. Paris : Maradan.
- Sand G. (2004). *Consuelo* (1842). Paris : Gallimard.
- . (1999). *La Comtesse de Rudolstadt* (1843). Paris : Éditions Phébus.
- Schiebl, J. (1924). Žižkův buben na radnici v Plzni. In Bačovský, J. Janovský, R. Bidrman, F. Zíbrt Č. *Český lid*. 24/8, 296–300.
- Spieß C. H. (1791). *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert*. Prague : Schönfeld-Meißner.
- Valery, P. (1960). *Tel Quel* (1941). In *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- Vojnović, L. (2008). *Histoire de Dalmatie* (1934). Frankfurt am Main : Textor Verlag.
- Vokolek, V. (2011). *Neznámé Čechy. Posvátná místa severozápadních Čech*. 3. Prague : Mladá Fronta.
- Voltaire. (1846). *Essai sur les mœurs* (1756). In *Œuvres complètes de Voltaire*. Paris : Société des publications illustrées.
- Weinmann, F. (1999). Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX<sup>e</sup> siècle. *Romantisme*, 106, 53–67.



