

Magdalena Wandzioch

Université de Silésie

magdalena.wandzioch@us.edu.pl

ÉCRITURE IMITATIVE – ÉCRITURE ARTISTIQUE OU « ARTISANALE » ? HISTOIRES DE FEMMES AU COLLIER DE VELOURS

“Imitative Writing – an Artistic or “Artisan” Writing? Stories of Women with a Velvet Necklace”

SUMMARY – The anonymous story entitled *Histoire prodigieuse d’un gentilhomme auquel le diable est apparu, et avec lequel il a conversé sous le corps d’une femme morte, advenue à Paris le 1 janvier 1613*, published in 1613, became a source of inspiration for Washington Irving and, later, for several French writers, including Petrus Borel, Paul Lacroix, Alexandre Dumas, and Joseph Méry. They plagiarized the American author’s text and, in this sense, it would be exaggerated to call them artists. In fact, their imitations resemble rather an artisan work, except for Alexandre Dumas’ novel which, despite numerous borrowings, attests to originality and, for this reason, its author deserves to be named an artisan of art.

KEYWORDS – artistic writing, plagiarism, “artisan” writing

„Naśladowanie – twórczość artystyczna czy ‘rzemieślnicza’? Historie kobiet z aksamitnym naszyjnikiem”

STRESZCZENIE – W 1613 roku ukazał się anonimowy tekst *Histoire prodigieuse d’un gentilhomme auquel le diable est apparu, et avec lequel il a conversé sous le corps d’une femme morte, advenue à Paris le 1 janvier 1613*. Ten tekst stał się źródłem inspiracji dla Washingtona Irvinga, a następnie dla kilku pisarzy francuskich, m.in. Petrusa Borela, Paula Lacroix, Alexandre’a Dumasa i Josepha Méry’ego.

Wszyscy ci autorzy spłagiatowali opowiadanie amerykańskiego pisarza i trudno uważać ich za prawdziwych artystów. Ich teksty przypominają raczej wyrób „rzemieślniczy”. Jedynie powieść Alexandre’a Dumasa, mimo wielu zapożyczeń, wyróżnia się oryginalnością i dzięki temu jej autor zasługuje na miano artysty rzemieślnika.

SŁOWA KLUCZOWE – twórczość artystyczna, plagiat, artysta-rzemieślnik

C’est en 1613 que parut un récit anonyme intitulé *Histoire prodigieuse d’un gentilhomme auquel le diable est apparu, et avec lequel il a conversé sous le corps d’une femme morte, advenue à Paris le 1 janvier 1613*.

L’auteur inconnu de ce court texte, de trois pages à peine, ne pouvait sans doute prévoir que son histoire deviendrait texte fondateur et qu’elle aurait un impact sensible sur la littérature française du XIX^e siècle. *A posteriori*, il semble même que ce texte pourrait être qualifié de « plagiat par anticipation », terme pro-

posé par François Le Lionnais, signifiant toute œuvre du passé dont l'originalité ne s'est véritablement révélée que grâce à l'intervention d'un successeur¹.

L'histoire racontée par un narrateur extradiégétique dont le nom reste inconnu est assez simple, mais pour comprendre sa portée il faut en rappeler les faits les plus significatifs.

Un gentilhomme revenant à la maison vers quatre heures du matin rencontre, devant la porte de son logis, une demoiselle parée de ses plus beaux atours dont un collier de perles. Notons en passant que ce bijou qui dans l'anecdote en question ne joue aucun rôle, sinon celui de motif décoratif, deviendra un collier de velours et prendra une importance capitale dans les textes imitatifs ultérieurs.

La jeune femme entame la conversation et explique la raison de sa présence inattendue : son laquais ne venant pas la chercher en carrosse, elle a essayé de se protéger contre la pluie. Le gentilhomme, comme il se doit dans de telles circonstances, lui offre l'hospitalité. Reconnaisante, la nuit, elle fait commerce de ses charmes. Le lendemain, l'homme quitte sa demeure et, après avoir fait quelques tours en ville, revient chez lui accompagné de quelques amis. Et c'est alors qu'il découvre la demoiselle « aussi froide qu'un glaçon et sans pouls ou haleine quelconque »². Les médecins et les représentants de la justice reconnaissent en la défunte une femme pendue il y a quelque temps, mais qui plus est, ils constatent unanimement que le Diable s'est revêtu de son corps pour leurrer le gentilhomme. C'est à ce moment-là qu'une fumée dense, obscure et puante envahit la chambre et lorsqu'elle se dissipe, il n'y a plus de cadavre. Le récit se termine par une leçon morale. D'après le narrateur, c'est Dieu lui-même qui par cette histoire veut prévenir des hommes imprudents du danger qui les guette de la part de femmes inconnues et leur rappeler que des « sales et déshonnêtes plaisirs »³ rendront impossible leur salut.

Aux dires de G. Genette,

tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art au second degré, ou *hyperartistiques*⁴.

Il est tout de même étonnant que cette « histoire prodigieuse » ait donné lieu à de nombreux emprunts, plagiat, reprises et réécritures surtout au XIX^e siècle qui, refusant et critiquant toute imitation, revendiquait des valeurs nouvelles : l'in-

¹ Cf. H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011, p. 373.

² Anonyme, *Histoire prodigieuse d'un gentilhomme auquel le diable est apparu, et avec lequel il a conversé sous le corps d'une femme morte, advenue à Paris le 1 janvier 1613*, in : *Colliers de velours, parcours d'un récit vampirisé*, La Fresnay-Fayel, Éditions d'Otrante, 2015, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 536. Dans notre article, nous nous appuyons sur la théorie du critique présentée dans cet ouvrage.

dividualisme, l'originalité et la liberté de l'artiste. Par contre, l'apparition surnaturelle d'une personne morte, un des fantasmes de la littérature de cette époque, qui s'explique par le souvenir des atrocités de la Révolution française, surtout celui de la Terreur et de ses victimes guillotonnées, ne surprend guère.

Dans son étude consacrée au phénomène de l'intertextualité, Sophie Rabau constate que

sur un plan axiologique, l'auteur du texte second renégocie l'autorité et la valeur du texte premier, soit qu'il lui donne le statut de texte fondateur, soit qu'il le rétrograde au rang de simple précurseur d'un chef-d'œuvre, soit encore qu'il rende risible le texte sacré ou renforce l'autorité d'un texte qui n'avait pas grande valeur culturelle⁵.

Il paraît que cette dernière occurrence est perceptible dès le début du XIX^e siècle. Déjà en 1802 apparaît un texte d'un auteur anonyme *Le livre des prodiges* et en 1819 Gabrielle de Paban publie *Le revenant succube*, une version abrégée du texte de 1613. Le premier auteur qui ait donné une dimension fantastique à cette histoire prodigieuse fut Horace Smith. Et c'est aussi dans son récit *Le Songe de Guy Eveling*, que le collier de velours noir brodé de perles joue pour la première fois un rôle prépondérant car il cache un mystère inconcevable et troublant.

Cependant, c'est Washington Irving qui s'est livré à un vrai « pillage créateur » en publiant en 1824 un recueil *Tales of a traveller* dont *The german student* faisait partie. La version française *L'Aventure d'un étudiant allemand* est apparue une année plus tard devenant la source « d'inspiration » de plusieurs écrivains français : Petrus Borel, Paul Lacroix, Alexandre Dumas, Joseph Méry et même Gaston Leroux au XX^e siècle. Cet usage excessif du texte de l'auteur américain qui, lui-même, a emprunté l'idée de sa nouvelle à une anecdote racontée par son ami Thomas Moore qui la connaissait de l'écrivain Horace Smith, pose le problème de la déontologie des écrivains comprise tout de même d'une autre manière au XIX^e siècle et de nos jours où plagier une œuvre est condamnable d'un point de vue moral. Toutefois, comme le précise Hélène Maurel-Indart, « jusqu'à l'aube du XX^e siècle, le plagiat est bien un phénomène littéraire de tous temps. Les lois du XVIII^e siècle sur la propriété littéraire ne l'ont pas non plus fait disparaître »⁶, alors l'imitation même servile ne devrait pas être traitée comme un vol intellectuel. Les jugements éthiques ardues mis à part, une autre question se pose, à savoir comment traiter les textes réécrits qui sont des copies abusives et comment distinguer la répétition imitative de l'apport personnel de chaque écrivain.

Dans le cas de Washington Irving on peut parler d'imitation créative car le décalage temporel et idéologique aidant, l'auteur introduit plusieurs modifications par rapport au texte anonyme français et renonce surtout à la visée moralisatrice.

⁵ S. Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 37.

⁶ H. Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 42.

C'est ainsi que, dès le début, le lecteur perçoit un effort d'adaptation de l'anecdote à la contemporanéité : l'action se déroule toujours à Paris, mais cette fois-ci pendant la « tempête révolutionnaire »⁷. Un jeune étudiant allemand, Gottfried Wolfgang, d'humeur plutôt mélancolique, revoit régulièrement, en songe, une jeune femme d'une beauté ravissante. Une fois, pendant son errance nocturne, il découvre au pied de l'échafaud une femme éplorée en qui il reconnaît celle de ses rêves. Le jeune homme bouleversé lui offre de la reconduire dans sa famille ou chez ses amis. Toutefois l'étrangère lui répond « je n'ai point d'amis sur la terre » et à sa supposition qu'elle doit avoir une demeure quelque part, elle acquiesce par un « oui, le tombeau »⁸. L'étudiant et le lecteur à son tour ne soupçonnent dans ce cliché ni un sens effrayant ni, encore moins, une réalité atroce car cette nouvelle donne un exemple de la littéralisation de la parole ambiguë offrant un sens rassurant au moment où on l'entend et un sens terrifiant *a posteriori*. Toujours est-il que le protagoniste invite chez lui la belle inconnue et c'est alors qu'il remarque la simplicité de sa tenue ornée cependant d'« un large collier noir, qui entour[e] son cou d'albâtre, et qui se ferm[e] par une agrafe en diamant »⁹. Cette parure cache, comme il s'avère plus tard, la mutilation corporelle de sa détentrice. Gottfried lui avoue son amour qui est accepté et partagé. Le lendemain, lorsqu'il quitte sa chambre modeste pour chercher un logement plus approprié à sa nouvelle situation, la jeune femme dort encore. Après son retour, il s'aperçoit que la jeune inconnue est morte. Un officier de police convoqué constate que cette femme a été guillotinée la veille. L'étudiant détache alors le collier noir qui serre le cou de son épouse d'une nuit et la tête roule par terre. Le jeune homme saisi d'effroi y voit l'action du démon. Il perd la raison, est enfermé dans un hospice d'aliénés et y meurt bientôt.

La véracité du récit est confirmée par le narrateur à qui l'étudiant allemand lui-même aurait raconté son histoire lors de son séjour dans l'asile. Cependant la relation d'un homme malade psychiquement, en dépit de sa volonté, discrédite l'aventure racontée dont la vérité se désagrège dans un témoignage non fiable.

Le récit de Washington Irving est devenu un texte palimpseste. En 1830 apparaît un texte anonyme intitulé *L'inconnue* qui sauf *l'excipit*, reprend en écho l'histoire de l'auteur américain, à cette différence près qu'à la fin du récit, l'auteur anonyme déclare avoir relaté un cauchemar dissipé au moment de son réveil.

En 1833 Henri de Latouche met l'anecdote en vers en l'intitulant *Une nuit de 1793*. L'année mentionnée dans l'intitulé évoquant immanquablement la Terreur, la fonction connotative du titre est évidente. Il faut souligner que l'auteur du poème avoue honnêtement avoir puisé à la même source que son prédécesseur américain. Cependant, comme le remarque Annick Bouillaguet,

⁷ W. Irving, *Aventure d'un étudiant allemand*, in : *Colliers de velours...*, op. cit., p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

ce qui sépare le bon et le mauvais plagiaire se mesure [...] non à l'aune de la morale, mais à celle de l'efficacité littéraire : est devenu mauvais plagiaire celui qui ne sait pas séparer ce qui mérite d'être pris et ce qui doit être laissé sur place. En d'autres termes, celui qui emprunte à mauvais escient¹⁰.

Le cas de Petrus Borel qui, lui aussi, en 1843 procède à un recopiage flagrant de l'histoire racontée par Washington Irving en l'intitulant *Gottfried Wolfgang* semble plus compliqué. On note que l'imitation concerne même le prénom et le nom du protagoniste de la nouvelle de l'auteur américain. Cependant, pour assurer la crédibilité de son récit, et c'est ici que réside son apport personnel, Borel recourt à un topos bien invétéré, à savoir celui du manuscrit trouvé dans des papiers d'un inconnu :

Je me trouvais depuis quelque temps à Boulogne, et comme le jour de mon départ approchait, un matin, mon hôte m'aborde gracieusement et me présentant un rouleau de paperasses assez volumineux : « Tenez, me dit-il, permettez-moi, monsieur, de vous offrir ceci, vous en pourrez sans doute tirer un meilleur parti que moi »¹¹.

Le narrateur de cette nouvelle, un voyageur qui a recueilli un manuscrit, donc un document probant, se présente comme l'éditeur de « l'étrange récit » et dans une sorte de préambule qu'on peut considérer comme une préface auctoriale dénégative dont la première fonction est de « raconter les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession de ce texte »¹², il soupçonne le propriétaire de l'ouvrage d'avoir imité ou traduit « un morceau fantasmagorique »¹³. Le lecteur averti peut voir dans cette suspicion feinte l'aveu déguisé de l'imitation frauduleuse de la nouvelle de Washington Irving et peut-être même la volonté de s'en disculper. Excepté cette introduction, les liens de dépendance du récit de Petrus Borel à la nouvelle de l'auteur américain sont manifestes.

C'est tout d'abord le héros éponyme qui est un étudiant allemand séjournant à Paris pendant la Révolution, ensuite ce sont des éléments de l'intrigue identiques : la rencontre nocturne et le même dialogue avec la femme inconnue, la même proposition de refuge et finalement la même découverte terrifiante à l'heure matinale. Et c'est ici qu'on remarque une seule différence entre le récit de Washington Irving et celui de son imitateur. Le protagoniste de Borel, après avoir détaché la bande noire qui entourait le cou de la jeune beauté, découvre la trace sanglante de la guillotine, mais la tête ne tombe pas. Ce détail ne permet pourtant pas d'y voir une modification qualitative. Pourtant la réaction du jeune homme est identique à celle de son prototype. Horrifié au plus haut point, il voit également dans cette scène macabre l'action d'un mauvais génie et subit le choc angoissant de l'événement.

¹⁰ A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ P. Borel, *Gottfried Wolfgang*, in : *Colliers de velours...*, *op. cit.*, p. 47.

¹² G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 283.

¹³ P. Borel, *op. cit.*, p. 48.

Petrus Borel suit les brisées de son devancier et maintient le doute du lecteur en redonnant, à la fin de la nouvelle, la parole au narrateur du manuscrit trouvé :

L'in vraisemblance de cette aventure, dont quelques détails ont dû choquer, sans doute, l'esprit rigoureux de certains lecteurs, s'expliquera d'une manière toute naturelle, lorsque nous aurons dit que Gottfried Wolfgang, quelque temps après cette vision qu'il se plaisait souvent à raconter, mourut pensionnaire dans une maison de fous¹⁴.

Le lecteur le moins avisé remarque que la part de création personnelle de Petrus Borel n'est pas très importante et il ne dénote même pas un effort de créativité artistique. Son emprunt est trop étroitement soumis au modèle de Washington Irving et par cela même dépourvu d'originalité artistique.

C'est en 1849 que Paul Lacroix écrit un récit intitulé significativement *Le premier conte fantastique d'Hoffmann* qui deviendra, à son tour, le canevas du futur roman d'Alexandre Dumas. L'écrivain célèbre qui profite du travail de ses collaborateurs, réguliers ou occasionnels, payés pour leur contribution, et qui a déjà plusieurs plagiats sur la conscience, n'hésite pas à commettre un nouveau vol de propriété intellectuelle. Comme le dit, à juste titre d'ailleurs, H. Maurel-Indart, Dumas est « l'exemple parfait du plagiaire conquérant et fier de l'être. Il agit en toute bonne conscience, revendique son forfait avec un sentiment d'impunité inébranlable »¹⁵.

Dumas n'a pas de scrupules lorsqu'il puise sans vergogne dans les textes de ses prédécesseurs, surtout dans celui de Paul Lacroix dont l'emprunt est quand même transformé et travaillé. Lacroix innove par rapport à ses devanciers dont il s'est largement inspiré, en introduisant dans son récit le célèbre conteur allemand E.T.A. Hoffmann. Dumas qui semble ignorer la notion de brièveté, étire le récit bref de son collaborateur jusqu'aux dimensions d'un roman, inopportun d'ailleurs pour le fantastique, d'où le sacrifice d'une spontanéité qui faisait le charme du texte de Paul Lacroix¹⁶. Et il en change le titre. L'ornement mystérieux, un collier de velours, est mis en valeur par son évocation dans l'intitulé du roman et sert à amorcer l'intrigue.

De surcroît, il profite de ses compétences mystificatrices pour dissimuler son escroquerie. C'est ainsi que *La Femme au collier de velours*, publié en 1849, s'ouvre sur un souvenir de voyage à Tunis, suivi d'une longue lettre adressée à la fille de Charles Nodier. Le lecteur lit ensuite l'histoire de l'amitié des deux écrivains et il trouve un portrait émouvant de ce grand homme de lettres qui réunissait les jeunes auteurs romantiques dans ses soirées de l'Arsenal et a parrainé

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ H. Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ « Réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'altérer de diverses manières » écrit G. Genette dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 322.

les débuts littéraires d'Alexandre Dumas. Enfin, après cette évocation de Charles Nodier qui, quoique touchante et reconnaissante, occupe toutefois plus de vingt pages (le texte en compte 123) et par cela même peut décourager le lecteur le plus indulgent, Dumas déclare : « Maintenant, l'histoire qu'on va lire, c'est celle que Nodier m'a racontée »¹⁷. Rien de plus faux que cette révélation car la paternité littéraire de Dumas ainsi que celle de Nodier qui lui aurait raconté cette histoire sur son lit de mort, est une pure fiction.

Par contre, ce qui est une vérité incontestable, c'est l'emprunt du personnage féminin, Arsène, porteuse du collier de velours, à l'héroïne éponyme du récit de Charles Nodier *Inès de las Sierras*. Cette dette est évidemment passée sous silence. Le protagoniste du roman est Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en personne qui pourtant dans le récit dumasien voit son troisième prénom changé en Guillaume. En accordant le rôle de protagoniste au conteur allemand, Dumas s'approprie l'idée de Paul Lacroix. Cette référence à la personne réelle qui se veut sérieuse, n'est pourtant qu'un clin d'œil complice adressé au lecteur qui détecte facilement la plaisanterie et prend ses distances, attitude particulièrement préjudiciable au fantastique. Le patronyme évocateur rappelle tout au plus ce que les écrivains français doivent au conteur allemand dont les récits ont inauguré la mode des histoires fantastiques en France. Dumas a une autre raison encore d'être redevable à Hoffmann car dans son roman, on détecte les liens secrets avec quelques contes de l'auteur allemand. Citons-en, à titre d'exemple et sans approfondir, *L'Homme au sable*, *L'Histoire du reflet perdu*, et *L'Elixir du Diable*.

Selon G. Genette, « l'art de 'faire du neuf avec du vieux' a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits 'faits exprès' : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble »¹⁸.

Toujours est-il que le roman d'Alexandre Dumas, tout en restant un emprunt approbateur au récit de Paul Lacroix, révèle quand même une tentative de remédier à l'essoufflement thématique. Car, comme l'écrit H. Maurel-Indart, « déjouer la relation d'appartenance, tel est l'enjeu de la création littéraire. Parvenu à une certaine maturité, l'artiste se reconnaît à un style particulier qui le rattache à une époque, un courant, tout autant qu'il l'en distingue »¹⁹.

Aussi Dumas introduit-il dans son roman le contexte historique et les événements les plus marquants dont l'exécution de Mme du Barry et présente le Paris de la Terreur, ses institutions et ses acteurs. Le protagoniste, le jeune Ernst Théodore Guillaume Hoffmann, vient dans la capitale en 1793. Il y rencontre Arsène, jeune danseuse, la maîtresse de Danton, dont il tombe amoureux. Ce nouvel amour fait

¹⁷ A. Dumas, *La Femme au collier de velours*, in : *Colliers de velours...*, op. cit., p. 92.

¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 556.

¹⁹ H. Maurel-Indart, op. cit., p. 370.

oublier à Hoffmann sa fiancée Antonia, restée à Mannheim. Le futur auteur des contes fantastiques poursuit la jeune danseuse et une nuit la retrouve au pied d'un échafaud. Dumas reproduit donc le temps et le lieu d'angoisse exploités déjà par ses devanciers, à cette différence près qu'Arsène, au moment de la rencontre dans ce lieu par excellence sépulcral, n'est plus la belle inconnue des récits antérieurs, mais l'amante de Hoffmann. Et qui plus est, le lecteur attentif se rappelle la scène de la première rencontre des protagonistes, dans laquelle Dumas, comme d'habitude, lui épargne un effort interprétatif en mettant l'accent sur des bijoux originaux portés par Arsène et son ami médecin.

Or Hoffmann qui assiste au spectacle donné par la danseuse, note avec un grand étonnement qu'elle porte une broche en forme de guillotine. Le docteur qui participe également au spectacle explique au jeune Allemand que c'est une mode parisienne et que toutes les élégantes la suivent. Mais pour le lecteur sagace, un tel passage, apparemment anodin, peut être tenu pour une amorce de l'histoire à venir, surtout que le docteur, homme de goût, a une tabatière non moins insolite, ornée d'une tête de mort. Le narrateur nous informe de la double fascination de Hoffmann pour les deux personnages et leurs bijoux extravagants.

...de temps en temps, un éclair passait devant ses yeux, l'aveuglant d'étincelles jaillissantes ; c'était le double rayon qui s'élançait de la tabatière du docteur et du collier de la danseuse ; c'était l'attraction sympathique de cette guillotine de diamants avec cette tête de mort en diamants...²⁰

Un symbolisme simple associe les deux bijoux à la mort, mais leur relation étroite ne se fait comprendre pleinement qu'à la fin du roman. Dans la suite, Dumas poursuit le recopiage de la mésaventure nocturne : la jeune femme raconte à Hoffmann amoureux les événements sinistres de la veille, l'arrestation de Danton et la sienne :

[...] on est venu pour m'arrêter moi-même, je me suis sauvée comme j'étais et cette nuit, à onze heures, trouvant ma chambre trop petite et mon lit trop froid, j'en suis sortie, et je suis venue ici [...] Je ne veux pas rentrer d'où je sors que le plus tard possible ; j'ai eu trop froid ²¹.

Il faut bien dire que Dumas ne veut jamais laisser le lecteur sur des conjectures, même dans le récit fantastique où des hypothèses contradictoires sont particulièrement souhaitables, et il n'a jamais confiance en sa perspicacité, aussi attire-t-il son attention sur la manière de s'exprimer de la danseuse : « ces paroles étaient dites avec un singulier accent, sans gestes, sans inflexions ; elles sortaient d'une bouche pâlie qui s'ouvrait et se fermait comme un ressort : on eût dit un automate qui parlait »²². Malgré cette prudente modalisation par le verbe « on eût

²⁰ A. Dumas, *La Femme au collier de velours*, in : *Colliers de velours...*, op. cit., p. 145.

²¹ *Ibid.*, p. 172.

²² *Ibid.*

dit », le lecteur lucide devine le sens suspect des paroles proférées par Arsène, surtout que Dumas semble oublier que le fantastique préfère la suggestion à la démonstration et que le spectral privilégie plutôt l'indicible. Ce qui étonne donc le jeune Allemand, à savoir la démarche raide et automatique si inhabituelle pour une danseuse, ne surprend guère le lecteur exercé qui se rappelle qu'une telle allure est propre aux personnages dumasien qui reviennent de l'au-delà.

En donnant ce signal avertisseur, l'écrivain passe outre les règles du jeu de la lecture d'un texte fantastique exigeant de l'auteur la capacité de tromper la vigilance du lecteur et de perturber sa perception sans qu'il s'en aperçoive. Dumas procède d'une manière tout à fait contraire en mettant le lecteur en éveil. À l'encontre du jeune Hoffmann, ne soupçonnant pas que les paroles d'Arsène concernant la chambre trop petite et le lit trop froid, cachent un sens équivoque qui bientôt se révélera épouvantable, le lecteur conscient du phénomène de trans-textualité, y voit une stratégie narrative caractéristique de l'écriture dumasienne car la raideur des parties du corps et le caractère mécanique des mouvements indiquent toujours chez Dumas le lien avec le monde des ténèbres.

Cependant l'écrivain sous-estime le lecteur au point d'insister sur d'autres signes prodromiques : pâleur du visage, éclat énigmatique du regard, tonalités mystérieuses de la voix. Pour étoffer son texte, et c'est là où réside son originalité artistique et son apport personnel, Dumas introduit plusieurs indices déconcertants comme la froideur excessive du corps d'Arsène qui fait que la braise ne lui brûle pas le pied, bien au contraire, c'est le toucher de son pied qui éteint un tison. Cependant le protagoniste, à l'encontre du lecteur avisé, néglige tous ses présages funestes, même celui qui semble le plus inquiétant : « ... quand Arsène vidait son verre, quelques gouttes rosées roulaient de la partie inférieure du collier de velours sur la poitrine de la danseuse »²³.

Après avoir averti son lecteur de maintes façons, Dumas lui assène une preuve terrifiante se contentant toutefois de reproduire le même schéma narratif que ses prédécesseurs. Aussi le matin, après une nuit d'amour passée avec la femme désirée, Hoffmann se rend à l'épouvantable évidence et comprend qu'Arsène est morte. Le médecin qui se trouve comme par hasard à l'hôtel, non seulement confirme le décès, mais encore démontre que la danseuse a été décapitée.

Alors le médecin [...] pressa le petit ressort en diamant qui servait d'agrafe au collier de velours, et tira le velours à lui.

Hoffmann poussa un cri terrible. Cessant d'être maintenue par le seul lien qui la rattachait aux épaules, la tête de la suppliciée roula du lit à terre...²⁴

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 178.

Les malheurs du protagoniste dumasien ne s'arrêtent pas à cette acmé horrifique. L'effet dévastateur de sa rencontre avec la femme au collier de velours, comme chaque rencontre avec un être revenu de l'au-delà, a sa suite déplorable. Peu de temps après cet événement macabre, Hoffmann apprend que sa fiancée est morte exactement au moment où il l'a trahie avec la danseuse envoûtante. Et qui plus est, l'effigie d'Antonia s'efface toute seule du médaillon sur lequel elle a été peinte. Toutefois, pour ne plus nuire à la vraisemblance du récit, Dumas laisse la vie sauve à Hoffmann, comme d'ailleurs l'a fait Paul Lacroix, ce qui contredit tout de même la loi tacite du fantastique laquelle impose une fin tragique au héros car la rencontre avec un revenant coûte à la victime la raison et le plus souvent la vie. Le lecteur attentif notera non seulement la disproportion, en termes de volume textuel, du début et de la fin du roman mais aussi son dénouement inhabituel pour ce genre de récit.

Et bien que G. Genette remarque que « l'hypertextualité, à sa manière, relève du *bricolage* »²⁵, il semble que c'est dans cette tentative de renouvellement des codes du genre et l'irrespect des impératifs génériques qu'on puisse reconnaître l'individualité auctoriale et artistique d'Alexandre Dumas.

Dix ans plus tard, en 1859, c'est Joseph Méry qui s'abreuve à la source du texte palimpseste de Washington Irving et rédige *La Dame noire*, histoire dans laquelle son travail créateur se réduit au procédé du récit encadré. Aussi, dans le récit encadrant, le narrateur affirme-t-il sans nuances que l'étudiant allemand qui cette fois-ci s'appelle Justus, souffrait d'une anomalie psychique qui le poussait à raconter des histoires effrayantes. Le processus décisionnel du lecteur concernant l'interprétation de l'histoire racontée est donc simplifié à l'excès.

C'est ainsi que des réécritures successives de *l'Histoire prodigieuse...* illustrent le processus de la création littéraire qui mène de l'emprunt partiel ou total à l'originalité réelle ou recherchée.

Aux dires d'Annick Bouillaguet, « les œuvres neuves, aussi éloignées qu'elles puissent paraître d'une quelconque appartenance à un courant littéraire, suscitent tôt ou tard une postérité, avouée ou masquée, revendiquée ou déniée. Elles s'offrent au plagiat qui se cache ou à l'emprunt qui s'affiche »²⁶.

L'approche de toutes ces histoires de femmes au collier de velours dessine davantage les points communs que les spécificités des récits. Le jeu de la répétition est trop manifeste pour qu'on puisse parler de l'originalité artistique véritable de leurs créateurs, originalité qui aux dires de H. Maurel-Indart, « ne peut prendre place, finalement qu'au sein d'un réseau complexe de filiations et d'appartenances. Elle procède d'un acte de sublimation par lequel l'écrivain se fait auteur, capable enfin d'écrire en son propre nom »²⁷.

²⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 556.

²⁶ A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 3.

²⁷ H. Maurel-Indart, op. cit., p. 374.

Il semble que dans ce jeu du même et du différent, il n'y ait que le roman d'Alexandre Dumas qui soit une reprise individuelle bien que *La Femme au collier de velours* soit un exemple parfait de récit « vampirisé ».

L'écrivain, tout en s'appropriant le texte de son associé Paul Lacroix et en s'inspirant de ceux de ses prédécesseurs, a su tout de même créer une œuvre originale car son roman, un « emprunt total, occulté, volontaire, direct »²⁸ s'est avéré efficace au plan du plaisir esthétique ce qui décide de son caractère artistique. Puisque comme l'écrit T. W. Adorno « le concept d'œuvre d'art implique celui de la réussite. Les œuvres d'art non réussies ne sont pas les œuvres d'art »²⁹.

On pourrait tout de même se demander si le plagiaire d'un texte littéraire, donc un imitateur, est encore digne du nom d'artiste créant une œuvre inédite ou s'il ne mérite pas plutôt l'appellation d'artisan, voire d'exécuteur habile.

Il ne faut pourtant pas sous-estimer le travail artisanal car parmi ceux qui exercent un métier utile il y en a qui atteignent à la maîtrise. Il semble donc que l'écriture imitative quoiqu'elle fasse penser parfois à un produit artisanal, puisse être considérée comme artistique à condition que ceux qui la pratiquent soient artisans d'art. Et tel paraît être le statut d'Alexandre Dumas, auteur de *La Femme au collier de velours*.

Bibliographie

- Anonyme, *Histoire prodigieuse d'un gentilhomme auquel le diable est apparu, et avec lequel il a conversé sous le corps d'une femme morte, advenue à Paris le 1 janvier 1613*, in : *Colliers de velours, parcours d'un récit vampirisé*, La Fresnay-Fayel, France, Éditions d'Otrante, 2015
- Borel, Pétrus, *Gottfried Wolfgang*, in : *Colliers de velours, parcours d'un récit vampirisé*, La Fresnay-Fayel, France, Éditions d'Otrante, 2015
- Bouillaguet, Annick, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Éditions Nathan, 1996
- Dumas, Alexandre, *La Femme au collier de velours*, in : *Colliers de velours, parcours d'un récit vampirisé*, La Fresnay-Fayel, France, Éditions d'Otrante, 2015
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987
- Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002

Magdalena Wandzioch

Professeure, dirigeante du Département des Littératures et Cultures Françaises et Francophones de L'Institut des Langues Romanes et de Traductologie, Université de Silésie. Domaine de recherche : littérature française du XIX^e siècle, plus particulièrement le conte merveilleux et la nouvelle fantastique, entre autres celle de Jules Barbey d'Aureville et d'Alexandre Dumas. Dernière monographie : *Alexandre Dumas. Entre féerie et fantastique*, Katowice, Uniwersytet Śląski, WW Oficyna Wydawnicza, 2012.

²⁸ *Ibid.*, p. 292.

²⁹ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 241.