Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

15 | 2018

L'univers sensible des contes

Sensations et retrouvailles avec la nature dans le conte romantique

Sensations and assembly with nature in the romantic tale

Catherine Rapenne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1906>

DOI : 10.4000/feeries.1906

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-075-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Catherine Rapenne, « Sensations et retrouvailles avec la nature dans le conte romantique », *Féeries* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 24 janvier 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1906> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.1906>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

Sensations et retrouvailles avec la nature dans le conte romantique

Sensations and assembly with nature in the romantic tale

Catherine Rapenne

Le sureau s'agita et dit : « Tu gisais à mon ombre,
mon parfum se répandait autour de toi, mais tu
ne m'as pas compris ; le parfum est mon langage
quand l'amour l'enflamme [...] »¹.

La pensée a coupé l'homme de la contemplation. Telle est l'affirmation première d'Hoffmann dans *Princesse Brambilla*². Or, c'est la contemplation qui permet à l'homme d'entrer en communion avec la nature et de retrouver les sensations premières qui le lient à elle et l'amènent à percevoir les sons, les rythmes et les frémissements par lesquels celle-ci se donne à entendre. Les romantiques comme Schelling et Novalis, persuadés que l'âme du monde a déposé en nous une faculté, des sens qui nous rendent dépositaires d'un langage commun avec celui de la nature, refusent cet appauvrissement de la sensibilité et cherchent à renouer avec cette connivence originaire entre l'homme et le monde ; dès lors la question qui s'est posée à eux est la suivante : comment retrouver cette dernière tout en évitant de l'inféoder à une pensée abstraite qui risquerait de la dénaturer ? Il leur a fallu en effet inventer une écriture qui puisse évoquer le mouvement et le passage, forger un langage des sens qui échappe aux schèmes statiques susceptibles de figer les impressions et les sensations premières. D'une certaine façon, le travail poétique de Ludwig Tieck annonce par moments, par sa psychologie des profondeurs, à la fois les découvertes de la psychanalyse et le projet de la phénoménologie, qui tente d'éclairer la « participation de l'être à des dynamiques originaires en deçà de la séparation physique et psychique » et qui cherche à « dévoiler les mouvements fondateurs par lesquels se constitue notre être-au-monde »³. Les romantiques forment en effet le projet d'évoquer des sensations « qui n'ont encore été décrites dans aucune langue⁴ » car, à leurs yeux, nous sommes pourvus de sens « situés dans une couche plus profonde de nous-mêmes⁵ » qui ont une efficacité à notre insu.

- 1 Nous montrerons donc que leur écriture du conte est une « sorcellerie évocatoire », pour reprendre l'expression de Baudelaire, qui vise à ranimer ces perceptions engourdies afin de préserver une certaine qualité de présence au monde. Après avoir mis en lumière la difficulté pour l'homme de garder un lien avec la nature, difficulté dont les sensations du personnage témoignent dans le conte romantique, nous verrons que l'écriture sensationniste du merveilleux permet malgré tout, à travers les motifs de la continuité et de la métamorphose, de restaurer ce lien en passe de se perdre. Enfin, il s'agira de rappeler en quoi cette tonalité se situe peut-être au point de rencontre entre le corps, l'âme et le cosmos, pour nourrir une spiritualité particulière, les motifs de l'initiation et de l'utopie ouvrant dans le conte un espace où merveilleux et cosmogonie donnent au personnage l'occasion d'une renaissance grâce à la nature. Les œuvres qui permettent à ce dernier de parcourir la gamme de ces expériences s'inscrivent dans un horizon de pensée partagé par la France et l'Allemagne, et recouvrent une période qui va de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au dernier tiers du XIX^e siècle, les contes de George Sand venant d'une certaine manière couronner une période romantique marquée par des auteurs comme Tieck, Novalis, Hoffmann et Nodier.

Un merveilleux qui nous échappe

C'est toi, lutin ! — Qui t'amène ?
 Sur ce rayon du couchant
 Es-tu venu ? Ton haleine
 Me caresse en me touchant !
 [...]
 Hélas ! fuis !... Ces lieux que j'aime
 N'ont plus ces hôtes chéris⁶ !

Des retrouvailles compromises

Contrairement aux Anciens, qui avaient des dieux immanents, les classiques éloignent le merveilleux de la nature comme l'indique le mot « surnaturel ». Les romantiques envisagent le conte comme un genre majeur, et ils tentent de le hisser à la hauteur supernaturaliste⁷ du *Märchen* (version allemande du conte romantique) car, à travers lui, ils espèrent retrouver la quintessence du *Volksgeist* (le génie du peuple) et refonder le lieu de la merveille ; lieu de la merveille au sens où le personnage y a la possibilité d'effectuer une rencontre inouïe avec la nature. On peut se demander en effet si cette dernière ne constitue pas bien souvent le point focal de l'initiation du personnage et s'il ne s'agit pas avant tout, grâce à ce genre, de redonner une « substantialité manquante à l'individu perdu dans les labyrinthes d'une subjectivité problématique⁸ ».

- 2 Rappelons que dès ses origines, le mot « romantique » entretient un lien privilégié avec la question de la nature, par exemple lorsque Rousseau l'emploie dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) pour caractériser la sauvagerie pittoresque des rives du lac de Bièvre, et les œuvres de peintres comme Carl Gustav Carus, Philipp Otto Runge et Caspar David Friedrich nous rappellent à quel point la nature comme paysage mental est un sujet premier dans l'art de l'époque. Cet intérêt pour la nature amène de nombreux romantiques en France à dresser un constat amer sur la perte de l'harmonie originelle entre l'homme et le monde depuis la fin de l'Âge d'or, l'avènement du règne de l'utile propre à leur siècle venant selon eux accélérer cette perte. « Hélas ! disent les

artistes, la terre sera bien ennuyeuse quand la charrue aura passé partout, et quand le paysan sera un bourgeois voltairien⁹ » et l'on en viendrait presque à regretter le fadet qui, « lourd comme trente boisseaux de blé¹⁰ », guettait l'ivrogne pour sauter sur son épaulement au détour des petits chemins de campagne.

- 3 C'est pourquoi on s'inspire de la pensée alchimique remise à la mode, à la fin du XVIII^e siècle, par le comte de Gabalis, où les esprits élémentaires incarnent les forces archaïques qui dominaient primitivement le monde et la nature dans ce qu'elle a de plus sauvage, d'exalté, d'indompté. Trilby, le lutin de la nouvelle éponyme de Nodier¹¹, est une divinité bienfaisante, mais aussi un feu follet qui symbolise la joie de vivre et le désir. S'il est surtout l'incarnation protéiforme des éléments et de leur animation, il a par moment les séductions d'un amant. Jeannie, la femme du pêcheur Dougal, ne peut se soustraire à son charme, c'est pourquoi le lutin est victime des formules rituelles d'exorcisme que les moines de Saint-Colombain prononcent contre lui. À la fin, Ronald, l'un d'entre eux, lui inflige un châtement terrible en le clouant dans un bouleau. À travers Trilby, Nodier fait de la nature un des principaux actants du conte, tout en dénonçant l'intolérance d'un monde qui cherche à éradiquer les présences familières de l'imaginaire :

J'ai eu froid, Jeannie, et combien de fois, las de grelotter au bord du lac, entre les branches desséchées qui plient sous le poids des frimas, je me suis élevé en bondissant, pour réveiller un reste de chaleur sous mes membres engourdis, jusqu'au sommet des montagnes¹².

Dans cette prosopopée doublée d'une hypotypose, le froid est mentionné à travers des mentions physiques et corporelles précises, les manifestations naturelles (frimas, dessèchement des feuillages des arbres...) se confondant avec les précisions sur la souffrance physique du follet, d'où un contraste avec sa condition, qui souligne la dureté des tourments que l'homme lui impose, puisque l'une des fonctions du follet est de participer à la chaleur de l'âtre : « [...] je n'ai pas ranimé mes doigts engourdis à la flamme d'un foyer pétillant¹³. » Trilby est un oxymore : c'est un être aérien et un feu follet qui brille sur le lac lorsque Jeannie le regarde, mais c'est surtout une créature de l'évanescence, dont la présence se manifeste à travers des sensations voluptueuses mais passagères, comme ses baisers, qui se confondent avec le souffle du vent, et sa voix, « douce mais faible comme celle de l'air caressant du matin quand il soupire sur le lac¹⁴ ».

- 4 Trilby ne peut lutter contre la pensée officielle, tout comme Ondine, dans le conte éponyme de Friedrich de La Motte Fouqué, condamnée à rester une créature intermédiaire et vouée à un destin tragique dès lors qu'elle tente d'aller à la rencontre des êtres humains. Dès le début, les éléments eux-mêmes avertissent Huldbrand par le biais des sensations qu'ils suscitent en lui :

Le courant était tel qu'il avait peine à se tenir sur ses jambes. Il progressait courageusement lorsqu'il entendit soudain près de lui une voix adorable :

« Attention ! Ne t'y fie pas ! C'est un soursnois, ce vieux torrent ! »

Il reconnut ces doux accents et resta médusé.

La lune venait de disparaître derrière les nuages ; le roulement continu des ondes lui donna le vertige et il vit les eaux lui monter jusqu'aux cuisses à une vitesse affolante. Mais il ne voulait pas abandonner :

« Ondine, existes-tu vraiment ? N'es-tu qu'une nuée voltigeant autour de moi ? S'il en est ainsi, je ne veux plus vivre ; je veux être une ombre, comme toi, ma douce Ondine¹⁵ ! »

- 5 De façon complémentaire, dans *Les Elfes* de Tieck, des sentinelles mi-chouettes mi-chauves-souris gardent l'entrée du domaine enchanté des elfes afin d'« inspirer une terreur glaciale et un épouvantable frisson à quiconque viendrait s'approcher¹⁶ ». Ainsi, seules quelques âmes d'exception animées de l'esprit d'enfance peuvent s'ouvrir à la rencontre avec la nature et y survivre, car celle-ci est bouleversante lorsqu'elle n'est pas simplement impossible. Le couple qui rassemble un humain et un être élémentaire est la métaphore de cette séparation tragique entre l'homme et le cosmos.

Des personnages-phénomènes

Pourtant, les sensations du personnage de conte, comme celles du héros de roman noir, ouvrent sur une révélation sensible, et pour eux il ne fait pas de doute que le monde est habité. Dans *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, Heathcliff, au vingt-neuvième chapitre, a la certitude de sentir la présence de Catherine même après sa mort, parce qu'il sent qu'un souffle chaud déplace l'air chargé de grésil lorsque sa bêche gratte le cercueil de cette dernière ; d'une façon comparable, la présence d'êtres comme Trilby est attestée par le fait même que Jeannie ressent la présence du souffle du vent autour d'elle.

- 6 Par la construction de personnages-phénomènes, les romantiques cherchent donc malgré tout à offrir dans le conte une reconnaissance et une légitimité à l'expression de ces intuitions « élémentaires » dans tous les sens du mot. Ainsi, le conte romantique invente un merveilleux qui livre passage à ce que le langage de la raison ou du savoir constitué ne peuvent prendre en charge, qu'il s'agisse des sensations du spectateur devant un cataclysme naturel, ou de son émotion face à la caresse du vent ou au scintillement diffus de la lumière sur un paysage. Le mot « phénomène » se définit comme « ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet d'un savoir¹⁷ ». Paul Janet, dans *La Crise philosophique*, rappelle que le propre du phénomène est d'être en mouvement, et de se transformer d'instant en instant. Par la personnification des éléments, comme avec Trilby ou Ondine, se constituent des personnages hybrides, des entités polyvalentes qui irradient d'une énergie vitale particulière, propre aux éléments naturels, tout en partageant certains sentiments et certains de leurs attributs avec l'humanité. Variante particulière de l'anthropomorphisation, cette forme de représentation vise à rendre à la nature sa réalité dans toute sa vitalité intrinsèque qui échappe à tout contrôle rationnel. Le mode de déplacement d'Ondine et des ondins qui composent sa « famille » se caractérise par exemple souvent par le surgissement et l'immédiateté, au point qu'ils semblent pourvus du don d'ubiquité et qu'ils se jouent de la surprise qu'ils provoquent chez l'observateur non initié en surgissant tantôt en giboilées, tantôt en vagues ou en cascades ; par exemple lors de la première apparition d'Ondine :

Au fil de la conversation, l'étranger avait entendu plus d'une fois une sorte de clapotement provenant de la fenêtre la plus basse, comme si l'on projetait de l'eau contre les vitres. Chaque fois qu'il l'entendait, le vieil homme fronçait les sourcils avec mécontentement. Mais les carreaux vibrèrent enfin sous le coup d'une véritable vague, et l'eau jaillit à l'intérieur de la pièce par la croisée mal fermée. Le pêcheur, irrité, se leva et cria vers la fenêtre sur un ton menaçant :
« Ondine ! Vas-tu enfin cesser ces gamineries ? Nous hébergeons ce soir un seigneur de passage ! » [...] ¹⁸.

- 7 Le personnage d'Ondine incarne le rêve humain de participer aux éléments ; il offre aussi l'image de la liberté du corps, comme la fée de Nodier, dans *La Fée aux Miettes*, dont les acrobaties héritent probablement des spectacles alors à la mode où l'on assistait aux évolutions de l'écuyère et de l'acrobate de cirque, et qui ont contribué à libérer la perception du corps féminin. Avec ces personnages, le discours panthéiste du XIX^e siècle part en guerre contre les entraves qui mutilent l'expression de la sensibilité et choisit de représenter des personnages parfois « inconvenants », insolents au sens propre, comme Ondine lors de sa première apparition — que nous venons d'évoquer —, ou encore comme son oncle-cascade, « *Freiherr von Kühleborn* », qui se présente sous ce nom à Huldbrand (*Freiherr* signifiant à la fois « baron » et « homme libre » et *Kühleborn* « source fraîche ») avant de le « tremper jusqu'aux os¹⁹ ».

La sensation dans le merveilleux et les retrouvailles avec nature

Redécouverte de la continuité mouvante du monde

Précurseurs, les romantiques annoncent les découvertes de Bergson, pour qui la pensée scientifique morcelle l'espace-temps en lui imposant un découpage artificiel qui nous coupe de l'expérience intime du réel. Ils cherchent à retrouver la « continuité mouvante des choses²⁰ » dont parle le philosophe et mettent en place une esthétique qui brouille les repères de l'espace et du temps, à l'instar de Hoffmann ou de Tieck, chez qui les effets de mise en abyme et de répétition donnent souvent l'impression d'une temporalité qui échappe à la linéarité. Par exemple, Marie, devenue mère, découvre que sa propre fille joue à son tour sous une vieille tonnelle, à l'écart du jardin, avec « la Zerlina de jadis²¹ », c'est-à-dire avec l'elfe dont elle a dû se séparer elle-même lorsqu'elle avait quinze ans.

- 8 Les êtres qui portent un regard poétique sur les choses ont une perception particulière de l'espace-temps. Dans *La Fée aux Miettes*, Michel est surpris de découvrir que la maisonnette de poupée où vit la fée est immense et lorsque Marie arrive chez les elfes, elle s'écrie : « Comment se fait-il, [...] que nous ayons tant de chemin à faire [...] alors qu'à l'extérieur le pourtour de ce vallon est si petit²² ? » C'est dans un état de demi-sommeil que le personnage de Tieck, dans *le Runenberg*, effectue un voyage intérieur qui épouse le rythme de ses pérégrinations : « [...] à demi sommeillant il descendit une pente escarpée... Le soleil frappa le visage du dormeur qui s'éveilla et se retrouva sur une agréable colline [...] »²³. » Comme chez Novalis, qui représente les pérégrinations du personnage d'Henri d'Ofterdingen dans un flot ininterrompu d'impressions sensibles, chez Tieck l'« univers est vécu comme une totalité dynamique [...] évolutive²⁴ ». Ainsi, dans *Eckbert le Blond*, lorsque Bertha sort de la forêt aux côtés de la vieille femme qui l'a accueillie, c'est sur une « vagabonde extase » qu'ouvrent ses sensations nouvelles :

Lorsque nous en sortîmes, le soleil se couchait ; de ma vie je n'oublierai le spectacle et la sensation de cette soirée. Toutes choses étaient fondues dans l'or et la pourpre les plus suaves, les cimes des arbres étaient baignées des rayons du couchant, une lumière très douce était épandue sur les champs, les feuillages étaient immobiles, le ciel en sa sérénité semblait être un paradis ouvert ; le murmure des sources auquel se mêlait parfois le chuchotement des arbres, passait dans le pur silence comme l'accent d'une joie mélancolique. Pour la première fois, mon âme juvénile avait le pressentiment du monde et de ses réalités. Je m'oubliais moi-même, j'oubliais la

vieille ; mon esprit et mes yeux n'étaient plus que vagabonde extase parmi les nuages dorés²⁵.

- 9 Dans cette description, la traduction restitue l'entrelacs de notations visuelles et de précisions sensibles sinon sensuelles, comme la mention de la suavité des couleurs (« *In das sanftestes Rot und Gold war alles verschmolzen* » (deuxième phrase de la citation ci-dessus) ; les *leitmotives* de l'eau et de la douceur se conjuguent aux sèmes du mouvant et de la fusion, comme dans un phénomène de capillarité — phénomène omniprésent chez Tieck comme chez Novalis²⁶. Cette écriture procède d'une vision du monde pour laquelle une sympathie universelle relie les êtres et le cosmos, certaines découvertes de l'époque, par exemple sur le galvanisme et sur le « fluide électrique », semblant confirmer la présence de phénomènes communs aux différents règnes.
- 10 L'univers semble donc emporté dans une mise en mouvement des signes comme des choses, qui accompagne l'apprentissage du héros ou de l'héroïne : « En l'observant, je fus prise de frissons de peur, car les traits de son visage étaient sans cesse en mouvement [...] »²⁷, précise la jeune Bertha, qui vient pourtant d'expliquer qu'elle ne pouvait « [s]e tenir de rire²⁸ », lorsqu'elle a découvert la manière dont « la vieille » de la forêt chantait ses cantiques d'une voix criarde, le visage parcouru d'étranges grimaces. Le grotesque, expression du changeant et du composite, vient servir cette peinture d'un univers en mouvement dont Ondine révèle à son époux que les profondeurs sont peuplées par les gnomes grêles et sournois.
- 11 Si, pour Tieck, « [l]es êtres n'existent que parce que nous les pensons » alors que « le monde apparaît dans un lointain trouble »²⁹, force est de constater que lorsque le conteur évoque le rapport du personnage avec la nature, l'univers du conte regagne en sensorialité ce qu'il avait perdu en réalité, le personnage découvrant sa propre présence au monde grâce à cette intimité établie avec la nature (« mon âme juvénile avait le pressentiment du monde et de ses réalités³⁰ »). Ainsi, au fil de ses pérégrinations, le personnage de conte parvient par moments à retrouver certaines sensations qui le rapprochent de « l'homme rustique », « plus confondu avec les éléments de la création que nous ne le sommes³¹ », du fait des « conditions particulières d'existence intellectuelle et physiologique³² » dans lesquelles il vit et dont nous sommes coupés ordinairement, selon Sand.

D'un règne à l'autre

Cette représentation de l'omniprésence du vivant et de sa continuité se poursuit à travers l'identification du personnage tantôt au végétal tantôt à l'animal : en effet « [o]n s'est demandé si le grain de blé, qui porte en lui le germe de la racine, de la tige, [...] pouvait rêver de racine, de tige etc. [...] et Tieck explique que] sans cette conscience et ces rêves, il n'est point de vie³³ ». Ainsi, lorsque M. Lechien raconte ses souvenirs, dans un conte de Sand, c'est pour dépeindre ses sensations en truite ; selon lui, nous vivons plusieurs existences dont notre mémoire témoigne à travers certains souvenirs fugaces mais intenses :

Je ressens encore l'impression délicieuse du soleil traçant des filets déliés ou des arabesques de diamants mobiles sur les flots brisés. [...] Je passais des journées entières à lutter contre le flot qui me repoussait. [...] Des plantes admirables semblaient vouloir m'enlacer dans leurs vertes chevelures ; mais la passion du mouvement et de la liberté me reportait vite vers les eaux libres et rapides³⁴.

Alors que la poésie suggère des rencontres fugitives entre le *je* poétique et le monde à travers des prosopopées comme dans l'« Ondine » d'Aloysius Bertrand dans *Gaspard de la Nuit*, le conte quant à lui déploie dans l'espace-temps les potentialités narratives dont ces dernières sont comme l'amorce. Il explore le mouvement sourd qui amène les êtres et les choses du monde à se mettre en mouvement :

Il ne faudrait pas croire que la vie inorganique soit tout à fait inerte [expose le personnage de G. Sand]. Toute chose est un élément de transformation. La plus grossière a encore sa vitalité latente dont les sourdes pulsations appellent la lumière et le mouvement : l'homme désire, l'animal et la plante aspirent, le minéral attend³⁵.

En effet, « [l]e désir est une puissance dont on ne connaît pas la limite », ajoute M. Lechien, qui a également vécu une autre métamorphose lorsqu'il était une fleur, une saxifrage penchée sur les eaux qui aspirait à se mettre en mouvement et qui devint papillon : « Un matin, je me détachai de ma tige, je flottai soutenue par la brise. J'avais des ailes, j'étais libre et vivant³⁶. » Le regard romantique est un regard de découvreurs passionnés par la vitalité et par la richesse de la création, et le genre du conte permet d'adopter le point de vue du Persan de Montesquieu, qui pose un regard neuf, désentravé de ses propres conditionnements, sur le monde ; c'est pourquoi leur écriture du merveilleux se met souvent au service d'aspirations qui paraissent particulièrement fantaisistes. Dans *l'Histoire du rêveur*, de Sand, un personnage s'écrie : « [...] que n'ai-je les yeux d'une fourmi pour admirer ce bouleau embrasé ; avec quels transports de joie aveugle et de frénésie d'amante, ces essaims de petites phalènes blanchâtres viennent s'y précipiter³⁷ ! » Ainsi, la peinture de la métamorphose contribue parfois à créer des effets comiques en amenant le lecteur à découvrir les sensations de l'animal de l'intérieur. Lorsque Coax la grenouille tente de recouvrer sa forme originelle pour redevenir la « plus belle femme du monde », elle fait éclater de rire la petite Marguerite, dans une scène tragi-comique car ses crampes laissent augurer une issue fatale :

Ivre de plaisir et de confiance, elle s'ajustait et se regardait dans le miroir avec des mouvements désordonnés et des grimaces singulières [...]. Il faut que je danse, j'ai des crampes dans les mollets ; c'est la transformation qui s'opère [...] Elle [...] frappait le marbre du bassin avec ses pieds de derrière, jouait de l'éventail, étendait ses pattes de devant comme une danseuse de ballets, cambrait sa taille et roulait des yeux comme ceux d'une almée³⁸.

- 12 Tout en amusant le lecteur, la peinture des perceptions animales, à la fois inouïe et d'une précision réaliste, donne une vraisemblance paradoxale au conte. Lorsque la jeune héroïne est transformée elle-même en grenouille, elle est engourdie au fond de l'eau où elle vient de plonger ; le soleil lui apparaît alors du fond de l'eau, sous la forme d'une « grande nappe de feu qui dorait la pointe des roseaux au-dessus de sa tête³⁹ », la ranimant et l'encourageant à remonter à la surface. La beauté et la vitalité du monde apparaissent sous un angle inaperçu, offrant chez Sand des tableaux inouïs, tantôt de grouillement lorsque la perspective se rapproche du monde de l'infiniment petit, avec le peuple d'insectes de *l'Histoire du véritable Gribouille*, tantôt empreints d'une « sereine quiétude » comme lorsque sir William raconte son propre bonheur en éléphant lors de la saison des pluies, en Malaisie : « [...] nous savourions, à l'abri des arbres géants, la chaude humidité du feuillage [...]. Nous dormions à l'ombre parfumée des mangliers [...] »⁴⁰.
- 13 Sand et Tieck pensent que « l'individu n'est vrai que jusqu'à un certain point⁴¹ » et ils rejoignent Novalis, aux yeux de qui un seul sens réunit tous les êtres, « chacun d'entre

eux [ayant] son temps et sa manière propre⁴² ». Ainsi, plus qu'un simple voyage pittoresque au pays de l'altérité, le merveilleux recouvre chez eux une « exploration [...] totale de la réalité universelle⁴³ ».

De la sensation à l'initiation

Sensation et hallucination, vision et omniscience

Le conteur romantique cherche, dans un « déséquilibre du sentir », à abolir sa limite personnelle pour « devenir la chose même », comme l'explique Jean-Pierre Richard au sujet de M. de Guérin qui s'écrit : « Si l'on pouvait s'identifier au printemps [...] se sentir à la fois fleur, verdure »⁴⁴, rejoignant le projet que l'on vient de voir se vérifier dans le conte. Cette méthode répond à la leçon de Herder qui explique, dans *Connaître et sentir dans l'âme humaine*, en 1778, que nous ne pouvons absolument pas connaître et sentir ce que nous ne sommes pas. Ceci explique la différence qui oppose le personnage romantique au personnage classique, différence non pas de degré mais de nature car, dans le conte romantique, il ne s'agit pas, pour le personnage, de projeter sa propre sensibilité sur le paysage : il s'agit, littéralement, de devenir le paysage, de la même façon qu'il se métamorphoserait en chose ou en animal, ce qui revient à offrir au conteur une connaissance de la création omnisciente. Christian, qui vient de s'enfoncer dans la montagne du Runenberg dans un état d'« allégresse si vive qu'elle se changeait en angoisse⁴⁵ », y découvre une créature somptueuse, incarnation symbolique des trésors de la mine, avec ses pierres et ses métaux. Or, cette dernière manipule une plaque incrustée de bijoux scintillants ; le héros pressent alors que cette plaque est porteuse d'une signification essentielle bien qu'« inintelligible », et son esprit s'égare pendant que son corps s'ouvre à la nature elle-même, dans une intimité aussi étrange qu'extatique qui ne tarde d'ailleurs pas à laisser place à une « sombre nuit chargée de nuages » :

Dans son sein s'était ouvert un abîme de formes et d'harmonies, de nostalgie et de volupté ; [...] il voyait se lever en lui un monde de douleur et d'espoir, de puissants rochers magiques de confiance et d'audacieuse assurance, de grands fleuves dont les eaux semblaient s'écouler mélancoliquement⁴⁶.

Souvent le merveilleux, comme chez Sand par exemple, peut servir l'apologue, comme dans *La Fée aux gros yeux*, où la protagoniste, étrange gouvernante aux yeux semblables à des bouchons de carafe, enseigne à sa jeune protégée comment voir la beauté féerique des insectes et de la nature. Cependant, bien plus qu'un savoureux jeu de points de vue, le conte offre chez les romantiques une représentation de l'altération des états de conscience qui permet d'approcher au plus près la réalisation concrète de la fusion du personnage avec les créatures naturelles, avec les végétaux ou avec la nature elle-même.

- ¹⁴ Ainsi, chez Sand, l'hallucination a une valeur herméneutique, même si elle émane d'un « état maladif du cerveau », car elle peut ouvrir malgré tout sur la reconnaissance d'une « foule de petits phénomènes⁴⁷ » apparemment aberrants parce qu'on ne peut encore les expliquer, mais qui animent l'univers selon la conteuse. C'est pourquoi elle contribue à réactiver des sens engourdis chez le personnage. Par exemple, Christian, dans *le Runenberg*, se demande s'il a rêvé ou s'il a eu un accès de démence lors de sa rencontre avec la mystérieuse entité de la montagne, mais il n'en reste pas moins que ce qui apparaît comme une hallucination débouche dans le même temps sur une

intuition supérieure, grâce à laquelle la présence du paysage est restituée avec une acuité hyperbolique. Les sensations du personnage résultant alors d'une fusion entre le sujet et l'objet, le lecteur ne s'étonne pas outre mesure de la rencontre, dans la description, entre le champ lexical des émotions et celui de la nature, la « forme [...] » des « rochers » et des « fleuves » se confondant avec les émotions mêlées de la nostalgie et de la volupté, *leitmotiv* romantique que l'on retrouve par exemple chez Hoffmann, dans *Le Vase d'or*.

- 15 Dans un autre passage, des plus surprenants, on retrouve chez Sand cette méthode qui consiste à mettre le personnage dans un état de conscience particulier, où ses propres sensations sont décrites de façon précise alors que la situation est particulièrement invraisemblable. Gribouille s'y transforme tantôt en insecte prisonnier d'une toile d'araignée, tantôt en branche de chêne, et il s'interroge alors sur ce qu'il est en train de vivre, d'une façon distanciée et sans surprise excessive, fidèle en cela à l'esthétique du conte. Ainsi, après avoir été emporté sur les eaux d'un ruisseau qui finissent par le mener vers la mer, ce sont ses propres sensations qui lui enseignent que sa tête s'est probablement transformée en gland :

Il y avait longtemps qu'il ne descendait plus le cours du ruisseau et qu'il naviguait en pleine mer sans s'en apercevoir, car il lui semblait rêver et ne pas bien savoir ce qui se passait autour de lui. Il ne voyait plus la demoiselle bleue [une libellule venue le guider] ; il est à croire qu'elle l'avait quitté lorsque le ruisseau s'était jeté dans une rivière, laquelle rivière s'était jetée dans un fleuve, lequel fleuve avait conduit Gribouille jusqu'à la mer. [...] Gribouille, revenant à lui-même, fit un effort pour se reconnaître, et ne se trouva plus figure humaine : il n'avait plus, en guise de pieds et de mains, que des feuilles vertes toutes mouillées ; son corps était en bois couvert de mousse, sa tête était un gros gland d'Espagne sucré, du moins Gribouille le pensait, car il sentait comme un goût de sucre dans la bouche qu'il n'avait plus. Il fut étonné de se voir dans cet état et de reconnaître que son voyage l'avait changé en une branche de chêne qui flottait sur l'eau⁴⁸.

Les négations (« [...] il n'avait plus, en guise de pieds et de mains, que des feuilles vertes toutes mouillées [...] »), d'ailleurs savoureuses (« il sentait comme un goût de sucre dans la bouche qu'il n'avait plus »), renvoient à la radicalité de l'expérience de perte que Gribouille subit ; pourtant, loin d'enchaîner des commentaires ou d'exprimer des émotions, l'enfant se demande seulement comment il va faire pour se déplacer en tant que végétal. Alors qu'il vit une véritable expérience de dissociation, qui rappelle les hantises primordiales telles qu'on les rencontre dans le conte, il se contente d'émettre mentalement des hypothèses : « [...] étonné de se voir dans cet état [...] il continuait à penser et à raisonner sous sa forme de branche [...] ». » D'une certaine manière, l'expérience tient donc de la leçon de choses, de « l'histoire naturelle⁴⁹ », comme le souligne l'inquiétant M. Bourdon, mais aussi de l'hallucination, le merveilleux offrant le support d'une expérimentation qui parcourt toutes les gammes du possible dans l'ordre de la sensation et des émotions.

Joie, co-naissance et utopie

Cette séquence de l'histoire de Gribouille conjugue le thème de la métamorphose avec celui du voyage au fil des eaux, moment fort dans le conte, qui atteste sa portée initiatique. Or, cette initiation par la sensation donne lieu à la création d'utopies ici et là dans le conte romantique, comme s'il s'agissait de prouver la valeur intrinsèque de la rencontre entre l'homme et la nature. Dans *Les Elfes*, par exemple, certaines créatures sont chargées d'étendre des fleuves de feu sous terre afin de faire pousser les fleurs et

la vigne : « Ces filets d'eau coulent sous votre jardin et donnent à vos fleurs ces fraîches couleurs⁵⁰ », explique l'elfe à Marie, pendant que cette dernière goûte la douceur de la « chaude nuit d'été ». Dans ce jardin d'Éden grouillent des créatures et des plantes chargées d'apporter joie, beauté et opulence au monde ; « d'innombrables enfants s'approch[ent] à la nage », s'amusent à tresser des couronnes de lis d'eau et à souffler dans des coquillages pendant que d'une rive à l'autre se « renvoie en écho le tapage confus⁵¹ » qui émane de la scène. La coalescence des sèmes de la liquidité et de l'embrasement annonce la fin de la solitude, comme si se réalisait le rêve d'une connaissance au sein de la nature, rêve d'« une existence au cœur de l'existence amie⁵² ».

Les synesthésies entre couleurs, sons et odeurs offrent une représentation où la nature est en perpétuelle métamorphose, image d'une *natura naturans* où les « images chang[ent] selon les accords de musique⁵³ » et où le pouvoir des elfes est immense, symbolisant la toute-puissance de l'imaginaire. Lorsque ces derniers jettent un pollen éblouissant dans le gazon, le récit précise : « Aussitôt l'herbe se mit à bruire comme des vagues » pendant que « de splendides rosiers [...] grandirent très vite et s'éployèrent »⁵⁴. La métaphore de la germination et le double phénomène d'éclosion et d'agrandissement sont une image de la poésie romantique, tout comme le *leitmotiv* de la fleur-calice cher à Hoffmann et à Novalis, qui atteste la présence d'un monde et d'une vie hyperbolique contenus dans un cercle étroit, prêts à se dilater à l'infini. Or, les sensations des personnages viennent achever de confirmer cette puissance à la fois de la fantaisie et de la germination, les deux phénomènes ne faisant qu'un dans la pensée romantique :

Tiens-moi bien, [dit l'elfe à Marie après avoir enfoncé deux cônes de pin dans la terre d'un coup de talon] et Marie passa ses bras autour de sa taille gracile. Elle se sentit enlevée dans les airs, car les arbres croissaient sous elles avec la plus grande rapidité ; les grands pins se balançaient et les deux enfants enlacées se berçaient dans les rouges nuages au couchant et échangeaient des baisers⁵⁵.

- 16 Alors que dans le *Cratyle*, Socrate joue sur les mots grecs *sêma* (« geôle ») et *sôma* (« le corps »), pour évoquer le carcan constitué par ce dernier, c'est au contraire le corps qui dans ce conte libère l'être et le porte vers la joie. On retrouve ce phénomène dans le conte de Sand. Lorsque le garçonnet échappe aux eaux qui l'ont englouti, le narrateur précise qu'on assiste au retour du « véritable Gribouille », régénéré par la caresse des plantes de la berge qui viennent s'enrouler autour de lui, juste avant que la reine des prés, une fleur au « divin sourire⁵⁶ », ne lui explique qu'elle est sa marraine. Ainsi, les plantes viennent se substituer à sa propre famille. D'enfant mal-aimé, Gribouille accède au statut d'être comblé, célébré par la caresse et les effusions des végétaux qui viennent l'effleurer. L'univers embaumé du printemps symbolise alors cette renaissance par les sens, comme dans *Le Songe d'or* de Nodier, où le bûcheron Xaïloun, simplet méprisé de tous, cherche à retrouver le « kardouon », un lézard dont la beauté le fascine. Alors que le lézard ne rêve que de « racines fraîches [...] parmi des herbes humectées de la rosée du ciel et de la fraîcheur des sources [...] sur un sable doux et fin que la première aube vient échauffer⁵⁷ », assonances et onomatopées disent à quel point l'enfant est proche de lui comme de la nature : il est en effet « grandement attiré par le mélodieux glouglou des eaux courantes et par le frais et riant froufrou de la feuillée ». À travers ces évocations très simples, le conteur, tout comme Sand après lui, rend hommage à la beauté de la création tout en suggérant l'universelle communauté sensorielle des créatures entre elles.

- 17 À l'heure où les scientifiques posent un regard nouveau sur une nature dont on s'aperçoit qu'elle est fragile mais aussi vivante au sens plein, le conte romantique mérite d'être redécouvert. Il montre en effet que la nature est fée, et que « [s]eule la faiblesse de nos organes et de notre contact avec nous-même nous empêche de nous apercevoir dans un monde de fées [...] »⁵⁸. Grâce à l'exploration des sensations, le genre, tel que les romantiques le réécrivent ou l'inventent, déploie les virtualités du conte populaire en développant la représentation de la relation du personnage avec la nature de plusieurs façons. L'écriture y emboîte le pas de personnages illuminés sinon même hallucinés, comme chez Tieck⁵⁹, ou adopte la perspective de l'animal ou du lutin comme chez Sand et chez Nodier ; elle crée des personnages à la frontière de l'humain et du phénomène naturel, pour nous inviter à redécouvrir le caractère multiple et mouvant de l'univers, un univers beaucoup moins cloisonné que l'homme moderne n'a appris à le penser, dans lequel la nature est animée d'un rayonnement intrinsèque tel qu'elle peut offrir le lieu d'une régénération par les sens. Une joie sourde, un enthousiasme anime souvent ces récits, comme l'observe Georges Gusdorf, lorsqu'il affirme que « [l]'homme romantique est sous-tendu, dans son existence, et comme corroboré, par la vie solidaire de l'univers »⁶⁰. C'est peut-être que Novalis voyait juste lorsqu'il montrait, à travers l'apologue du *Märchen* inséré dans *Henri d'Ofterdingen*, le conte de Klingsohr, qu'une fois venu le règne de « Fable », c'est-à-dire de la poésie, les forces galvaniques qui animent l'univers pourraient se rencontrer et se fondre pour ramener la chaleur dans ce dernier.
-

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- BEGUIN Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008.
- GUSDORF Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.
- GUSDORF Georges, *Le romantisme*, t. II, « L'homme et la nature » [1984], Paris, Payot, 2011.
- HIERONIMUS Gilles & LAMY Julien, *Imagination et mouvement. Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, Louvain-la-Neuve, EME éditions, coll. « Transversales philosophiques », 2015.
- HOFFMANN E.T.A., *Le Vase d'or* [1814], Paris, Aubier, éd. Montaigne, Coll. bilingue des classiques étrangers, 1947.
- HUGO Victor, « À Trilby, le lutin d'Argail », « Odes et Ballades », « Les Orientales » [1858-1859], *Œuvres complètes. Essais et Poésies diverses*, Paris, Ollendorf, 1912.
- LA MOTTE-FOUQUE Friedrich de, *Ondine* [1811], Paris, Payot, coll. « Rivages », 2011, traduit d'après le texte publié par P. Reclam, *Ondine : eine Erzählung*, Stuttgart, 2001.

- MABILLE Pierre, *Le miroir du merveilleux* [1940], préface A. Breton, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- MONTANDON Alain *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Révolutions et Romantismes », 2010.
- NODIER Charles, *Contes* [1818-1832], éd. P. G. Castex, Paris, Classiques Garnier, 1979.
- NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen* [1997], Paris, GF Flammarion, 1992.
- RICHARD Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999.
- SAND George, « La reine Coax » [1874], « La fée aux gros yeux », « Le chien et la fleur sacrée » [1875][...], dans *Voyage dans le cristal*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « Les Maîtres de l'étrange et de la peur », 1980.
- TIECK Ludwig, « Le Runenberg », dans *Amour et magie, et autres contes* [1802], trad. A. Béguin et D. Guignard, Paris, José Corti, coll. « Romantique » n° 41, 1993.
- TIECK Ludwig, *La coupe d'or*, trad. A. Béguin, préface P. Péju, Paris, Mercure de France, 1997.
- TIECK Ludwig, « Les Elfes », « Eckbert le Blond » [1796], dans *La coupe d'or. Der Pokal und andere Märchen*, trad. A. Béguin, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2011.

NOTES

1. E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or* [1814], 1947, p. 85.
2. E.T.A. Hoffmann, *Princesse Brambilla, Caprice* [1820], trad. A. Hella et O. Bournac, préface de S. Zweig, éd. établie par E. Tunner, Paris, Garnier Flammarion, 1990.
3. G. Hieronimus et J. Lamy, *Imagination et mouvement. Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, 2015, 4^e de couverture.
4. Ch. Nodier, « Préface nouvelle de Smarra » [1832], dans *Contes*, 1979, p. 34.
5. P. Péju, préface de L. Tieck, *La coupe d'or*, 1997, p. 26.
6. V. Hugo, « À Trilby, le lutin d'Argail », « Odes et Ballades », « Les Orientales » [1858-1859], *Œuvres complètes. Essais et Poésies diverses*, 1912, vol. 24, p. 311-314.
7. Le mot « supernaturalisme », issu de la langue allemande, recouvre à la fois une croyance dans le surnaturel et un état de rêverie particulier, « [q]ui dépasse la perception ordinaire des choses » (disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/supernaturaliste>>, consulté le 07/03/2018). À la fin de la dédicace des *Filles du feu*, Nerval explique que c'est dans cet état qu'il a composé les *Chimères*. Dans *Les Illuminés*, il tente de cerner les origines de ces dispositions et les voit dans la constitution d'une « école moitié religieuse et moitié philosophique qui, féconde en hérésies sans doute, [...] a entretenu un certain esprit de mysticisme » (G. de Nerval, *Les Illuminés. Récits et portraits*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 303).
8. A. Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, 2010, p. 207.
9. G. Sand, « Légendes fantastiques » [14 juil. 1857], dans *Voyage dans le cristal*, 1980, Annexes, p. 311.
10. *Ibid.*
11. Ch. Nodier, « Trilby ou le Lutin d'Argail » [1821-1822], éd. citée, p. 135.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 134.

15. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, 2011, p. 46-47.
16. L. Tieck, « Les Elfes », dans *La coupe d'or. Der Pokal und andere Märchen*, 2011, p. 95.
17. Dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 05/02/2014.
18. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, ouvr. cité, p. 27.
19. *Ibid.*, p. 102 et 104.
20. H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, 2008, p. 3.
21. L. Tieck, « Les Elfes », éd. citée, p. 115.
22. *Ibid.*, p. 95.
23. L. Tieck, « Le Runenberg », dans *Amour et magie, et autres contes* [1802], 1993, p. 121.
24. G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, 1982, p. 268 et 269.
25. L. Tieck « Eckbert le Blond », dans *La coupe d'or. Der Pokal und andere Märchen*, 2011, p. 148-149.
26. Le héros éponyme de Novalis, se baigne, en rêve, dans une « vasque qui ondo[ie]et frissonn[e] dans un chatolement de couleurs innombrables » : « Il plonge la main dans la vasque et humecta ses lèvres. Ce fut comme si une vision spirituelle le pénétrait [...] des images neuves, non encore contemplées, se levaient tout à coup pour se fondre à leur tour les unes dans les autres et se métamorphoser autour de lui en créatures visibles [...]. » Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, 1992, p. 75.
27. L. Tieck « Eckbert le Blond », éd. citée, p. 152-153.
28. *Ibid.*, p. 149.
29. L. Tieck, *Lowell*, cité par P. Péju, préface de *La coupe d'or*, éd. citée, p. 28.
30. L. Tieck, « Eckbert le Blond », éd. citée, p. 148-149.
31. G. Sand, « Les visions de la nuit dans les campagnes » [1851], dans *Voyage dans le cristal*, ouvr. cité, p. 288.
32. *Ibid.*, p. 288. « [...] le sauvage ou le paysan vivent encore dans le nuage, dans l'éclair et le vent qui enveloppent [leurs] fragiles demeures », ajoute encore la conteuse dans le même passage, où elle oppose « le moellon des habitations bien closes » à la « hutte » et à la « chaumière ».
33. L. Tieck, cité par A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, 1991, p. 81.
34. G. Sand « Le chien et la fleur sacrée », dans *Voyage dans le cristal*, ouvr. cité, p. 254.
35. *Ibid.*, p. 254.
36. *Ibid.*
37. G. Sand, « Histoire du rêveur », *Revue des deux mondes*, Paris, nov. 1924, p. 117.
38. G. Sand, « La reine Coax », *ibid.*, p. 192.
39. *Ibid.*, p. 193.
40. G. Sand, « Le chien et la fleur sacrée », dans *Voyage dans le cristal*, ouvr. cité, p. 265.
41. L. Tieck, cité par A. Béguin, éd. citée, p. 217.
42. Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, ouvr. cité, p. 232.
43. P. Mabille, *Le miroir du merveilleux* [1940], préface A. Breton, 1962, p. 24.
44. J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, 1999, p. 227. La référence du texte évoqué est : M. de Guérin, *Le Cahier vert : Journal intime*, 1832-1835.
45. L. Tieck, « Le Runenberg », dans *Amour et magie [...]*, éd. citée, p. 117.
46. *Ibid.*, p. 120-121.
47. G. Sand, « Les visions de la nuit dans les campagnes », dans *Voyage dans le cristal*, ouvr. cité, p. 289.
48. G. Sand, *Histoire du véritable Gribouille*, Paris, E. Blanchard, 1851, p. 68-69.
49. *Ibid.*, p. 69.
50. L. Tieck, « Les Elfes », éd. citée, p. 87.

51. *Ibid.*, p. 79, 91 et 93.
52. L. Tieck, « Étude de Shakespeare » [1824], cité par A. Béguin, éd. citée, p. 222.
53. *Ibid.*, p. 83.
54. *Ibid.*, p. 83-85.
55. *Ibid.*
56. G. Sand, *Histoire du véritable Gribouille*, p. 75.
57. Ch. Nodier, « Le songe d'or », éd. citée, p. 349-351.
58. Novalis, *L'Encyclopédie*, fragments, classement Wasmuth, & 1678, trad. M. de Gandillac, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, cité par G. Gusdorf, *Le romantisme*, t. II, « L'homme et la nature », ouvr. cité, n. 40, p. 342.
59. Notons que si l'opposition entre merveilleux et fantastique n'est pas tranchée à l'époque, on peut dire malgré tout que chez Tieck, le merveilleux bascule souvent dans une autre tonalité, comme dans la deuxième partie d'*Eckbert le Blond*.
60. G. Gusdorf, *Le romantisme*, t. II, « L'homme et la nature », ouvr. cité, p. 347.
-

RÉSUMÉS

Sous l'influence de penseurs comme Schelling, Novalis, Tieck et Nodier puis George Sand renouent avec une vision panthéiste du monde et avec une intensité de la sensation que leurs contemporains paraissent avoir perdue. Ils refusent l'appauvrissement de l'imaginaire tout comme la séparation de l'homme avec la nature, liés selon eux aux progrès de la technique ainsi qu'au culte de la raison et de l'utile. Ils s'emparent du conte pour le mettre au service d'une exploration universelle au sein de laquelle le personnage est soumis à des expériences qui le mettent en contact avec les différents règnes de la nature, le monde regagnant dans leur œuvre en sensorialité ce qu'il avait perdu en réalité.

Under the influence of thinkers such as Schelling, Novalis, the authors Tieck and Nodier then G. Sand get back in touch with a pantheistic vision of the world, and with an intensity of feeling that their contemporaries seem to have lost. They refuse the impoverishment of the imaginary, as well as the separation between men and nature, linked—according to them—to technical progress as well as to the cult of Reason and of Usefulness. They adapt the tale and use it as a universal exploration in which the character is submitted to experiences that put him in contact with the different aspects of nature, the world regaining in sensoriality, in their work, what it had actually lost.

INDEX

Keywords : romanticism, paganism, pantheism, metempsychosis, tale, sensoriality, Märchen, sensitivity, marvelous, Nodier, Tieck, George Sand

Mots-clés : romantisme, paganisme, panthéisme, métempsychose, conte, sensorialité, Märchen, sensibilité, merveilleux, Nodier, Tieck, George Sand

AUTEUR

CATHERINE RAPENNE

Université de Strasbourg