HAL
open science

# Du jeu au je -les aspects de l'espace dans le conte fantastique français à l'époque du symbolisme

Kévin François

## To cite this version:

Kévin François. Du jeu au je -les aspects de l'espace dans le conte fantastique français à l'époque du symbolisme. Littératures. Université de Varsovie, 2019. Français. NNT : . tel-02876023

**HAL Id: tel-02876023**

**https://hal.science/tel-02876023v1**

Submitted on 27 Jun 2020

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

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

# Du jeu au je – les aspects de l'espace dans le conte fantastique français à l'époque du symbolisme

Między grą i odkrywaniem siebie. Aspekty przestrzeni w opowiadaniu fantastycznym w okresie symbolizmu francuskiego

Playing with the spatial aspect of the Symbolist fantastic short-stories:  a way to discover yourself

**Kévin François**

**Thèse rédigée sous la direction de :** Mme Judyta Zbierska-Mościcka
**Thèse soutenue le 30/05/2019 devant le jury composé de :** Mme Renata Bizek-Tatara, M. Henryk Chudak, Mme Jolanta Dygul, M. Marcin Klik, Mme Monika Kulesza, Mme Karolina Kumor, Mme Izabella Zatorska, Mme Judyta Zbierska-Mościcka

Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Instytut Romanistyki

Warszawa 2019

**Résumé**

Nous étudions dans cette thèse plusieurs contes symbolistes fantastiques d'auteurs français et belges (Édouard Dujardin, Marcel Schwob, Remy de Gourmont, Rachilde, Henri de Régnier, Jean Lorrain, Georges Rodenbach, Hector Chainaye) pour ainsi déterminer comment l'espace représenté de ces contes, en tant qu'hétérotopie, contribue à l'émergence du Moi. Le problème central est donc l'espace représenté et son influence sur l'espace figuré du lecteur. Nous examinons non seulement la façon dont l'espace du texte est construit à travers la collaboration (souhaitée ou non) entre l'auteur et le lecteur, mais aussi la manière dont l'espace représenté mobilise, et donc façonne, la perception de soi-même et de la réalité ambiante, aussi bien chez le personnage (le narrateur y compris) que chez le lecteur.

Le fantastique est ici défini de manière diachronique, dépendant de l'époque qui le voit naître. Le symbolisme quant à lui est présenté comme une littérature de réaction, à la fois à son époque, mais aussi aux mouvements littéraires antérieurs. Nous parvenons alors à un fantastique symboliste, s'apparentant à un fantastique de l'intérieur, issu du sujet.

Les contes sélectionnés sont analysés d'un point de vue spatial : dans un premier temps nous observons quels espaces ont été déployés par les fantastiqueurs au sein du texte, pour ensuite analyser de manière précise en quoi la modulation de cet espace est un procédé du fantastique. Se révèle ainsi la place primordiale réservée à l'imaginaire du lecteur, qui cependant, en comblant les lieux indéterminés (Ingarden), est dirigé, presqu'à son insu, par l'auteur. Cela nous permet de concevoir les contes fantastiques symbolistes comme de potentiels « espaces transitionnels », d'après les termes de Donald Woods Winnicott dans son ouvrage *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1975). En effet, les auteurs symbolistes multiplient doutes et incertitudes dans leurs récits laissant au lecteur le soin de les combler dans son propre espace figuratif. Se déploie alors un espace ludique atemporel, mettant en relation la culture, consciente et inconsciente, de l'auteur avec celle de son lecteur : peurs infantiles, mythes et archétypes, mais aussi représentations du monde et volontés d'évasion se confrontent pour participer à une révélation du moi au lecteur.

L'analyse spatiale des contes fantastiques symbolistes est réalisée à partir des apports théoriques de Roman Ingarden émis dans *L'Œuvre d'art littéraire* (1983), dont nous retenons en particulier la distinction entre espaces réel/ figuré/ représenté. Cela nous permet de distinguer les espaces selon qu'ils se rattachent à une vision de l'auteur, du narrateur ou du lecteur, et de voir de quelle manière l'espace fantastique symboliste est agencé, reposant sur de nombreuses indéterminations du texte, procédé étudié par Rachel Bouvet (qui s'est notamment inspirée des

travaux de Wolfgang Iser et d'Umberto Eco). Enfin, le texte fantastique est considéré comme un jeu porteur d'enseignements, et cela à la lumière de la théorie des « espaces transitionnels » de D.W. Winnicott. Nous nous référons aussi à de nombreux autres travaux critiques concernant : a/ la nature du texte fantastique ou la fantasticité même (Tzvetan Todorov, Louis Vax, Irène Bessière, Roger Caillois, Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, Nathalie Prince, Renata Bizek-Tatara) ; b/ la réception du texte littéraire (Wolfgang Iser, Umberto Eco, Vincent Jouve, Raphaël Baroni) ; c/ la littérature symboliste (Michel Décaudin, Noël Richard, Valérie Michelet Jacquod, Bertrand Vibert) ; d/ la morphologie du conte/de la nouvelle (Vladimir Propp, Daniel Grojnowski).

## Streszczenie

W prezentowanej rozprawie poddaję analizie symbolistyczne opowiadania fantastyczne wybranych autorów francuskich i belgijskich (Marcela Schwoba, Rémy'ego de Gourmonta, Henri'ego de Régniera, Camille'a Mauclaira, Jeana Lorraina i Georges'a Rodenbacha), by ustalić, w jaki sposób przedstawiona w nich przestrzeń (heterotopia) sprzyja ujawnianiu się ukrytego „ja". Kluczowym zagadnieniem jest tu przestrzeń przedstawiona oraz jej wpływ na przestrzeń wyobrażoną przez czytelnika. Analiza pokazuje nie tylko sposób, w jaki jest ona konstruowana (przy współpracy czytelnika lub bez), ale również sposób, w jaki kształtuje ona postrzeganie siebie samego oraz otaczającej rzeczywistości, zarówno przez postać (w tym narratora), jak i czytelnika.

Fantastyka jest w rozprawie zdefiniowana w sposób diachroniczny, zależny od epoki, w której powstaje, symbolizm zaś - jako literatura reakcji na współczesną mu epokę, jak i na poprzedzające ją ruchy literackie. Symbolistyczna fantastyka jest tu określona jako fantastyka wewnętrzna, której źródłem jest podmiot.

Wybrane do analizy opowiadania badam pod kątem przestrzeni. W pierwszej kolejności omawiam przestrzeń przedstawioną, starając się uchwycić jej charakter fantastyczny, który budowany jest w istocie dzięki czytelnikowi. To on bowiem, wypełniając liczne w opowiadaniach symbolistycznych miejsca niedookreślone (Ingarden), bierze czynny udział w konstruowaniu przestrzeni fantastycznej. W konsekwencji symbolistyczne opowiadania fantastyczne ukazują się same w sobie jako potencjalne „przestrzenie przejściowe" (*transitionnels*), zgodnie z terminologią D.W. Winnicotta (*Jeu et réalité. L'espace potentiel*, 1975), czyli przestrzenie ponadczasowe, w pewnym sensie ludyczne, w których odbywa się gra między autorem i czytelnikiem, a także w których spotykają się świadome bądź nieuświadomione konstrukcje kulturowe czy wyobrażenia autora i czytelnika. Do ukształtowanych kulturowo i uwewnętrznionych mitów i archetypów dochodzą osobiste wyobrażenia rzeczywistości, a także psychologicznie uwarunkowane potrzeby ucieczki czy dziecięce lęki. Wszystkie te czynniki biorą udział zarówno w konstruowaniu przestrzeni fantastycznej, jak i w ujawnianiu się za jej pośrednictwem wewnętrznego „ja" czytelnika.

Analiza przestrzeni jest oparta na pracach teoretycznych Romana Ingardena, a zwłaszcza na wyróżnionych przezeń w tomie *O dziele literackim* (1931, tłum. pol. 1960) typach przestrzeni (rzeczywistej, wyobrażonej i przedstawionej). Metoda Ingardena pozwala definiować przestrzeń zgodnie z wizją autora, narratora, postaci bądź czytelnika. Uzupełniającym narzędziem analizy mającej na celu rozpoznanie sposobów modelowania

przestrzeni w tekście fantastycznym są prace Rachel Bouvet, inspirowane dociekaniami Wolfganga Isera i Umberto Eco, w których mowa jest o „niedookreśleniach" (*indéterminations*) tekstu. Wreszcie w ocenie tekstu fantastycznego jako swego rodzaju pouczającej gry, odwołuję się do teorii „przestrzeni przejściowych" D. W. Winnicotta. Posługuję się również licznymi pracami teoretycznymi dotyczącymi: samej natury fantastyczności lub też tekstu fantastycznego (m. in. T. Todorov, L. Vax, I. Bessière, R. Caillois, R. Bozzetto, A. Huftier, N. Prince, R. Bizek-Tatara), recepcji tekstu literackiego (m. in. U. Eco, W. Iser, V. Jouve, R. Baroni), literatury symbolistycznej (m. in. M. Décaudin, N. Richard, V. Michelet Jacquod, B.Vibert) czy morfologii noweli/opowiadania (m. in. V. Propp, D. Grojnowski).

**Abstract**

The purpose of this research project is to take a fresh look on symbolist short stories. Through the study of some French and Belgian authors from Symbolism (Édouard Dujardin, Marcel Schwob, Remy de Gourmont, Rachilde, Henri de Régnier, Jean Lorrain, Georges Rodenbach, Hector Chainaye), a 19th century literary movement, we analyze how fantastic literature has to be considered according a diachronic way of thinking. Indeed, a lot of theoreticians looked at fantastic literature and tried to give a general definition of it: Tzvetan Todorov, Louis Vax, Roger Caillois and Nathalie Prince among others. But according to us, there is a wide variety in fantastic literature, and it is impossible to consider works from the 19th century with the same eye as recent productions. That is why we decided to define the fantastic symbolist, and we focused on its spatial characteristics.

Thereby, the main purpose of our work is to show that fantastic short stories from Symbolism can be considered as heterotopias, from Michel Foucault's terminology. Therefore, reading those stories can become a way to know better your inner self. As reading consists of an imaginary exploration, we focus our study on represented spaces and how they can influence the figured ones. That means we analyze how space is depicted by symbolist authors in their fantastic short stories, and how this interacts with the perception of their environment by their characters, and readers.

First, we observe how important the reader is in a fantastic short story and how he is creating himself the space of what he is reading. Since descriptions from the author are incomplete (places of indeterminacy from Ingarden), the reader participates in what he is reading. Their energy is required to fulfill the text. Therefore, we consider fantastic short stories from Symbolism as transitional spaces as Donald Woods Winnicott defined them in *Playing and Reality* (1971). We then consider the text as a co-creation between the author and the reader. The latter has to play with what the author left them in order to live the experience of the fantastic. Cultural representations, individual psychology but also myths or archetypes interfere (consciously or unconsciously) with how the reader is able to read a text. In the current thesis, we study all those elements to see how they contribute to the creation of a fantastic space, and how this space could stimulate the development of the ego.

The analysis of the space is mainly based on works from Roman Ingarden and particularly his distinction between three kinds of space: real, figured and represented ones. Ingarden's method enables us to study space through the perception of the author, the narrator, the characters, and the readers. We will also be using Rachel's Bouvet works (which derive

from Iser's and Eco's ones) on the indetermination of the text, and how they help the reader to model spaces of fantastic literature. Donald Woods Winnicott, among others, helps us to present the texts of fantastic literature as games where the reader has to get involved. We also resorted to various works about: a/ fantastic literature (Tzvetan Todorov, Louis Vax, Irène Bessière, Roger Caillois, Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, Nathalie Prince, Renata Bizek-Tatara) ; b/ the reader's experience (Wolfgang Iser, Umberto Eco, Vincent Jouve, Raphaël Baroni) ; c/ Symbolism (Michel Décaudin, Noël Richard, Valérie Michelet Jacquod, Bertrand Vibert) ; d/ short-stories (Vladimir Propp, Daniel Grojnowski).

**Remerciements**

Il est important pour moi de remercier ici tous ceux qui ont pu participer à ce travail de près ou de loin, qui ont su m'épauler.

Tout d'abord, je remercie le Professeur Judyta Zbierska-Mościcka, ma directrice de thèse, qui a bien voulu se montrer patiente à mon égard, et de qui j'ai pu beaucoup apprendre.

Merci au docteur Sébastien Ducourtioux pour son expérience, et pour avoir toujours été prêt à m'apporter son aide lorsque je la sollicitais.

Merci à ma compagne et à ma famille pour m'avoir donné le courage de faire ce que j'aime, pour avoir favorisé un environnement propice à l'étude, et pour m'avoir écouté et s'être intéressés à des sujets qui ne leur parlent pas toujours.

# Table des matières

Avant-propos ..... 1
Première partie : Les difficultés du fantastique : un genre, une esthétique, un effet ou un sentiment ? ..... 8
1 Le genre fantastique ..... 8
2 L'effet, le sentiment, ou l'esthétique fantastique ..... 10
3 Du genre à l'esthétique, un débat houleux qui se nourrit de multiples définitions ..... 12
3.1 Les définitions multiples du fantastique ..... 12
3.2 La subjectivité du fantastique ..... 17
3.3 Une subjectivité qui invite à penser le fantastique comme un genre pluriel ..... 18
4 L'importance de l'espace fantastique ..... 21
Deuxième partie : Le fantastique symboliste ..... 29
1 Le symbolisme ..... 29
1.1 Une définition difficile ..... 29
1.2 La quête de l'essence ..... 32
1.3 La décadence ..... 35
1.4 Une sensibilité au mysticisme ..... 41
1.5 Une littérature de réaction ..... 45
1.5.1 Une réaction au naturalisme ..... 45
1.5.2 La recherche d'un « ailleurs » ..... 47
1.5.2.1 L'imagination ..... 47
1.5.2.2 L'idéalisme ..... 50
1.5.2.3 Les mythes ..... 52
1.5.2.4 Le langage ..... 53
1.5.3 L'expérimentation formelle ..... 55
2 Bref historique du fantastique symboliste ..... 60
2.1 L'apparition du fantastique ..... 60
2.2 L'héritage ..... 64
2.2.1 Le positivisme, un héritage par négation ..... 64
2.2.2 Un fantastique de l'étranger digéré ..... 67
2.2.2.1 Hoffmann ..... 67
2.2.2.2 Poe ..... 70
2.2.3 Un héritage français ..... 73
2.2.3.1 Charles Nodier ..... 73
2.2.3.2 Prosper Mérimée ..... 75

2.2.3.3 Gérard de Nerval ... 76
2.2.3.4 Théophile Gautier ... 79
2.2.3.5 Charles Baudelaire ... 81
2.2.3.6 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam ... 85
2.2.4 Conclusion ... 88
2.3 Le fantastique, une littérature-exutoire ... 89
3 Le fantastique symboliste : un fantastique aliénant ... 91
4 Le cas particulier de la Belgique ... 97
Troisième partie : Le fantastique symboliste, un espace transitionnel. Analyse du corpus ... 101
1 L'espace du « sujet » ... 105
1.1 Le recours aux personnages ... 107
1.1.1 La narration fantastique ... 107
1.1.2 Portrait du personnage fantastique symboliste ... 110
1.1.2.1 Le fantastique, une affaire solitaire ... 112
1.1.2.2 Un personnage témoin d'une époque ... 117
1.1.2.3 Un attrait pour l'étrange ... 119
1.1.3 L'espace intérieur des personnages ... 121
1.1.3.1 L'impressionnisme littéraire ... 122
1.1.3.2 L'espace intérieur ... 125
1.1.4 L'aliénation par le fantastique ... 128
1.1.4.1 L'intrusion ... 129
1.1.4.2 La transformation ... 131
1.1.4.3 La dépossession ... 133
1.2 L'espace du « sujet » en lui-même, par lui-même ... 137
1.2.1 L'Œuvre d'art littéraire ... 137
1.2.2 L'ancrage de l'espace figuré dans l'espace réel ... 139
1.2.3 Une particularité de l'espace figuré, primordiale dans le fantastique symboliste : les indéterminations ... 146
2 L'espace de la lecture ... 149
2.1 L'acte de lecture ... 149
2.1.1 Le texte, un lieu de rencontre entre deux entités distantes ... 149
2.1.2 Les contrats entre le lecteur et l'auteur ... 155
2.2 Les procédés du fantastique reposant sur l'acte de lecture ... 162
2.2.1 La composition du texte fantastique ... 162
2.2.2 La tension narrative ... 164

2.2.3 Des indéterminations aux « blancs » du texte, un espace fantastique ..... 170
2.2.4 Promenades inférentielles et mondes possibles ..... 177
2.3 Le plaisir du fantastique ..... 187
3 L'espace du lecteur ..... 192
3.1 Le conte fantastique symboliste, une hétérotopie où l'on se retrouve ..... 194
3.1.1 Fantastique, jeu et hétérotopie ..... 194
3.1.2 L'importance du Moi ..... 197
3.1.3 La construction du Moi ..... 200
3.1.3.1 L'altérité du fantastique ..... 202
3.1.3.2 Une altérité qui renforce le Moi ..... 207
3.2 Le retour aux sources dans les contes fantastiques symbolistes. De l'enfance de la civilisation à l'enfance individuelle ..... 211
3.2.1 Le recours aux mythes ..... 212
3.2.1.1 Le symbolisme et les mythes ..... 216
3.2.1.1.1 L'influence du wagnérisme ..... 216
3.2.1.1.2 Les mythes, une ressource pour l'idéologie symboliste ..... 217
3.2.1.1.3 L'usage des mythes, une recherche originelle ..... 220
3.2.1.2 Les mythes comme langage : les archétypes ..... 223
3.2.2 L'enfance ..... 232
3.2.2.1 L'enfance dans les contes ..... 232
3.2.2.2 L'*Unheimliche* ..... 234
3.2.3 L'enseignement du fantastique ..... 238
3.2.3.1 Un processus expérientiel ..... 238
3.2.3.2 De la didactique au thérapeutique ..... 245
Conclusion ..... 249
Annexes ..... 254
I. Synopsis des contes fantastiques étudiés ..... 254
II. Brève recontextualisation des auteurs de notre corpus ..... 265
Bibliographie générale ..... 270

**Liste des abréviations qui correspondent aux recueils et aux contes analysés**

Remarque : les citations tirées des contes de notre corpus seront suivies des abréviations du recueil dont elles sont issues avec leur numéro de page.

*CD* : *Cœur double*, Paris, Gallimard, 1934.

*CJ* : *La Canne de Jaspe* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, Grenoble, Ellug, 2011.

*CO* : *Les Clefs d'or*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, Grenoble, Ellug, 2016.

*CT* : « La Chimère tuée » in *La Jeune Belgique, Tome dixième*, Bruxelles, 1891/07, p. 279-282.

*D* : « La Démoniaque », in *L'Écho de Paris*, Paris, 31/07/1892, nº 2995, p. 1-2.

*DA* : *Le Démon de l'absurde* [ePub], Project Gutenberg, 2015. URL : http://www.gutenberg.org/ebooks/48830?msg=welcome_stranger.

*H* : *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886.

*HA* : « L'Hôtellerie de l'amour » in *La Jeune Belgique, Tome treizième*, Bruxelles, 1894/01, p. 60-65 ; 106-112.

*HDM* : *Histoires de masques*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1900.

*HM* : *Histoires magiques*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, Grenoble, Ellug, 2011.

*RB* : *Le Rouet des brumes*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, Grenoble, Ellug, 2016.

*RM* : *Le Roi au masque d'or* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume I*, Grenoble, Ellug, 2009.

*S* : *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

*SS* : *Sensations et souvenirs*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1895.

## Avant-propos

Aujourd'hui encore, à l'ère du numérique et de la science quantique, de la nanotechnologie et de la robotique, alors que tout semble destiné à être observé et mesuré par l'homme, le surnaturel intrigue. Bien qu'en plein XXI^e^ siècle, entouré d'explorations et de révélations scientifiques, tandis que les rêves mêmes, matériel mystique millénaire, en arrivent à être influencés par la technologie, l'être humain ne cesse d'être attiré par ce qui échappe au rationnel, réside dans le mystère. En témoignent divers événements comme par exemple l'exposition « Enfers et fantômes d'Asie » organisée par le musée du quai Branly entre le 10 avril et le 15 juillet 2018, qui a connu un important succès en offrant à ses visiteurs une vision du surnaturel asiatique hérité des religions et mouvements spirituels de ce continent, tel qu'il survit de nos jours dans la culture (arts du spectacle, cinéma, etc.). Ou encore, de manière plus cocasse, l'article « Aux États-Unis, le florissant marché en ligne des poupées hantées »[1], paru en novembre 2017 sur le blog du journal *Le Monde* qui rendait compte d'une curieuse pratique consistant à vendre des poupées prétendument possédées par un esprit. Enfin, un article plus récent intitulé « La grande histoire d'amour de la France avec l'horrible Cthulhu »[2] paru dans le même journal, en octobre 2018, qui illustrait l'attrait contemporain pour des récits qui mettent en scène le surnaturel.

Ainsi, le fantastique ne peut être considéré comme une littérature passée de mode. Il évolue, prend de nouvelles directions, s'adapte à une époque, comme l'assure Renata Bizek-Tatara dans un article récent : « Le fantastique est toujours vivant, mais il change de visage, se mue en arabesques diverses, car il ne reste pas imperméable aux tendances du temps et à l'évolution des pratiques littéraires »[3]. Il continue donc à intéresser les lecteurs aussi bien que les chercheurs.

En effet, même si une image poussiéreuse est parfois attachée au fantastique, il n'est en aucun cas inconditionnellement lié au XIX^e^ siècle et aux auteurs de cette époque. La recherche continue à se pencher sur cette littérature de l'imaginaire et sur ces manifestations les plus modernes. Les ouvrages de Denis Mellier (*La littérature fantastique*, 2000), de Jean-Luc Steinmetz (*La littérature fantastique*, 2008), de Valérie Tritter (*Encyclopédie du fantastique*,

---

[1] Voir https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/11/07/aux-etats-unis-le-florissant-marche-en-ligne-des-poupees-hantees_5211208_4832693.html (consulté le : 26/12/2018).
[2] Voir https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/10/30/la-grande-histoire-d-amour-de-la-france-avec-l-horrible-cthulhu_5376452_4408996.html (consulté le : 26/12/2018).
[3] BIZEK-TATARA Renata, « Le fantastique belge contemporain : écriture métissée » in *Kwartalnik neofilologiczny*, 2018/03, p. 413.

2010), ou de Nathalie Prince (*La littérature fantastique*, 2015), sont des exemples d'études récentes qui partagent, en plus du titre, une volonté de cerner la complexité et la richesse du fantastique. Ces différentes œuvres critiques et théoriques se penchent sur ce que Denis Mellier a déjà pu catégoriser comme des « problèmes de contenus sémantiques », des « problèmes de poétique textuelle », et des « problèmes de pragmatique de la lecture »[4], que nous pouvons résumer ainsi : à partir de quel moment peut-on déclarer qu'un texte est fantastique ? Comment peuvent être représentés des éléments tenant du fantastique ? Et comment le lecteur vit-il cette littérature ? Ces récents travaux sur le fantastique constatent, chacun à sa manière, la difficulté d'établir une définition consensuelle du fait de la diversité des récits amenés sous la bannière du fantastique. Selon nous, le problème de la perception du fantastique provient de tout ce qu'éditeurs, auteurs et critiques ont pu glisser sous cette appellation. À vouloir le faire couvrir des récits multiples et variés, parfois même fondamentalement différents, ayant pour seul point commun l'utilisation de mots comme « revenant » ou « vampire », le terme de fantastique perd toute forme, se rapportant à un ensemble de récits trop hétéroclite pour pouvoir être concrètement saisi. C'est un tel constat qui permet à Julien Gracq de déclarer qu'il y a trop « d'énergie gaspillée à baliser les frontières du "romantisme", à répartir les œuvres d'imagination entre les fichiers du *fantastique, merveilleux*, de l'*étrange*, etc. »[5] D'un certain point de vue, il est vrai que l'auteur de cette sentence n'a pas entièrement tort. Il est difficile et usant de dresser des frontières entre des genres et des termes qui évoluent au gré des époques, pratique qui devient parfois même déplorable par les exclusions qu'elle met en place. Néanmoins, ce ne sont pas des frontières que nous voulons établir dans cette étude, mais une sphère que nous souhaitons tracer autour d'œuvres qui peuvent légitimement être rapprochées. C'est dans cette optique que nous nous efforcerons en premier lieu d'établir une définition du fantastique qui ne s'essaie plus à tenir ensemble les éléments les plus disparates, mais qui se distingue à partir d'éléments homogènes, chronologiques et idéologiques. Nous parlerons alors de fantastiques, au pluriel, en tenant compte des théories de différents auteurs qui se sont intéressés à une telle définition comme Tzvetan Todorov, Roger Caillois ou Nathalie Prince.

Mais si les recherches contemporaines se penchent encore sur le fantastique et ses limites, elles délaissent selon nous les œuvres rédigées peu de temps après la reconnaissance d'une telle littérature : si Ernst Amadeus Theodor Hoffmann et Edgar Allan Poe se voient encore mentionnés à de multiples reprises, il n'en est pas de même pour des auteurs symbolistes comme Marcel Schwob et Jean Lorrain qui ont pourtant, eux aussi, été inspirés en la matière,

[4] MELLIER Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 7-8.
[5] GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 174.

raison pour laquelle nous avons décidé de nous attacher à l'étude de cette période, bien souvent mise de côté dans le contexte du fantastique. Ce travail sur le fantastique se concentrera donc sur la fin du XIX^e^ siècle et plus précisément sur le symbolisme, période durant laquelle cette littérature de l'imaginaire se renouvelle. En effet, si nous retenons, de manière conventionnelle, le début du XIX^e^ comme moment de naissance du fantastique[6], les contes symbolistes qui se rattachent à cette littérature apparaissent comme des œuvres issues d'un type de récit encore relativement récent pour l'époque, mais qui a eu le temps de voir passer une ou deux générations de grands maîtres et dont l'héritage est donc travaillé. Pour paraphraser l'empereur Hadrien sous la plume de Marguerite Yourcenar, le fantastique symboliste profite d'un passé assez long pour fournir des exemples, sans que ce dernier ne soit assez lourd pour écraser toute innovation[7]. De plus, les objectifs artistiques du mouvement symboliste s'accordent intensément, à notre sens, au fantastique, avec notamment le thème de la quête d'un « ailleurs ».

C'est justement la recherche d'évasion des écrivains symbolistes qui nous incite à étudier la spatialité de leurs écrits que nous considérerons comme fantastiques. L'aspiration à un « ailleurs » peut aussi se laisser expliquer sociologiquement en regard de l'article de Michel Maffesoli, « Tribalisme postmoderne ». L'auteur relève qu'au XIX^e^ siècle, la constitution de l'État-Nation et le développement des institutions sociales, couplés à un sentiment national qui s'affirme, ont conduit à une homogénéisation sociétale au sein de laquelle le communautarisme était voué à devenir désuet[8]. Une telle présentation de la période, associée à ce que l'on sait du développement du positivisme, ou du naturalisme en littérature, et des réactions que cela a pu avoir parmi des auteurs réfractaires à un déterminisme scientifique, justifient la volonté des symbolistes de vouloir recréer un espace dans lequel ils pourraient défendre leurs valeurs et leur conception du monde, ou simplement se retrouver. Une telle approche est remarquable car elle permet de comprendre autrement les récentes rééditions de contes symbolistes[9] : cette réaction à l'homogénéisation du XIX^e^ siècle trouverait un écho dans la pensée contemporaine, les refuges d'autrefois regagnent en considération. C'est donc un regard nouveau que nous nous proposons d'apporter aux contes symbolistes. Nous les considérons pleins d'une modernité

[6] Tout en étant conscient que certains auteurs comme Pierre-Georges Castex font remonter la littérature fantastique à Jacques Cazotte et notamment à son *Diable amoureux* (1772) : « Cazotte est le véritable initiateur du fantastique moderne » in CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 11.

[7] « Je me félicitais que notre passé fût assez long pour nous fournir d'exemples, et pas assez lourd pour nous en écraser » in YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 126.

[8] MAFFESOLI Michel, « Tribalisme postmoderne » in *Sociétés*, 2011/2, n° 112, p. 7-10.

[9] Nous faisons référence ici aux recueils parus dans les éditions Ellug sous la direction de Bertrand Vibert entre 2009, pour le premier volume, et 2016, pour le troisième, ainsi qu'à la réédition des *Histoires incertaines* d'Henri de Régnier chez L'Éveilleur, en 2017.

renouvelée, en ce qu'ils peuvent offrir un espace individuel et personnel où l'individu peut se ressourcer dans l'intimité de la lecture, à une époque durant laquelle notre vie devient un ensemble de données et d'images offertes à la vue de tous. Le contexte de production de ces contes peut donc être rapproché de celui dans lequel nous vivons : aux peurs qu'ont pu provoquer autrefois les démarches scientifiques et artistiques perçues comme nuisibles aux rêveries et à la liberté de l'esprit, peuvent répondre les peurs liées aux avancées technologiques contemporaines, parfois perçues comme liberticides, en tout cas affaiblissant le lien social pour créer de la solitude dans une multitude numérique. C'est donc la spatialité de textes au goût du jour, à travers leur surnaturel, leurs auteurs redécouverts, et leur positionnement sociétal, que nous nous proposons d'analyser dans cette étude.

Une étude de l'espace dans les contes fantastiques est d'autant plus intéressante à réaliser lorsque l'on prend conscience de l'impact que peut avoir un lieu imaginaire sur le réel. Ainsi, François Schuitens, créateur de la bande dessinée *Les Cités obscures*, en collaboration avec Benoît Peeters, révèle dans un entretien accordé à *France culture*[10] qu'il a déjà été contacté par des lecteurs déçus de ne pas avoir trouvé au palais de justice les portes qui mènent à Samaris, ville imaginaire perdue dans le désert. Cet exemple relève de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme une « littéralisation du trope » qui correspond à : « tous les cas où la diégèse fictionnelle est prise pour une réalité documentaire », et pour laquelle « l'exemple le plus célèbre [est] le contresens dont fut l'objet, en 1937, l'adaptation radiophonique par O. Welles de *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, laquelle déclencha aux États-Unis une panique collective qui se solda par plusieurs morts »[11]. Existent donc des littéralisations spatiales qui illustrent combien l'espace imaginaire peut se lier à celui du réel, du moins dans l'esprit du lecteur. Au sein du texte, sont déployés des lieux et des décors que celui qui lit fait vivre dans son esprit et qui en arrivent parfois à le posséder : l'exemple de l'enfilement diabolique de chambres chromatiques du conte « Le Masque de la mort rouge » de Poe reste à l'esprit de chacun.

Les contes fantastiques, par la capacité qu'ils ont d'attirer le lecteur dans leur univers, acquièrent ainsi une importance nouvelle en tant qu'espace dans lequel celui qui lit doit mettre de lui-même et se laisser porter en même temps, ce que Rachel Bouvet a clairement établi, en s'inspirant d'auteurs comme Roman Ingarden ou Wolfgang Iser. Une place primordiale est

[10] « De Peter Pan à Tintin : géographie des pays imaginaires », *Planète Terre*, [Podcast], le 30 septembre 2015. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/planete-terre/de-peter-pan-tintin-geographie-des-pays-imaginaires (consulté le : 30/04/2018).
[11] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 328.

laissée à l'imaginaire du lecteur, mais celui-ci est néanmoins dirigé, presque à son insu. Cela nous permet de concevoir les contes fantastiques symbolistes comme de potentiels « espaces transitionnels », d'après les termes de Donald Woods Winnicott dans son ouvrage *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1975). En effet, les auteurs symbolistes multiplient doutes et incertitudes dans leurs récits, laissant au lecteur le soin de les combler dans son propre espace figuratif. Se déploie alors un espace ludique atemporel, mettant en relation la culture, consciente et inconsciente, de l'auteur avec celle de son lecteur : peurs infantiles, mythes et archétypes, mais aussi représentations du monde et volontés d'évasion se confrontent pour participer à une révélation du moi au lecteur. Les contes fantastiques symbolistes, à travers l'espace qu'ils créent, peuvent alors être perçus comme une réponse possible de chacun aux « non-lieux » théorisés par Marc Augé. D'après lui :

> notre époque produit des "non-lieux", des configurations spatiales où les corrélations traditionnelles entre l'espace, la culture et les structures sociales ne sont plus valables. Les "non-lieux" sont des espaces de passage – par exemple des gares, des centres commerciaux – où le sujet est défini par des relations contractuelles de courte durée et où la communication se fait entre sujets littéraires à travers des signes, des textes et des écrans. L'espace ne fonctionne plus comme un principe de signification qui supporte la construction d'une identité culturelle fondée sur des valeurs et des idées[12].

Ainsi, après avoir analysé les caractéristiques spatiales des contes fantastiques symbolistes, nous irons jusqu'à les considérer eux-mêmes comme des espaces à part entière, des « hétérotopies » pour reprendre le terme foucaldien, dans lesquels le lecteur doit s'investir pour pleinement profiter du récit.

Nous avons retenu 50 contes issus de onze recueils distincts : *Les Hantises* (1886) d'Édouard Dujardin, *Cœur double* (1891) et *Le Roi au masque d'or* (1892) de Marcel Schwob, *Histoires magiques* (1894) de Remy de Gourmont, *Le Démon de l'absurde* (1894) de Rachilde, *Les Clefs d'or* (1897) de Camille Mauclair, *La Canne de Jaspe* (1897) d'Henri de Régnier, *Sonyeuse* (1891), *Sensations et souvenirs* (1895), et *Histoires de masques* (1900) de Jean Lorrain, et enfin *Le Rouet des brumes* (1901 – posthume) de Georges Rodenbach. À ceux-là s'ajoutent quelques récits comme « La Démoniaque » (1892) de Marcel Schwob, conte publié dans *L'Écho de Paris* du 31 juillet 1892, ou encore « La Chimère tuée » (1891) et « L'Hôtellerie de l'amour » (1894) d'Hector Chainaye, parus respectivement dans *La Jeune Belgique* en juillet 1891 et janvier 1894. Parmi tous les contes de ces différents ouvrages, ont été conservés ceux

[12] VEIVO Harri, « Lieux, rencontres, littérature : espace et identité dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* d'Annie Ernaux » in VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie, WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littératures et espaces. Actes du XXXe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLG* – Limoges, 20-22 septembre 2001, Presses universitaires de Limoges, p. 223.

dans lesquels le surnaturel fait une apparition, même s'il n'est pas démontré, à condition que ce surnaturel soit accompagné de la peur d'au moins un personnage, et sans effet comique. Ainsi, des contes ont été mis de côté comme « Ophélius » (1893) de Jean Lorrain, car même si ce récit est remarquable dans sa littérarité (Lady Viane qui rappelle les thèmes de la fée et du vampire), et dans sa spatialité (dépossession et rétrécissement de l'espace), il ne déploie aucun élément surnaturel à proprement parler, ou qui serait apparu comme tel au narrateur ou à un des personnages. Ce conte, au même titre que d'autres comme « L'Heure », ou « La Ville » de Rodenbach, et aussi « L'Âme des choses » de Chainaye ou « Luce-Évelyne » de Mauclair, se rapproche plus de ce qui est nommé un *réalisme magique*[13], distinct de celui de Julio Cortázar et Adolfo Bioy Casares, qui met en scène des coïncidences ou des façons de voir particulières, plutôt que des éléments irréels, et où la peur est un élément secondaire. « La Machine à parler » de Schwob et « La Mort mécanique » de Mauclair, sont à leur tour des exemples de contes qui n'ont pas été retenus, du fait de la scientificité autour de laquelle ils sont formés, ils se présentent selon nous plus comme des prémices à la science-fiction que comme des récits fantastiques. De la même manière « Le Sabot » de Marcel Schwob, dans lequel apparaît le diable dont le stratagème est contré par l'arrivée de saintes, n'a pas été conservé pour sa similarité avec les contes de fées et leur dénouement heureux.

Notre étude se découpera en trois parties. Dans la première, après avoir fait un état des recherches et des idées qui ont pu être émises et commentées sur le fantastique, nous nous efforcerons de relever les éléments qui sont selon nous primordiaux dans cette littérature de l'imaginaire, ce qui nous permettra d'en tenter une définition. Nous conclurons cette partie introductive par une analyse de l'importance de l'espace dans les contes fantastiques, notamment symbolistes.

Riche des considérations travaillées dans la première partie, nous présenterons dans celle qui suit notre définition du fantastique symboliste. Avant d'y parvenir concrètement, nous présenterons le mouvement symboliste et les difficultés qui peuvent exister pour le circonscrire. C'est dans son idéologie et sa recherche d'un « ailleurs » que nous trouverons son essence, essence qui distingue selon nous le fantastique issu de ce mouvement.

[13] Ce réalisme magique se distingue du fantastique réel d'Edmond Picard, plus proche du naturalisme. Tout comme le fantastique, la définition du réalisme magique devrait évoluer en fonction de la relation de l'époque avec le surnaturel, étant donné que c'est dans ce rapport qu'il se définit : « le réalisme magique se distingue du fantastique classique en ce que le surgissement de l'irrationnel ou de l'extraordinaire n'y est pas appréhendé sous le mode d'un conflit frontal entre la réalité communément admise (le rationnel) et autre chose qui la nie (le surnaturel, l'irréel) » in DENIS Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique » in *Textyles* [En ligne], 2002, nº 21. URL : http://journals.openedition.org/textyles/890 (consulté le : 16/11/2018).

Enfin, la troisième partie verra se développer notre étude de l'espace fantastique symboliste. Elle sera organisée autour de trois axes majeurs : l'espace du « sujet »[14], l'espace de la lecture, et l'espace du lecteur. C'est dans ce dernier que nous justifierons notre présentation des contes fantastiques symbolistes comme des hétérotopies dans lesquelles le Moi du lecteur peut se révéler et se développer.

[14] Nommé ainsi à la suite d'Umberto Eco qui appelle « sujet » l'histoire telle qu'elle est narrée.

## Première partie : Les difficultés du fantastique : un genre, une esthétique, un effet ou un sentiment ?

Le fantastique est un terme qui se veut concept, mais qui par la multiplicité de ses définitions se retrouve bien trop souvent considéré comme une notion. Comme le font remarquer de manière très imagée Roger Bozzetto et Arnaud Huftier au début de leur ouvrage *Les frontières du fantastique*, « [l]es critiques touchant aux œuvres dites "fantastiques" semblent avancer à la manière des chameliers dans le désert, à la poursuite d'un mirage dans un espace sans fin, et sous un "soleil noir" qui, s'il ne nourrit pas la mélancolie, éclaire la quête d'un espoir fou, celui de se colleter par ces textes à une signification secrète »[1]. De nombreux chercheurs et intellectuels se sont lancés à l'assaut du fantastique depuis son apparition dans le paysage littéraire, et il en résulte une littérature critique aussi abondante que passionnante, mais où il peut être difficile de se placer. Avant d'essayer de proposer une définition conforme à notre vision du phénomène, il nous semble donc important d'observer précisément ce dont on parle : le fantastique a pu être considéré comme un genre si l'on suit la voie tracée par Tzvetan Todorov, une esthétique selon Louis Vax ou Gwenhaël Ponnau, ou encore comme un effet ou un sentiment qui parsème un texte d'après Jean Bellemin-Noël, Roger Bozzetto et d'autres. Si nous ne voulons pas errer « dans un espace sans fin », voyons les différents aspects que peut revêtir le fantastique.

### 1 Le genre fantastique

Sans nous lancer dans le débat de ce qu'est un genre littéraire, qui requerrait une attention exclusive, considérons-le comme un « système cohérent de classification, de regroupement et de hiérarchisation des œuvres, [qui] propose une unification selon les thèmes traités et la façon dont ils le sont »[2]. Dans notre situation, un genre se définit donc par les relations thématiques et les procédés de réalisation que différents textes peuvent avoir en commun, dessinant ainsi un groupe relativement homogène, distinct d'autres genres de manière plus ou moins certaine selon des frontières qui peuvent être parfois difficiles à établir. La question de l'intertextualité devient alors primordiale : sont recherchés au sein de différents récits des éléments qu'ils partagent et qui leur permettent de constituer un genre. Il est donc important de considérer la fameuse

[1] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 7.
[2] SOLDINI Fabienne, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse » in *Sociologie de l'Art*, 2003/1 (OPUS 1 et 2), p. 52.

définition de Tzvetan Todorov selon laquelle le fantastique est issu d'une hésitation[3], comme justement une volonté de définir une caractéristique précise du genre : si cette hésitation disparaît à un moment ou un autre de la lecture, le texte ne peut alors être rattaché au genre fantastique. Mais le souci de scientificité qui transparaît ici n'enlève rien à la subjectivité de l'élément retenu comme fédérateur. En effet, ce n'est pas pour rien que Todorov définit dans cet ouvrage sur le fantastique un autre genre en particulier, l'étrange, mais pour justement rattraper tous ces textes qui ont pu être considérés comme fantastiques jusqu'ici et que sa définition restrictive a évincés, « La Maison Usher » de Poe étant un exemple parmi d'autres.

Comme le souligne Roger Bozzetto à propos de Todorov, « dans l'optique structuraliste, qui prend place dans le cadre d'une philosophie déterministe, un genre se définit par un nombre fini de procédés qui produisent certains effets repérables. Ils mettent en œuvre des matériaux préalables et, en jeu, des représentations d'instances renvoyant à la croyance et au déni »[4]. C'est cette « croyance » et ce « déni » qui sont remis en perspective par de nombreux critiques, comme l'auteur de cette remarque ou encore Rachel Bouvet, Éric Lysøe et Louis Vax pour n'en citer que quelques-uns. Le genre fantastique est contesté dans sa définition, la validité des critères qui le constituent sont mêmes considérés comme « téléologiques »[5], c'est-à-dire basés sur des interprétations qui se justifient elles-mêmes, faisant du genre une convention opératoire[6].

Par-dessus cela, les maisons d'édition viennent s'ajouter à la confusion en définissant à leur tour des collections faisant des genres littéraires des catégories commerciales redéfinies selon des stratégies de placement. Il est par exemple étonnant de voir le recueil *Je suis d'ailleurs* de Lovecraft apparaître dans la collection « Science-fiction » chez Folio alors que *Le Mythe de Cthulhu* du même auteur figure dans la collection « Fantastique » de J'ai Lu. Roger Bozzetto et Arnaud Huftier vont même jusqu'à déclarer que la conception du fantastique selon une maison

---

[3] « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux » in TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

[4] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 61.

[5] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Saint-Genouph, Librairie A.G. Nizet, 1993, p. 17.

[6] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 81.

d'édition peut influencer l'écriture des auteurs qu'elle édite[7]. Ainsi, lorsque l'on parle de genre fantastique, il est important de considérer la subjectivité des éléments retenus pour définir le genre. La subjectivité est justement pour Éric Lysøe un élément intrinsèque du fantastique même, qui l'incite à considérer ce terme « dans une acceptation relativement large, quitte à y reconnaître des tendances comme le merveilleux, ou la science-fiction, sans plus longtemps s'inquiéter d'élaborer une taxinomie rigoureuse… »[8] La généralisation et l'amalgame que crée la constitution d'un genre sont donc perçus comme astringents et nuisibles à la richesse et à la diversité du fantastique.

## 2 L'effet, le sentiment, ou l'esthétique fantastique

La conception du fantastique en tant que genre littéraire ne fait pas l'unanimité et Hubert Juin va jusqu'à déclarer « que le fantastique n'existe pas comme genre littéraire ; ni, non plus, comme catégorie de la pensée »[9]. Des critiques se sont alors tournés vers une des caractéristiques primordiales du fantastique selon eux, la subjectivité, et ont déterminé ce qu'ils nomment des effets, comme le souligne par exemple Raymond Trousson : « Le fantastique n'est pas une forme mais un effet ; dans le roman fantastique, c'est le roman qui relève d'un genre littéraire, non le fantastique »[10]. Ces effets fantastiques, voulus par l'auteur, n'en restent pas moins propres au lecteur en tant qu'émotions. Tout le monde n'y est pas forcément sensible, d'où encore une fois l'impossibilité d'en déduire un genre d'après ces théories. Roger Bozzetto et Arnaud Huftier dans *Les frontières du fantastique*, tout en gardant cet attribut de subjectivité, n'ont pas conservé le terme d'« effet », et ont préféré parler de sentiment fantastique qui « instaure et rend sensible un type particulier de rapport de l'être au monde »[11].

Ce sentiment retenu par les auteurs cités n'est pas propre à la littérature fantastique et rejoint certaines considérations de Roger Caillois sur le « fantastique naturel »[12]. Un tel ressenti transparaît selon eux dès que l'homme fait face à un sentiment qu'il ne comprend pas et qu'il

---

[7] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 104.
[8] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, *op.cit.*, p. 54.
[9] JUIN Hubert, « Préface » de G. Jacquemin, *Littérature fantastique*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1974, p. 1, cité par LITS Marc, « Des fantastiqueurs belges ? » in *Textyles*, 1993/10, p. 8.
[10] TROUSSON Raymond, « Jean Ray et le discours fantastique » in *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 208, cité par *Ibid.*
[11] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 82.
[12] CAILLOIS Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 569.

s'efforce d'expliquer pour lutter contre sa peur, il se rapproche ainsi du sublime tel qu'ont pu le définir Edmund Burke dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757) ou Emmanuel Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Le sublime est ce qui dépasse les capacités d'appréhension humaines, ce que l'homme ne parvient pas à concevoir dans son entièreté à l'aide de sa raison et qui provoque donc l'apparition de l'angoisse. La notion de sublime nous permet de nous rapprocher d'une autre considération du fantastique qui est quant à elle plus esthétique. Louis Vax par exemple, dans *La séduction de l'étrange* (1965), déclare qu'il n'est pas possible de définir l'essence du fantastique car il se réalise dans des œuvres qui modifient sans cesse sa signification[13], d'où l'impossibilité de le considérer comme un genre atemporel. L'auteur prend donc le parti d'une esthétique fantastique comme un produit de culture car fondé sur un sentiment de l'étrange, tandis qu'Irène Bessière traite d'une « esthétique de la surprise et de la rupture »[14]. Nous voyons donc réapparaître non seulement le « sentiment » de fantastique, mais aussi la relativité qui lui est attachée. De même que ce qui est considéré comme beau aujourd'hui ne le sera pas forcément demain, ce qui fait peur ou qui paraît incroyable varie en fonction de l'époque ; il nous suffit de penser à l'effet qu'auraient nos avancées technologiques d'aujourd'hui sur une population d'il y a juste un siècle.

Des écoles se sont dressées contre les canons de la beauté, il serait dommage d'instituer de tels canons pour la peur, le surnaturel ou le fantastique, surtout lorsque l'on prend en considération l'importance de l'affect dans ce type de littérature. Il a été justement reproché à Todorov de vouloir évacuer cette composante dans un souci de scientificité[15], et même si le fantastique ne relève pas exclusivement de l'affect ou de l'hésitation, il est composé de multiples éléments qui font débat.

S'il est si difficile de conférer une forme au fantastique, de décider s'il constitue un genre, ou s'il relève d'un effet, de sentiments ou d'une esthétique, c'est parce que comme l'a fait remarquer Louis Vax, il est d'une essence changeante. Aucune définition jusqu'à aujourd'hui n'est parvenue à faire consensus, à tel point que l'on peut parler non pas d'un fantastique, mais des fantastiques.

---

[13] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 6.
[14] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 80.
[15] AMADEO López, « Le fantastique : une notion opératoire ? » in *America : Cahiers du CRICCAC*, 1997, nº 17, p. 43 ; PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversité du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], Paris, Armand Colin, 2015, p. 25 ; ou encore FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 84.

## 3 Du genre à l'esthétique, un débat houleux qui se nourrit de multiples définitions

### 3.1 Les définitions multiples du fantastique

Une des difficultés dans l'étude du fantastique aujourd'hui tient à la diversité des définitions qu'il faut prendre en compte sans jamais savoir à laquelle se raccrocher. De l'hésitation todorovienne, à la peur selon Lovecraft, en passant par l'impression d'étrangeté de Caillois, de nombreux critiques ont essayé de mettre en exergue un élément dans lequel résiderait selon eux l'essence du fantastique[16], sans pour autant faire l'unanimité. Nous avons d'ailleurs déjà relevé que Louis Vax, dans *La Séduction de l'étrange*, abandonnait cette idée de fantastique en soi et s'opposait par conséquent à l'idée de thèmes fantastiques.

L'idée de thèmes propres au fantastique a été défendue par Roger Caillois dans son *Anthologie du fantastique* (1958) ainsi que dans son essai *Images, Images… Essais sur le rôle et le pouvoir de l'imagination* (1966) où il distinguait des motifs récurrents permettant de classifier les récits fantastiques, comme par exemple « le pacte avec le démon », « le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle », etc.[17] Mais même si nous pouvons reconnaître qu'il existe des thèmes potentiellement plus appropriés que d'autres pour se prêter au fantastique, comme « le pacte avec le diable, la mort personnifiée, l'objet animé, la lycanthropie, le motif de l'œil menacé, et surtout le dédoublement de la personnalité »[18], nous ne pouvons confiner cette littérature à de tels motifs. Les exemples du roman de Stephen King *Ça* (1988) ou du conte de Marcel Schwob « Un Squelette » (1891) permettent de remettre en considération l'importance donnée au thème : dans l'un, le clown est celui qui suscite la peur tandis que dans l'autre le revenant s'avère bien plus sympathique et agréable que sa réincarnation humaine. Tout peut faire peur, tout peut toucher au surnaturel, et seul l'auteur décide du matériau qu'il va utiliser et sous quel angle. Ce que Louis Vax résume par la formule : « le fantastique est forme, ses motifs ne sont que matière »[19], en précisant que « le revenant n'est rien par lui-même. C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient »[20]. Le fantastique ne survient donc que s'il est soutenu par un discours œuvrant dans son sens « car c'est le discours, non l'événement, qui qualifie l'histoire : en théorie, une "même" aventure est susceptible d'être contée en registre fantastique, merveilleux

[16] BOUVET Rachel, « La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique » in *Tangence*, 1992, nº 36, p. 41.
[17] CAILLOIS Roger, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 689.
[18] KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1995, p. 109.
[19] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 74.
[20] *Ibid.*, p. 61.

ou même réaliste »[21]. Ainsi, au-delà de ces définitions du fantastique par son sujet, certains critiques se sont efforcés d'explorer une « mécanique »[22] propre à cette littérature, cherchant ce qui la distingue des autres genres ou ce qui favorise son ressenti.

Éric Lysøe, dans son ouvrage *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme* (1993), a cherché ce qui se recoupait dans les analyses du fantastique par des théoriciens comme Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax et Tzvetan Todorov. Il a relevé l'itération de l'opposition entre deux ordres différents : « l'inexplicable et le naturel, le premier se définissant par la négation du second, celui-ci se façonnant plus ou moins confusément selon une image commune à l'auteur et à son lecteur »[23]. Selon cette considération, le fantastique surviendrait donc d'une rupture avec le monde réel, d'une « fêlure »[24] dans ce monde que nous partageons avec l'auteur et qu'il a retranscrit dans un premier temps. En suivant une démarche similaire à celle de Lysøe, Renata Bizek-Tatara parvient à une conclusion très proche en remarquant que deux termes reviennent constamment, si l'on se penche sur le fantastique, le réel et le surnaturel : « Les théoriciens s'accordent sur le fait que le récit fantastique repose sur le heurt de deux ordres, naturel et surnaturel et, plus précisément, sur l'immixtion scandaleuse du monde insolite dans le monde réel »[25]. Ainsi, en recoupant les travaux de plusieurs critiques de la littérature fantastique, nous pouvons voir un élément consensuel qui se dégage dans la diversité des définitions données : l'opposition du surnaturel au réel, faisant paradoxalement du fantastique « une littérature du réel »[26]. Le réel, le monde dans lequel nous vivons notre vie de tous les jours, celui avec lequel le fantastiqueur joue pour notre plus grand plaisir, acquiert donc une dimension primordiale. Sans lui, le surnaturel n'apparaît pas comme une rupture, et c'est justement cet élément qui facilite la distinction entre le fantastique, le merveilleux et la science-fiction, littératures de l'imaginaire trop souvent confondues.

Pour faciliter la comparaison, retenons donc le merveilleux comme une littérature dans laquelle des éléments surnaturels apparaissent, d'origine magique ou divine, sans que ceux-ci ne soient remis en cause car survenant dans un monde où le surnaturel va de soi. Quant à la science-fiction, elle prend aussi place dans un monde qui n'est pas le nôtre, mais s'y rattache

---

[21] BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) » in *Littérature*, 1972, nº 8, p. 20.
[22] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, Lublin, Wydawictwo UMCS, 2016, p. 56.
[23] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, *op.cit.*, p. 46.
[24] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 169.
[25] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 20.
[26] *Ibid.*, p. 21.

par une démarche scientifique ou du moins logique. Le surnaturel n'y est pas accepté comme évident, faisant la part belle à de potentielles avancées technologiques, sociétales, culturelles. De manière schématique, le merveilleux peut être lié à nos croyances superstitieuses du passé quand la science-fiction se fonde sur des croyances pour l'avenir. Le fantastique se distingue de ces deux types de récits en se situant dans un entre-deux où la réalité présente est prégnante mais perméable. La rupture dans le réel est donc une des clefs nécessaires à la compréhension de ce qu'est le fantastique.

Un autre travail de recherche récent sur le fantastique, celui de Nathalie Prince dans *La littérature fantastique* (2015), a voulu présenter dans une démarche syncrétique en quoi consiste cette littérature. Après avoir parcouru un ensemble de théories concernant la fantasticité, l'auteure conclut que le fantastique se compose de quatre éléments : le surnaturel, l'hostilité de ce surnaturel, la peur ou l'effroi face à cette hostilité, l'intervention de la raison[27]. Reprenons chacun de ces éléments et voyons ce que cela implique dans un récit.

- Le surnaturel : selon Nathalie Prince, il peut être « soit comme motif présenté, montré, illustré dans ce que nous avons pu appeler, après Denis Mellier, un *fantastique de la monstration*, soit comme un horizon formel du récit, pour être récusé ou accepté dans le jeu d'une hésitation »[28]. Ce surnaturel semble être une condition *sine qua non* du fantastique : si celui-ci est récusé, les personnages doivent au moins avoir ressenti une impression de surnaturel remettant en cause, pendant un moment, leur vision du monde. C'est ce que statuait déjà Jean-Baptiste Baronian dans *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (1978), en déclarant que même si le terme de fantastique était « nébuleux », « la majorité des commentateurs qui se sont penchés sur la question admettent, fût-ce à des degrés divers, fût-ce même par allusion, que le fantastique est bien ce qui, dans la littérature, privilégie l'inexplicable, l'irrationnel, le surnaturel, le bouleversant, voire l'effrayant »[29]. Nathalie Prince s'est rattachée dans son étude à la définition du surnaturel donnée par Christian Chelebourg, sur laquelle nous pouvons nous fonder à notre tour :

> Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la

[27] PRINCE Nathalie, « Conclusion » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 1-2.
[28] *Ibid.*, p. 1.
[29] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, La Table ronde, 2007, p. 22.

> nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures[30].

L'importance du surnaturel est donc au moins reconnue par différents théoriciens, et nous avons déjà fait remarquer en quoi cet élément commun au fantastique et au merveilleux est appréhendé d'une différente manière pour que ces deux littératures de l'imaginaire ne soient pas confondues.

- L'hostilité : Nathalie Prince précise que ce surnaturel se doit d'apparaître hostile et dérangeant, il se distingue de celui du merveilleux qui prend bien souvent la forme d'une « maraine fée », qui même s'il crée parfois des difficultés, se montre toujours édifiant. Elle reprend ainsi un des éléments théoriques émis par Louis Vax selon qui « [l]a rupture d'une constance du monde rassurant […] ne suffit pas pour que ce monde paraisse fantastique ; il faut que cette rupture entraîne une menace, et pour l'univers et pour nous »[31].
- La peur : cette émotion est définie par Magdalena Wandzioch comme « un phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace »[32], définition qui reprend le point mis en avant précédemment. Cette hostilité a pour but de provoquer un sentiment de malaise, d'effroi, chez le personnage d'abord, chez le lecteur ensuite. Nous insistons sur le fait que la peur est primairement liée au narrateur ou au personnage du récit et que seulement ensuite elle est potentiellement ressentie par le lecteur, si une identification se crée. Pour certains récits, notamment ceux de la folie, nous devrions parler d'une peur inspirée plutôt que ressentie. Il y a une hostilité du fou envers le monde qui inspire une peur à son égard, surtout à la fin du XIX$^{e}$ siècle où la folie est un sujet à la frontière de la science et du surnaturel, encore empreinte du sacré qui lui était attaché durant le Classicisme[33]. La peur peut donc être double, elle est peur de ce qui surgit, en même temps que peur provoquée par l'incompréhension, la déroute intellectuelle qu'inspire l'apparition[34]. C'est cette deuxième caractéristique qui nous permet d'introduire le dernier élément du fantastique relevé par Nathalie Prince.

---

[30] CHELEBOURG Christian, *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 8, cité par PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 4.
[31] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 173.
[32] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX$^{e}$ siècle : jeu avec la peur*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, p. 11.
[33] FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 21.
[34] PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 29-30.

- L'intervention de la raison : comme l'auteure le souligne, « c'est un improbable et pourtant il est là, premier scandale de la raison, et sa présence me rend désormais le monde incompréhensible, second scandale de la raison »[35]. Cette apparition de la raison dans le processus fantastique est justement permise par l'inscription du surnaturel, ou de la folie dans son ambigüité, dans le réel, que nous avons déjà mise en évidence. Si l'intrusion du surnaturel se fait dans un monde où cela va de soi, ni le personnage, ni le lecteur ne se posent aucune question, mais s'il apparaît dans le monde que nous côtoyons tous les jours, il choque et provoque une remise en cause de l'image préformée que le personnage ou le lecteur avait de ce monde.

À travers ces quatre éléments, Nathalie Prince a donc créé une définition systémique du fantastique, rappelant celle de Jean Fabre comme « surnaturel effrayant »[36], mais où chaque pièce se répond et permet l'agencement d'une autre : l'intervention d'un surnaturel hostile favorise la peur qui est en même temps suscitée par une remise en cause du monde réaliste dans lequel est censé se dérouler le récit. La raison se trouve ainsi doublement désemparée et donne d'autant plus d'importance à ce surnaturel qu'il est inexplicable. Le syncrétisme ainsi que le caractère récent du travail de l'auteure de *La littérature fantastique* nous incite à donner un important crédit à sa définition du fantastique en quatre éléments. Il nous faut pourtant préciser qu'il est selon nous primordial que le récit soit formé pour et autour de l'élément surnaturel, ou qui apparaît comme tel. Une histoire qui incorpore un déguisement de spectre pour faire peur à un journaliste trop aventureux par exemple ne peut être considérée comme fantastique si cet élément « surnaturel » est anecdotique.

Mais avant de nous intéresser concrètement à la définition du fantastique, nous souhaitons nous pencher plus attentivement sur un aspect sous-jacent et pourtant primordial des éléments mis en exergue : la subjectivité. En effet, en analysant de manière plus précise la définition du surnaturel donnée par Christian Chelebourg, nous pouvons apercevoir que cette notion ressort d'une perception, et selon nous, si le fantastique se trouve être difficile à définir, c'est justement à cause de cette subjectivité intrinsèque.

[35] PRINCE Nathalie, « Conclusion » in *ibid.*, p. 1.
[36] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 11.

## 3.2 La subjectivité du fantastique

Nous avons pu observer que la notion de fantastique est fluctuante et qu'il est difficile d'atteindre un consensus pour décider si ce terme doit être retenu comme un genre, un effet ou une esthétique. La difficulté de travailler avec le fantastique provient surtout du caractère fuyant de son essence qui a fait que les différents critiques de cette littérature se sont concentrés sur un ou deux éléments prévalents selon eux, en écartant d'autres. Le travail syncrétique et systémique de Nathalie Prince est à ce niveau remarquable et nous permet de nous concentrer maintenant sur l'origine de cette diversité du fantastique. À l'aide des travaux de Jean Fabre, elle fait remarquer que « les définitions du fantastique sont rarement suffisantes, dans la mesure où "justement elles ne tiennent pas compte des états de la croyance à l'époque où le genre utilise ces matériaux" »[37]. Il serait donc nécessaire de ne pas considérer le fantastique comme un genre atemporel ou « aspatial » auquel différents textes de différentes époques et de différents lieux doivent se raccrocher, mais d'en faire un genre diachronique, c'est-à-dire de le redéfinir en fonction de l'époque et de la culture dans lesquels il s'inscrit. Dans *Les Célibataires du fantastique (Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle)* (2002), Nathalie Prince précise notamment que :

> les sensibilités évoluent, les peurs se modifient, les sujets d'étonnement se multiplient et se diversifient en fonction des époques, de telle sorte qu'à chacune d'elles, c'est certainement un nouveau fantastique qui point. L'appréhension du genre fantastique, essentiellement liée à celle de ses effets, suppose alors sa nécessaire périodisation[38].

Déclaration partagée par Baronian qui fait remarquer que l'on ne peut faire du fantastique une littérature seulement européenne, qu'il existe « une multitude de démarches littéraires fantastiques ou quasi-fantastiques »[39], ce que démontre à son tour Roger Bozzetto en comparant par exemple le fantastique occidental avec le fantastique chinois[40]. La subjectivité du fantastique provient donc des croyances personnelles du lecteur en partie forgées par l'époque et le pays dans lesquels il vit. Grâce à Nathalie Prince, nous avons précédemment considéré le fantastique comme une littérature du surnaturel dans laquelle il y a rupture avec le monde réel. Ce surnaturel étant question de perception, il est évident qu'il peut varier d'une culture à une autre : ce qui aujourd'hui peut s'expliquer de façon relativement simple par des

---

[37] PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 32.
[38] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12.
[39] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 257.
[40] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 135.

termes scientifiques précis comme la névrose ou la schizophrénie, était vu comme un cas de possession il y a quelque temps de cela au sein même de notre société.

Le fantastique est donc une littérature issue d'un héritage culturel[41], sur lequel elle s'appuie pour créer la rupture surnaturelle qui lui est propre, comme le fait remarquer Irène Bessière :

> Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l'époque[42].

La difficulté d'appréhender le fantastique provient donc d'une de ses caractéristiques intrinsèques : la subjectivité, qu'elle soit personnelle ou culturelle. C'est cette subjectivité qui a été par exemple mise de côté dans la définition todorovienne du fantastique. En ne voulant pas tenir compte de l'affect dans un souci de scientificité, le théoricien s'est efforcé de figer une littérature évolutive. La reconnaissance d'un genre était une démarche tout à fait louable, surtout lorsque Todorov déclare que « ne pas reconnaître l'existence des genres équivaut à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément des relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature »[43]. Il y a évidemment un rapprochement possible de textes dits « fantastiques », comme le revendiquaient aussi les partisans d'un effet, d'un sentiment ou d'une esthétique propres à ces textes, et cette intertextualité peut selon nous permettre la reconnaissance d'un genre, mais d'un genre protéiforme.

### 3.3 Une subjectivité qui invite à penser le fantastique comme un genre pluriel

En suivant les travaux de Tzvetan Todorov ou de Denis Mellier, des auteurs comme Nathalie Prince[44] ou Gwenhaël Ponnau, ont retenu deux types principaux de fantastique : les récits du « soupçon », fondés sur « deux types d'interprétation et de lecture profondément antagonistes »[45], ou les récits de la « monstration » dans lesquels on « efface les modalités narratives relevant de la stratégie de l'incertitude » : « Il s'agit donc au fil du récit, souvent par un travail de patiente élaboration (que l'on songe à *Dracula*), de donner forme et corps à un

[41] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985, p. 55.
[42] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op.cit.*, p. 11.
[43] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 12.
[44] PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 11.
[45] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. VI.

phénomène – créature ou chose monstrueuse – qui, contre tous les enseignements de l'expérience, est donné pour terriblement vrai »[46]. Remarquons toutefois que ces deux types de récits ne s'excluent pas forcément l'un et l'autre tout au long de la lecture. À l'exemple de l'auteur nous pourrions rajouter celui de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley où durant toute la première partie du récit le lecteur peut raisonnablement se demander si la créature aperçue par le docteur à l'issue de son expérience ou lors d'une nuit d'orage, n'est pas le fruit d'un surmenage intellectuel. La première apparition est suivie d'un incroyable accès de fièvre débilitant alors que la deuxième se fait dans un contexte émotif très fort où Victor a appris l'assassinat de son jeune frère. Le doute et l'incertitude quant à une intervention équivoque du surnaturel sont présents, jusqu'à du moins l'apparition de la créature en tant que telle. Ainsi, soupçons et monstration peuvent se partager un même texte, et nous les considérons plutôt comme des procédés fantastiques.

Nous défendons donc, au sein de cette étude, l'existence d'un genre fantastique pluriel, qui se définirait par l'époque et la culture à laquelle il se rattache. Comme le déclarent Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, « le danger est grand de vouloir proposer une définition *globale* des textes à effet de fantastique »[47] car comme nous avons pu l'observer précédemment, le fantastique est une littérature tributaire d'une culture, et donc une littérature de la subjectivité. Les effets du fantastique romantique par exemple ne sont pas les mêmes que ceux du fantastique contemporain et encore moins que ceux du fantastique chinois. Le fantastique d'un temps n'a pas à être rejeté par les périodes suivantes, il est nécessaire de prendre en compte ne serait-ce que la temporalité de l'œuvre car « le sens des mots varie selon les intentions du parleur, le contexte du discours et l'évolution des institutions »[48]. Pour cela, nous souhaitons, au cours de cette étude, employer le genre comme une valeur opératoire, nous permettant de définir un type de fantastique sur lequel nous nous concentrerons.

Le choix d'un fantastique lié à un temps donné est justifié par la capacité de l'art à se poser comme témoin d'une période historique. Au-delà de la célèbre déclaration de Friedrich Engels dans une lettre d'avril 1888, selon laquelle il aurait plus appris du Paris du début du XIX^e^ siècle grâce à *La Comédie humaine* de Balzac, que des travaux des historiens et économistes de cette période[49], nous considérons les productions littéraires comme une fenêtre

---

[46] *Ibid.*, p. IX.
[47] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 7.
[48] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 6.
[49] ENGELS Friedrich, Lettre d'Engels à Miss Harkness d'avril 1888, cité par POULOT Dominique, « Les mystères de la terre. Littérature société et idéologie sous la monarchie censitaire » in *Espaces Temps*, 1979, n° 13, p. 62.

ouverte sur les préoccupations d'une époque[50]. Ainsi, les auteurs s'inspirent de la société dans laquelle ils vivent, tout en pouvant parfois l'inspirer à leur tour. Il nous suffit pour cela de penser à des phénomènes sociaux provoqués par l'influence d'œuvres ou de figures littéraires comme celles du jeune Werther de Goethe, de René de Chateaubriand ou dans une moindre mesure de des Esseintes de Huysmans. Le fantastique s'inscrit dans une temporalité et comme le déclare Marc Lits, « il est particulièrement frappant, lorsqu'on lit les interprétations historiquement datées du phénomène fantastique, d'observer combien ce genre fonctionne à chaque fois comme catalyseur des tendances lourdes d'une époque »[51]. Par exemple, Nathalie Prince dans *Les Célibataires du fantastique*, fait remarquer que le célibataire dans la littérature fantastique peut être considéré comme un étendard de certaines valeurs de la fin du XIX^e^ siècle. À travers cette situation du célibat, il incarne la solitude, l'inadéquation avec un modèle social, la misogynie, la peur de l'autre et de la médiocrité. Il est celui qui se crée un monde à part, en-dehors du carcan sociétal qui le voudrait plus producteur que rêveur, il symbolise dans sa personne le pessimisme « fin-de-siècle »[52]. L'auteure voit donc dans la figure du célibataire des œuvres fantastiques étudiées une empreinte des préoccupations de la fin du XIX^e^ siècle. D'une autre manière, Bozzetto et Huftier font remarquer que « [l]a survenue du fantastique en tant que genre littéraire, en Occident, est liée à une situation historique. Elle renvoie à un changement de paradigme dans la manière de se situer par rapport à l'univers, que l'on place vers la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle »[53]. Le genre fantastique, et cela peut aussi être étendu d'une certaine manière à la littérature de l'imaginaire, peut donc être considéré comme le témoin des relations d'une culture avec le surnaturel à un temps donné.

Mais si l'on fait du fantastique un genre temporel, variable et évolutif ; si nous suivons la déclaration de Louis Vax selon laquelle « [l]oin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps »[54], il nous faut tout de même justifier une certaine intertextualité car même s'il existe différents genres fantastiques, ils ne sont pas totalement indépendants. La définition donnée par Nathalie Prince, étudiée précédemment, nous aide à comprendre de quoi relève le fantastique : le surnaturel dans son hostilité. C'est justement dans ce surnaturel que réside toute la difficulté de percevoir une essence du fantastique car s'il en est un élément essentiel, il n'en est pas moins un nécessaire protéiforme.

---

[50] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 30.
[51] LITS Marc, « Des fantastiqueurs belges ? », *op.cit.*, p. 11.
[52] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 29.
[53] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 306.
[54] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 8.

Ainsi, si l'essence du fantastique réside dans ce surnaturel hostile, cela n'enlève rien à la pertinence de la déclaration de Louis Vax : le surnaturel ne cesse de se refaire dans le temps. La subjectivité de ce qu'est une transgression de la nature se réfléchit sur le fantastique car au contraire du merveilleux, cette transgression implique un rapport avec le réel qui évolue selon l'époque ou la culture. C'est pour cela que sont aussi inclus dans notre corpus des contes qui pourraient n'avoir pour thème que la folie comme « Arachné » et « Béatrice » de Marcel Schwob, « L'Âme frêle » de Camille Mauclair ou « Le Kabbaliste » d'Édouard Dujardin. Ces contes jouent avec ce que nous avons relevés comme une peur inspirée : ils offrent une rupture avec le monde qui tient encore à la fin du XIX^e^ une place hybride, entre science et mysticisme. Cette rupture est portée par le narrateur dans son intimité, et si elle ne lui est pas hostile, elle se fonde dans l'hostilité de ce dernier vis-à-vis de ce qui n'est pas son monde.

Ainsi, en fondant le fantastique sur un surnaturel particulier, celui de l'hostilité, nous parvenons à l'idée d'un genre fantastique variable en fonction de la conception du surnaturel à travers le temps. Il est néanmoins important de préciser que cette distinction des fantastiques se fait dans un but opératoire, pour faciliter leur étude et leur distinction. La lecture transitionnelle que nous faisons des contes fantastiques symbolistes peut certainement s'appliquer aux autres types de fantastique, mais ces derniers devraient à leur tour être étudiés sous cet angle.

## 4 L'importance de l'espace fantastique

Dans le conte fantastique du symbolisme, il nous faut rendre compte de l'importance de l'espace, qui semble, en effet, revêtir un caractère primordial. Nous nous efforcerons de répondre à notre tour à la question posée par Nathalie Prince dès l'ouverture de son article intitulé « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle » : « Dans son origine même, si l'on en croit la plupart des critiques, le fantastique se rapporterait moins à l'espace qu'au temps. […] Cette temporalité essentielle du genre fantastique interdit-elle pour autant de lier l'émergence de certaines épouvantes à des angoisses de l'espace ? »[55] Comme nous avons pu l'observer précédemment, le fantastique se définit par l'époque dans laquelle il s'inscrit. Il est donc lié au temps dans sa définition, mais, selon nous, pas nécessairement dans le récit : la temporalité peut être floue tout au long du texte, reléguée parfois même au second plan, alors que nous allons étudier au cours de ce travail un fantastique

[55] PRINCE Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces, op.cit.*, p. 431.

qui joue volontiers avec les frontières et se révèle donc bien souvent comme issu d'un procédé spatial.

Selon le dictionnaire Larousse, l'espace est dans un sens la « [p]ortion de l'étendue occupée par quelque chose ou distance entre deux choses, deux points »[56]. Les différentes autres définitions qui sont données se rapportent toutes de près ou de loin à cette notion d'étendue. L'espace est donc une place qui peut être potentiellement occupée, de taille et de propriétés variables, qui se distingue d'un autre espace par des frontières. Il peut être physique : celui sur lequel s'étendent nos villes, dans lequel se déroule notre vie de tous les jours. Comme il peut être représentatif : celui où se développe notre imagination, qui nous permet de voyager sans même nous déplacer. C'est à ces deux types d'espace auxquels nous allons nous référer au cours de notre étude.

Durant les années 80 du XX^e^ siècle s'est développé le « tournant spatial », une reconsidération de l'espace au sein de la littérature à l'aide de perspectives apportées par la géographie. Ainsi, l'espace « s'impose [dans la littérature] comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant »[57]. Un long chemin théorique a été parcouru depuis les écrits de Madame de Staël ou de Hippolyte de Taine et même si « [p]resque aucune œuvre littéraire ne manque de refléter, serait-ce tout indirectement, les circonstances de lieu de l'existence de l'écrivain »[58], les considérations spatiales de la littérature se sont éloignées d'un déterminisme géographique pour mieux se concentrer sur la valeur de l'espace au sein même de l'œuvre. De nombreuses approches ont été adoptées dans cette démarche transdisciplinaire alliant littérature et géographie, avec chacune ses représentants, comme a pu les exposer Michel Collot dans *Pour une géographie littéraire* (2014). Il distingue les approches de type géographique, qui étudient le contexte spatial dans lequel les œuvres sont produites ; de type géocritique, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans le texte ; et de type géopoétique qui s'intéressent au rapport entre création littéraire et espace[59]. Selon Collot, il est nécessaire de recourir à ces trois approches car :

> l'espace que déploie un écrivain dans une œuvre littéraire, a, comme le signe linguistique, trois dimensions : il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens. Son analyse [celle du critique] devrait donc s'efforcer d'associer approches géographiques, géocritiques et géopoétiques.[60]

---

[56] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/espace/31013?q=espace#30932 (consulté le : 25/05/2018).
[57] ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace » in *Arborescence* [en ligne], 2013/07, n° 3, p. 3. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf (consulté le : 25/05/2018).
[58] FERRÉ André, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 24, cité par COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 54.
[59] *Ibid.*, p. 11.
[60] *Ibid.*, p. 129.

Pour nous rapprocher d'une telle méthode, sans pour autant nous attacher à l'influence du lieu d'écriture, nous nous référerons dans un premier temps à Frederik Tygstrup qui distingue une construction de l'espace littéraire en trois étapes :

> […] premièrement, on a la distribution formelle des éléments du texte et de leur relation interne. […] Deuxièmement, et à la base de cette distribution formelle, se déploie un espace sémantique, autrement dit l'organisation d'un système de significations formant un réseau coordonné qui implique une image d'espace. […] Et troisièmement, il y a l'actualisation de l'image dans la conscience imaginante en tant qu'intuition concrète, une idée d'espace résultant de l'agencement formel d'éléments[61].

À l'aide de cette considération théorique, nous distinguerons trois types d'espace se rattachant à notre corpus : l'espace développé dans le texte, c'est-à-dire celui où prend place le récit dans des relations établies entre les éléments distribués mentionnés par l'auteur ; l'espace du texte en tant que tel, celui où se déploie le sens des mots, le champ sémantique ; et l'espace d'interactions, celui où se mêlent les pensées de l'auteur et du lecteur au moment de la lecture. Ce troisième espace dépasse donc dans notre considération la simple concrétisation du texte par le lecteur. Il se déploie dans les visées de l'auteur actualisées par l'expérience littéraire et surtout le vécu du récepteur. Nous considérerons cet espace comme une « hétérotopie », concept fondé par Michel Foucault au cours d'une conférence intitulée « Des espaces autres » prononcée le 14 mars 1967 à Paris.

Selon nous, si les récits fantastiques relèvent de l'hétérotopie, ils ne sont en aucun cas des utopies, en tout cas pas au sens commun du mot qui en fait un idéal imaginaire, et pas non plus au sens foucaldien qui en fait « des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels »[62], car ils sont justement une confrontation du réel avec nos représentations intérieures. L'utopie se veut comme un modèle, elle se distingue intrinsèquement du récit fantastique tel que nous l'avons présenté :

> L'utopie, en tant que genre littéraire, repose sur la séparation rigoureuse de l'espace "utopique" et du reste du monde. Sa clôture en garantit l'inaltérabilité, puisque rien d'extérieur ne peut atteindre un ordre qui se reproduit de lui-même à l'identique, et la pureté : il constitue un parfait objet de description, d'analyse et de nomenclature[63].

Le fantastique par sa relation étroite avec le réel se distingue aussi de la dystopie, un récit qui décrit bien souvent une « [s]ociété imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une

[61] TYGSTRUP Frederik, « Espace et récit » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espace*, *op.cit.*, p. 61.
[62] FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » in *Empan*, 2004/02, nº 54, p. 15.
[63] ENGELIBERT Jean-Paul, « L'espace impossible de l'utopie planétaire : Le Meilleur des mondes et Les Particules élémentaires » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 547.

idéologie néfaste, telle que la conçoit un auteur donné »[64]. La notion de « néfaste » reste sujette à interprétation et il serait d'ailleurs intéressant de se pencher sur la société décrite par Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes* (1932), présentée comme une dystopie à l'origine, mais pouvant être pressentie comme une utopie selon certains critères modernes : le plaisir sans pensées parasites, les douleurs physiques éloignées, chacun se trouvant à sa place dans la société offrant une paix sociale, la libération sexuelle, etc. Pour certains la liberté se troquerait facilement contre le paradis. La dystopie en tant que genre littéraire se rattacherait plutôt à la science-fiction, proposant une vision anticipatrice pessimiste du monde actuel : *Ravage* (1943) de René Barjavel, en est un exemple plus net et catégorique. La dystopie se coupe donc du fantastique par son attachement à une forme de futur, elle évacue tout positionnement dans un monde actuel. C'est donc bien à l'hétérotopie que nous rattachons les récits fantastiques en tant que refuges favorisant un développement de soi.

En effet, si l'hétérotopie fut forgée comme « un espace du dehors »[65], c'est à travers l'intériorité de la lecture que nous voulons considérer ces emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »[66]. Les récits fantastiques sont des hétérotopies en ce qu'ils sont des lieux de l'imaginaire où le lecteur peut jouer avec le texte, et à travers ce jeu, à l'aide des procédés de terreur mis en place par l'auteur, se découvrir soi-même. Ce jeu, cette rentrée dans la lecture si particulière qu'offre le fantastique constitue donc selon nous une hétérotopie en tant que refuge concret bien que spirituel. Il nous faut préciser ici que même si l'auteur d'un texte fantastique met en place des lieux « autres », « à part », et surnaturels dans son récit, nous ne les étudierons pas en tant qu'« hétérotopies ». Nous conserverons cette notion attachée au lecteur explorant un monde créé par l'auteur, et non au narrateur ou aux personnages, évitant ainsi de la dupliquer et de provoquer des confusions.

Mais avant tout, nous allons nous concentrer, dans ce chapitre sur l'espace mis en scène au sein du récit, gardant l'étude du texte en tant que lieu et hétérotopie pour la suite de cette étude. Nous allons voir comment l'espace décrit par l'auteur a pu être mis au service du fantastique. Une étude plus attachée au corpus choisi sera réalisée ultérieurement, nous permettant de réaliser ici une approche générale de la modulation des lieux dans le genre

---

[64] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699?q=dystopie#11015961 (consulté le : 25/05/2018).
[65] FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 14.
[66] *Ibid.*

fantastique. Cet espace déployé au sein du texte est ce qui donne au récit sa cohérence, son identité, il lui donne une texture presque palpable. Mais il est important de savoir aussi dépasser cette vision et de ne pas considérer l'espace que comme un simple cadre dans lequel s'inscrivent des événements, « [l]'espace n'est pas que passif, signifié, représenté. Il est "actif ", "signifiant", "représentatif" »[67], et cela d'autant plus dans les récits fantastiques où il est bien souvent mobilisé pour produire certains effets. Charles Grivel dans *Le Fantastique-fiction* (1992), va jusqu'à déclarer qu' « [i]l n'y a de fantastique que d'un espace, en son cœur et par son biais »[68]. Sans aller jusque-là, il nous faut reconnaître que l'espace déployé au sein du récit est en grande partie ce qui permet l' « effet réel » et la rupture surnaturelle que nous avons rattachée au fantastique. Si la ville, la campagne ou les lieux géographiques décrits ne nous rappellent rien de connu et nous paraissent à peine concevables, comme c'est le cas de certains passages du fameux *Festin nu* (1959) de William Seward Burroughs, il devient difficile pour le lecteur de s'y plonger en se représentant un monde proche. *Le Festin nu* a été choisi ici malgré le fait que cette œuvre ne soit pas considérée comme fantastique, pour ses lieux psychédéliques qui bien qu'inspirés d'espaces réels ne provoquent que difficilement une forme d'identification de la part du lecteur. Les lieux choisis peuvent très bien lui être familiers, mais tellement distordus qu'il est rendu ardu de s'y plonger. Le fantastique cherche au contraire à faciliter la reconnaissance par le lecteur du monde décrit pour ainsi renforcer la faille surnaturelle qui va apparaître.

Ces ruptures se font d'ailleurs souvent au moyen de « seuils » ou de « passages », plus ou moins évidents dans le déroulement du texte. Survient un moment où le rapport avec la réalité est remis en question géographiquement et se manifeste par la traversée d'un miroir ou par une porte qui mène à un « ailleurs ». La notion de frontière devient alors primordiale lorsque l'on traite de récits fantastiques. Nathalie Prince le fait bien remarquer en leur conférant même un statut de « micro-lieu » : « La porte, le seuil, la fenêtre, la fissure, sont donc alors autant de micro-topoï que les textes valorisent parce qu'ils sont les lieux poreux qui autorisent la pénétration du fantastique »[69]. Ces frontières entre les espaces représentés dans le texte se font plus souvent des seuils à franchir que de véritables barrières, elles ne suivent pas la définition que Iouri Lotman a pu en donner, selon laquelle « [l]a frontière divise tout l'espace du texte en deux sous-espaces, qui ne se recoupent pas mutuellement. Sa propriété fondamentale est

[67] LAMBERT Fernando, « Espace et narration : Théorie pratique » in *Études littéraires*, 1998, vol.30, nº 2, p. 112.
[68] GRIVEL Charles, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 43.
[69] PRINCE Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 438.

l'impénétrabilité »[70]. Le critique russe donne à cette occasion un exemple éclairant pour notre sujet : « l'espace du conte merveilleux se décompose nettement en "maison" et "forêt" »[71]. Le fantastique se distingue donc une nouvelle fois du merveilleux, mais par l'intermédiaire de son espace cette fois-ci, et plus précisément par la porosité de ses frontières. Pour reprendre la terminologie développée par Fernando Alembert dans son article « Espace et narration : Théorie pratique », la configuration spatiale des récits fantastiques se trouve bien souvent être « enchâssée »[72], c'est-à-dire que les figures spatiales déployées peuvent découler les unes des autres sans aucune frontière imperméable. Si au contraire la configuration spatiale du récit se trouve être simple, c'est-à-dire constituée d'une figure spatiale unique (un seul espace)[73], où aucune frontière, aussi ouverte soit-elle, ne se manifeste, l'aspect spatial du fantastique est rendu possible par la superposition[74] des espaces. Cette superposition correspond à une focalisation nouvelle, à un regard différent, à partir duquel le lieu est rendu. Nous percevons donc déjà à ce niveau de notre étude combien l'espace peut se révéler important au sein d'un récit fantastique, et cela avant même de considérer l'espace littéraire dans sa totalité, qui inclut selon nous la figuration de l'espace représenté au moment de la réception du texte, ainsi que la communication auteur/ lecteur à travers l'acte de lecture.

Un tel emploi de l'espace peut être considéré comme une véritable « mise en scène », comme le fait Jean-Claude Schmitt :

> Le fantastique dépend d'abord de la "mise en scène" au sens théâtral ou cinématographique du terme : de l'évocation d'un espace familier au lecteur ou à l'auditeur du récit ; d'un espace articulé, muni de portes, d'escaliers, de sombres recoins, d'une succession de lieux clos et ouverts plongés le plus souvent dans la nuit. Tous ces détails avivent la mémoire et l'angoisse de celui qui, en imagination, parcourt cet espace avec le narrateur[75].

La mise en scène a évolué au cours de l'histoire du fantastique et elle n'évoque plus les mêmes choses. Un long chemin a été parcouru depuis les châteaux ténébreux des romans gothiques comme celui d'Otrante décrit par Horace Walpole. Ces endroits obscurs et pleins de mystères ont inspiré de nombreux fantastiqueurs comme Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe ou Théophile Gautier, mais ces auteurs ont aussi su s'en départir pour utiliser un autre type d'espace. Delphine Pédron dans une étude de « La Morte amoureuse » de Gautier révèle que même si une influence certaine des romans gothiques se fait ressentir chez l'auteur

---

[70] LOTMAN Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 321.
[71] *Ibid.*
[72] LAMBERT Fernando, « Espace et narration : Théorie pratique », *op.cit.*, p. 114.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*, p. 115.
[75] SCHMITT Jean-Claude, « Les morts qui parlent : voix et visions au XII^e^ siècle » in AUROUX Sylvain *et al.* (dir.), *La Linguistique fantastique*. Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 97.

dans les lieux décrits, une intériorité est peu à peu mise en place qui dépasse toutes ces ambiances dues à de sinistres habitats codifiés. Le fantastique ressort de plus en plus des perceptions des personnages, de leur subjectivité et de ce qu'ils font des lieux :

> On voit nettement […] le lien étroit qui se tisse entre l'intériorité des personnages et les lieux environnants. Les individus sémiotisent l'espace pour reprendre la terminologie de Lotman : ils projettent leur intériorité sur les lieux rencontrés et cette vision s'en trouve perturbée[76].

Nathalie Prince parle de « délocalisation du fantastique »[77] et fait remarquer à son tour que la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle inaugure un espace plus intimiste, moins dépendant de stéréotypes, le « chez-soi » : « [l]e célibataire, en effet, sédentaire et casanier, oriente aussi nécessairement un nouvel espace fantastique, le chez-soi, espace familier mais qu'il voit devenir hostile, sinon énigmatique »[78]. C'est un véritable dévoiement de l'espace auquel procède le fantastique et nous sommes bien loin de la maison présentée par Gaston Bachelard comme un « non-moi qui protège le moi »[79] : « [c]'est paradoxalement et contre toute attente, dans l'espace refuge, chéri, réconfortant, que surgit le phénomène fantastique »[80], qui cherche à sortir le narrateur, et par son intermédiaire le lecteur, de sa zone de confort. Ainsi, si l'on considère son développement tout au long du XIXe siècle, en Europe occidentale du moins, le fantastique se rapproche du sujet, prend possession d'espaces de plus en plus personnels, jusqu'à s'installer à terme au sein de « l'espace du dedans » [81], le sujet même. Pour faire face au fantastique, il ne devient dès lors plus nécessaire de se rendre en un lieu précis à l'atmosphère particulièrement sombre et envoûtante, les fantômes ou autres créatures ténébreuses ne sont plus confinés à des tombes sinistres sous la lune de minuit ou à un château moyenâgeux dont les fondations tremblent sous une terrible tempête, le fantastique a pénétré le sujet et peut donc surgir n'importe où et n'importe quand. C'est ce déplacement que décrit Renata Bizek-Tatara dans *L'envers étrange du quotidien* (2016) :

> En devenant le lieu de l'épiphanie du fantastique, le personnage humain par essence devient fantastique par existence et s'érige lui-même en phénomène : le surnaturel se loge en lui,

---

[76] PÉDRON Delphine, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier » in *Pratiques de l'espace en littérature* [en ligne], p. 149. URL : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/409/documents/cf7-8-pedron-les_aberrations_de_lespace.pdf (consulté le : 13/04/2018).

[77] PRINCE Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces. op.cit.*, p. 436.

[78] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle, op.cit.*, p. 15.

[79] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 33.

[80] PRINCE Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 435.

[81] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 150.

> dans son propre corps dont il prend possession et le modifie ; il affecte également son âme, délite sa conscience, fragmente son *je*, afin de le déchirer, l'altérer ou le faire disparaître[82].

Le fantastique en tant qu'événement surnaturel se renforce dans sa subjectivité en ne devenant plus qu'une question de regard et de perception. Ainsi, il n'y a pas plus d'espaces que de motifs intrinsèquement fantastiques. Même si des lieux ou des thèmes se prêtent plus facilement au genre, l'on ne peut l'y restreindre. Cette citation de Valérie Tritter reprise par Renata Bizek-Tatara nous permet de conclure momentanément cette présentation de l'espace fantastique : « Tout espace devient potentiellement fantastique avant de l'être car il naît désormais d'un regard, de la totale subjectivité du personnage, d'où l'instabilité descriptive et par conséquent, le fantastique »[83].

[82] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 97.
[83] *Ibid.*, p. 138.

## Deuxième partie : Le fantastique symboliste

### 1 Le symbolisme

Comme nous avons pu l'avancer au moment de l'étude de la subjectivité du fantastique, plutôt que monolithique, le fantastique nous apparaît essentiellement pluriel. Chaque type de fantastique se rattache d'une manière particulière à la période historique dont il est issu. Cela n'exclut en rien la considération du fantastique comme un genre jouant de la peur et du surnaturel dans une rupture avec le réel. Les peurs de l'homme évoluent au fil du temps, tout comme ses superstitions et sa relation au surnaturel. Cela transparaît alors de manière évidente dans un genre littéraire qui emploie ces deux ingrédients, et comme le souligne Wolfgang Iser dans son introduction à *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1973) :

> L'œuvre littéraire à son origine dans le regard que son auteur porte sur le monde et revêt par là le caractère d'un événement dans la mesure où il présente une mise en perspective du monde présent, perspective qui n'est pas incluse dans ce monde.[1]

Notre choix d'avoir délimité notre corpus au fantastique symboliste nous incite donc à expliciter autant que faire se peut en quoi consiste ce mouvement littéraire de la fin du XIX^e^ siècle afin de comprendre au mieux les textes fantastiques qui en sont issus.

#### 1.1 Une définition difficile

Comme le signale Michel Décaudin dans son ouvrage *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* (1960) : « Peu de notions sont en apparence aussi confuses que celle de symbolisme »[2]. Le symbolisme est un mouvement littéraire bien complexe à définir clairement pour une raison paradoxalement simple : chaque auteur se rattachant à ce mouvement en avait sa propre vision sans qu'aucun chef de file autoritaire et normatif ne se dresse. En effet, en parcourant les témoignages recueillis par Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) une absence de reconnaissance du mouvement semble être évidente. Au-delà de la réponse de Verlaine lorsque le journaliste lui demanda une définition du symbolisme : « Le symbolisme ?… comprends pas… Ça doit être un mot allemand… hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche »[3],

[1] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 9.
[2] DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1960, p. 15.
[3] HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Les éditions Thot, 1984, p.82.

nous pouvons aussi y trouver une semblable remise en cause du mouvement par Joris-Karl Huysmans. Celui-ci, de plus classé parmi les naturalistes par Jules Huret[4], répond ainsi au journaliste lorsqu'il lui propose de parler du symbolisme :

> Pourquoi faire ? Puisque ça n'existe pas… Vous croyez aux symbolistes, vous ? Moi, je crois que c'est une immense mystification montée par Anatole France pour embêter les Parnassiens, et par Barrès qui en a fait une bonne blague ! […] Non, voyez-vous, le symbolisme, ça n'est ni neuf, ni humain, ni intéressant[5].

Ces réactions de l'auteur des *Poètes maudits* (1884) et de celui d'*À Rebours* (1884) sont révélatrices de l'ambigüité d'un mouvement qui n'est pas même reconnu par ceux qui l'ont influencé. Ce qui permet encore à d'autres de ses contemporains de déclarer que le symbolisme ne dispose pas d'existence concrète, comme Jules Lemaître, avançant à son tour que : « [l]es symbolistes… ça n'existe pas… ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent ; c'est quelque chose qui est là, sous terre, qui remue, qui grouille, mais qui n'affleure pas »[6]. Nous percevons donc bien que le mouvement est considéré comme inexistant à cause de son manque d'uniformité et de dynamisme fédérateur. Il est dénué d'une figure à laquelle se raccrocher comme ont pu le faire le romantisme avec Victor Hugo ou le naturalisme « de » Zola, même si nous sommes conscient qu'un mouvement littéraire ne peut être le fruit du travail d'un seul homme. Certaines figures auraient pu prendre une telle position comme Jean Moréas ou Stéphane Mallarmé. Mais l'un, même s'il fit paraître dans le *Figaro* du 18 septembre 1886 un manifeste du symbolisme, répudia ce mouvement cinq ans plus tard, dans le même journal, en déclarant le 14 septembre 1891 que « [l]e Symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort »[7], faisant par la suite l'apologie de sa nouvelle école romane qui promulguait un certain retour au classicisme. L'autre, réunissant de nombreux auteurs qui se voulaient symbolistes au cours des mardi de la rue de Rome répondait à la question de Jules Huret demandant si ce n'était pas lui qui avait créé ce mouvement nouveau : « J'abomine les écoles, […] et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle »[8]. Nous percevons donc bien à travers ces négations de littérateurs rattachés communément au mouvement symboliste, combien il peut être difficile de définir un tel mouvement, mais combien aussi il put y gagner en variété et richesse : Henri Peyre déclare à propos de ce manque de figure tutélaire qu'« [i]l

[4] *Ibid.*, p. 161.
[5] *Ibid.*, p. 164.
[6] *Ibid.*, p. 39.
[7] MORÉAS Jean, cité par ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 71.
[8] HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.*, p. 77.

n'y a pas à le déplorer. Le symbolisme maintient justement grâce à cette absence de doctrine clairement formulée, la variété et l'indépendance de chaque talent individuel »[9].

Il n'est donc pas possible de parler de l'existence d'un seul symbolisme, dont les caractéristiques seraient aisément discernables. La chronologie est déjà délicate à avancer : à quelle date commence ce mouvement ? En 1886, au moment de la parution du manifeste de Moréas ? Légèrement plus tôt car ce manifeste fut le fruit de débats et discussions entamés en amont ? Aux poèmes de Mallarmé, alors qu'il se détachait du Parnasse, fournissant « des vers d'une nouveauté qui fit scandale dans les journaux »[10] ? Jean-Nicolas Illouz à l'ouverture de son livre *Le Symbolisme* (2004) répond en partie à cette question :

> À la suite de l'ouvrage de Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, dont la première édition remonte à 1947, les historiens du Symbolisme ont pris l'habitude de distinguer la brève École symboliste, née en 1886 sous la bannière de Jean Moréas et composée d'écrivains assez oubliés aujourd'hui, d'un vaste mouvement, beaucoup plus durable, qui se réclame de Baudelaire ou de Rimbaud, se choisit pour "maître" Verlaine ou Mallarmé, et, par-delà la génération des années 1880, se prolonge, de manière plus diffuse, jusque dans les œuvres de Proust, de Claudel ou de Valéry[11].

Ce constat se rapproche du vécu d'André Fontainas déclarant dans ses *Souvenirs du Symbolisme* (1928) que « ce moment [symboliste], s'il a commencé à s'ébaucher aux environs de 1885, ou même de 1890, ne me fait pas l'effet de s'être éteint jusqu'à présent, en dépit d'éclipses ou d'offuscations partielles, et bien qu'on se soit à plusieurs reprises hâté d'en proclamer la mort définitive et l'oubli total »[12]. De notre côté, nous nous concentrerons au cours de notre étude sur les récits fantastiques produits par cette « École symboliste », même si le terme d'école nous paraît inapproprié, plus restreinte dans le temps, sans pour autant négliger les influences de poètes comme Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud ou de conteurs comme Villiers de l'Isle-Adam. La principale différence de ces deux considérations du symbolisme provient d'ailleurs de la conscience qu'un auteur a pu avoir d'appartenir à un tel mouvement : si on peut parler aujourd'hui d'un Baudelaire « symboliste »[13], c'est en regard du mouvement qui est apparu par la suite, contrairement à Jean Moréas par exemple qui pouvait clairement et volontairement se rattacher au symbolisme. C'est pour cela que nous préférons nous limiter à des écrits d'auteurs conscients de vivre dans une époque symboliste, se rapprochant dans une dynamique similaire, même s'ils n'y adhéraient pas totalement.

---

[9] PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 8.
[10] VERLAINE Paul, *Les poètes maudits*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904, p. 32.
[11] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 9.
[12] FONTAINAS André, *Mes souvenirs du Symbolisme*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 17.
[13] COMPAGNON Antoine, « Entretien avec Antoine Compagnon "Baudelaire a été un poète-journaliste" » in *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2014/10, nº 548, p. 59.

Il faut néanmoins remarquer que même au cœur de ce symbolisme restreint : « il n'y eut pas un Symbolisme mais des Symbolismes, c'est-à-dire des interprétations différentes et contrastées d'un mouvement s'opposant au Naturalisme et que ce rassemblement d'individualités ne pouvait être que bref et divergent »[14]. La déclaration de Françoise Grauby rejoint le constat que l'absence d'une personnalité fédératrice pour unifier le mouvement symboliste a permis à de multiples individualités de se manifester et de déployer leur richesse, ce qui rend difficile la définition du symbolisme aujourd'hui. L'individualité est notamment un élément clé de la définition du symbolisme proposée par Remy de Gourmont :

> Que veut dire Symbolisme ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme[15].

De nombreuses idées importantes sont énoncées dans cet encadrement du symbolisme, mais nous n'en retiendrons pour le moment que l'individualisme revendiqué, qui explique selon nous pourquoi le mouvement symboliste se révèle si difficile à saisir. Il faut remarquer néanmoins qu'en dépit d'une telle liberté d'expression, dans la revendication de la personnalité, les différents auteurs symbolistes se retrouvaient dans des idées communes, partagées. S'il n'y avait pas de personnalités fédératrices, il y avait des idées qui remplissaient ce rôle. Nous pensons notamment à la quête d'une essence des choses et des êtres, à une sensibilité aux idées de décadence et de mysticisme.

## 1.2 La quête de l'essence

Nous pensons que la première idée sur laquelle s'établit l'identité symboliste est la recherche d'une intériorité des faits réels. Cette idée, directement issue de l'individualisme relevé précédemment, défend l'existence d'une dimension autre des faits perceptibles, une « nature étrange »[16] qui résonnerait avec leur propre existence. Le symbolisme étant souvent considéré comme un mouvement poétique, mais pas seulement, comme nous l'observerons

[14] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1994, p. 7.
[15] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 10.
[16] SIWEK Ryszard, « Ailleurs est ici – l'école belge de l'étrange » in *Acta Philologica*, 2017, nº 51, p. 194.

dans une partie dédiée à l'expérimentation formelle[17], c'est surtout dans les poèmes que cette recherche d'intériorité couplée à une expression du moi de l'auteur est reconnue :

> Pour les symbolistes aussi [dans un parallèle réalisé avec la pensée bergsonienne] l'art, et particulièrement la poésie, doit se garder d'analyser ; son rôle est de suggérer l'ineffable ; pour eux aussi la vie authentique est à chercher au-delà de la connaissance vulgaire et utilitaire du "moi" extérieur des rapports sociaux, elle est rythme intérieur, mélodie de l'âme ; pour eux aussi notre existence et le monde se reflètent dans notre conscience en un flot incessant, mobile et divers, où le passé se mêle sans cesse au présent ; pour eux aussi l'art est essentiellement individuel[18].

Ainsi, le symboliste est celui qui recherche une réalité sous-jacente, qui cultive sa vision du monde pour percer les secrets de ce dernier. Les symbolistes manifestent donc une volonté partagée mais qu'il est impossible de nettement établir comme consensus. Au-delà de cette individualité et de ces visions personnelles du monde, ce serait, à la manière de Paul Valéry, dans une idéologie unificatrice qu'il faudrait considérer le symbolisme.

En effet, selon Paul Valéry, c'est paradoxalement de cette célébration que la naissance du symbolisme peut être datée, car le mouvement n'a pas su faire preuve d'unité esthétique durant sa période de développement. Néanmoins, Valéry lui reconnaît une identité éthique rétrospective fondée sur l'individualisme dans l'art, que nous avons relevée plus tôt, revendication d'une existence particulière au détriment du « suffrage du nombre »[19]. Il est vrai que cet encensement de la réalité intérieure des choses et de l'être, cette introspection prônée par le symbolisme, se fait parallèlement à un dédain de la foule, du « médiocre », comme nous le rappelle Schwob de manière amusante dans sa préface dithyrambique du *Démon de l'absurde* (1894) de Rachilde : « Ne sortez pas des pages de ce livre, car vous serez harcelés par les pourceaux possédés de sottise, et au dehors rôde le démon dans son royaume d'obscure absurdité »[20] ; ou encore l'auteure même du recueil à propos de l'un de ses livres, *À Mort* (1886) : « quant au cher public [,] je me fous absolument de ses appréciations sur cette œuvre que, spécialement, je n'écris pas pour lui. […] fais des enfants, public, et fiche-moi la paix »[21]. L'attitude des personnages comme des Esseintes, Hubert d'Entragues, Durtal, ou le poète d' « Un Soir » (1898) de Rodenbach est éclairante de ce point de vue : ils estiment leurs sujets d'intérêts bien supérieurs à ceux du peuple qui se contente de vivre dans un monde qu'il ne

---

[17] Voir *infra* p. 55.
[18] DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op.cit.*, p. 187.
[19] VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme » [conférence donnée en 1936 pour le 50e anniversaire du manifeste de Jean Moréas] in *Œuvres*, tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 691.
[20] RACHILDE, *Le Démon de l'absurde* [ePub], Project Gutenberg, 2015, p. 3. URL : http://www.gutenberg.org/ebooks/48830?msg=welcome_stranger. Noté désormais en *DA* suivi du numéro de page.
[21] BARRÈS Maurice et RACHILDE, *Correspondance inédite 1885-1914*, Édition préfacée et annotée par Michel R. Finn, Brest, Université Européenne de Bretagne, 2010, p. 95.

comprend pas ni ne cherche à comprendre. Ce dédain se traduit aussi dans une vision élitiste de la littérature selon laquelle « comprendra qui peut comprendre ». Il est vrai qu'aux yeux de Mallarmé par exemple, l'art se posait comme une religion, l'hermétisme y était volontairement exploité afin de faire écho aux mystères du sacré[22], le poète allait jusqu'à donner aux mots leur sens le plus rare, issu de leur étymologie. Le poème « Une dentelle s'abolit » (1887) par exemple, est tout en suggestion et un passage comme :

> Mais chez qui du rêve se dore
> Tristement dort une mandore
> Au creux néant musicien[23]

nécessite une lecture éclairée pour bien être saisi. Valérie Michelet Jacquod fait notamment remarquer que pour les symbolistes, « les vérités ne se divulguent que par elles-mêmes »[24], mais à cela il faut ajouter : si on est capable de les trouver. Gourmont estime par exemple, dans *Le Problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire* (1902), que le peuple ne peut réellement pénétrer une œuvre artistique car il manque de désintéressement, ce en quoi réside justement l'art[25]. Les auteurs symbolistes ne se voulaient donc pas d'une approche facile, ils étaient à la recherche d'une pureté dans laquelle ils mettaient beaucoup d'eux-mêmes et qu'ils ne souhaitaient pas à la disposition du premier venu ; c'est dans cette recherche de perfection maîtrisée que se justifiait leur œuvre à leurs yeux[26]. L'auteure du *Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »* précise que « la première entente, non concertée, des symbolistes, s'établit autour d'une originalité brandie comme justification à la littérature, qui conduirait l'écrivain à s'enfermer dans sa tour d'ivoire et, par voie de conséquence, à renoncer à la place publique pour ses œuvres »[27]. Nous percevons ici tout à fait un écho à la définition du symbolisme donnée par Gourmont et ses « tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre »[28]. Cette culture de l'individualité, et à travers celle-ci d'un hermétisme élitiste, est ce qui a inhibé le développement du mouvement symboliste comme institution. Il est d'ailleurs intéressant de relever la récurrence du mythe de Narcisse dans les textes symbolistes, héros qui, selon Françoise Grauby, est « en quête d'une réalisation individuelle qui délaisse le

---

[22] RICHARD Noël, *Profils Sym*bolistes, Paris, Librairie Nizet, 1978, p. 91.
[23] MALLARMÉ Stéphane, *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, La Revue Indépendante, 1887, p. 80.
[24] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Genève, Librairie Droz, 2008, p. 41.
[25] GOURMONT Remy de, *Le Problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Société du Mercure de France, 1902, p. 193-194.
[26] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 29.
[27] *Ibid.*, p. 41.
[28] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 10.

social »[29], caractéristique qui nous permet de résumer le positionnement des auteurs symbolistes.

La difficulté de l'étude du symbolisme réside donc à la fois dans sa pluralité, tout comme dans son apologie de l'individualité. Après avoir défini une temporalité sur laquelle nous allons nous concentrer, allant de 1886 à 1900 (respectivement, dates du premier et dernier recueils étudiés), il nous a fallu comprendre comment le symbolisme a pu se former, sans pour autant avoir fait école, mot exécré par les artistes de ce mouvement[30]. Le suffixe du mot symbolisme est donc trompeur et pour reprendre un terme d'Henri Ghéon, c'est « à leur insu »[31], sans réelle doctrine, ou alors survenue *a posteriori*, que les artistes du mouvement se sont rassemblés en une « *communauté esthétique* »[32], et surtout éthique. Pour conclure par les mots de Fontainas :

> Le symbolisme, a-t-on prétendu, fut une école. Ou les mots ont perdu leur signification, ou le symbolisme ne présente aucun des caractères indispensables à constituer une école. De quels éléments se compose une école littéraire ? D'un chef d'école, ou maître, et de ses disciples, lesquels acceptent, cultivent et suivent sa doctrine. […] Or, il ne m'est possible de discerner dans l'ensemble du groupe symboliste qu'un unique caractère commun, qui est la résolution, malgré le respect et l'admiration qu'ils professaient pour leurs grands aînés, de ne se soumettre à aucune direction magistrale et exclusive, de s'exprimer à leurs risques, chacun dans sa manière propre, de ne jamais être influencés par la manière adoptée de leurs congénères[33].

## 1.3 La décadence

Le symbolisme est donc plus une communauté artistique partageant un idéal qu'une école. Cette communauté partage des valeurs et des idées, dont l'une est propre à cette fin de siècle : la décadence. Cette idée de décadence provient d'un sentiment diffus, fruit de multiples sources aussi bien théoriques, que scientifiques ou politiques. Jean Pierrot, dans le livre intitulé *L'Imaginaire Décadent (1880-1900)*, relève qu'« [u]ne atmosphère de pessimisme imprègne en effet l'ensemble de la production littéraire française de la fin du XIX^e^ siècle »[34]. C'est de ce constat dont témoigne Émile Hennequin à travers son article « Le Pessimisme des écrivains » paru en 1884 dans *La Revue indépendante* : « Le pessimisme sévit parmi nos littérateurs,

[29] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 302.
[30] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 106.
[31] GHÉON Henri, *La Nouvelle revue française*, 1911/09, cité par DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op.cit.*, p. 350.
[32] VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 98.
[33] FONTAINAS André, *Mes souvenirs du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 19.
[34] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 61.

tombant des génies aux disciples comme la gerbe d'eau d'une pyramide de vasques »[35] ; déclaration confirmée l'année suivante par Teodor de Wyzewa dans *La Revue Wagnérienne* : « Elle [la littérature française] a été le Romantisme, et le Réalisme et le Naturalisme, et le Dilettantisme ; elle semble devenir, aujourd'hui, décidément, le Pessimisme »[36].

Nous pourrions en partie rattacher cette atmosphère mortifère à la triple blessure narcissique décrite par Sigmund Freud. Ce dernier expose dans son article « Une difficulté de la psychanalyse » (1917), que l'humanité a subi au cours de son histoire trois profondes humiliations narcissiques. La première est la remise en cause, par Nicolas Copernic au XVI^e^ siècle, de la croyance de l'homme selon laquelle la terre est au centre de l'univers « tandis que le soleil, la lune et les planètes se mouvaient autour de celle-ci »[37] : « lorsqu'elle [la "découverte" de Copernic] obtint l'assentiment général, l'amour-propre humain éprouva sa première humiliation, la *cosmologique* »[38]. La deuxième a été provoquée par Charles Darwin, lors de la parution de *L'origine des espèces* (1859). L'homme s'était auparavant hissé à un statut le plus éloigné possible de l'animal grâce à sa considération de l'âme et de la raison. Les travaux de Darwin « ont mis fin à cette prétention de l'homme. […] L'homme n'est rien d'autre, n'est rien de mieux que l'animal, il est lui-même issu de la série animale, il est apparenté de plus près à certaines espèces, à d'autres de plus loin »[39]. Cette blessure est la blessure « *biologiqu*e »[40]. Enfin, Freud vient se positionner lui-même pour cette troisième blessure infligée à l'homme : la blessure « *psychologique* »[41], celle à laquelle l'homme doit la découverte que le « *moi n'est pas maître dans sa propre maison* »[42]. L'homme se rend ainsi compte qu'il peut se passer des choses en son sein, dans son âme ou son esprit, sur lesquelles il ne dispose pas d'un plein contrôle, et qui ont pourtant une influence certaine sur sa vie de tous les jours.

Si nous nous sommes attardé sur ces trois humiliations relevées par Freud, c'est parce que deux d'entre elles sont survenues durant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Il est alors compréhensible qu'une culture dont les croyances sont autant remises en cause en si peu de temps se sente troublée. La diffusion des théories darwiniennes à travers la traduction, en

---

[35] HENNEQUIN Émile, « Le Pessimisme des écrivains » in *La Revue indépendante Tome I (de mai à octobre 1884)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 445.
[36] WYZEWA Teodor de, « Le Pessimisme de Richard Wagner » in *La Revue Wagnérienne Tome I 1885-1886*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 167.
[37] FREUD Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933, p. 141.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*, p. 143.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*, p. 146.
[42] *Ibid.*

1862[43], de *L'origine des espèces*, contribue à la reconnaissance de l'être humain comme un simple maillon naturel[44], ce qui implique une idée de décadence à venir. En effet, l'homme n'est plus cet être intemporel, descendant en ligne directe de Dieu, qu'il se pensait, il est inscrit dans un processus évolutif et certains assimilent cette fin de siècle à l'hiver de l'humanité :

> l'idée d'une dégradation générale des races européennes est largement répandue. Cette conviction prend sa source dans les théories darwiniennes relatives à l'évolution des espèces : comme toutes les espèces animales, l'humanité suivrait le même cheminement que chaque individu, de la jeunesse à la maturité puis à la vieillesse. Les peuples européens, héritiers d'une longue évolution, seraient menacés par une décrépitude inévitable[45].

Ainsi, nous percevons dans la littérature certaines figures issues d'une race usée à la manière de des Esseintes ; bien loin de ses ancêtres, « d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres »[46], il est le fruit « d'un tempérament appauvri, [de] la prédominance de lymphe dans le sang »[47]. Il en résulte « un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes »[48]. Cette idée de déchéance biologique fait son chemin et rencontre de plus un terreau philosophique propice, comme le déclare Sandrine Schiano : « qui cherchera trouvera Schopenhauer ou Darwin dans la production intellectuelle de cette fin de siècle »[49]. Arthur Schopenhauer, et son ouvrage *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818), ne fut tout d'abord connu en France que par des écrits de seconde main, mais comme le signale Arthur Baillot, « sa doctrine a trouvé, après une longue attente, un terrain favorable à son développement »[50]. La première traduction de cet ouvrage dans la langue de Molière est faite en 1886, soit vingt-six ans après la mort du penseur, par Jean-Alexandre Cantacuzène, mais celle qui est la plus reconnue en cette fin de siècle est celle d'Auguste Burdeau réalisée en 1888[51]. Les idées du philosophe du Vouloir-vivre ont pourtant à cette date déjà eu le temps de marquer la société de la fin du XIX^e^ siècle, à travers des articles, de *La Revue des Deux-Mondes* et du *Journal des Débats*[52] notamment, mais aussi à travers les travaux d'Elme-Marie Caro avec un article sur Schopenhauer dans le *Dictionnaire des sciences philosophiques* de 1875, ou de

---

[43] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 79.
[44] *Ibid.*, p.78.
[45] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 62.
[46] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 77.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, p. 78.
[49] SCHIANO Sandrine, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution » in *Romantisme*, 2012/03, nº 157, p. 117.
[50] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1927, p. III.
[51] *Ibid.*, p. II.
[52] *Ibid.*, p. 16.

Robert Adamson avec l'article « La philosophie de Schopenhauer », paru en octobre 1876[53]. Les rencontres et les ouï-dire ont aussi joué un rôle important :

> son influence – en France notamment – a précédé de beaucoup la lecture de ses ouvrages. Le terrible humoriste faisait sur ses visiteurs une telle impression que ceux-ci, une fois de retour, ne manquaient point d'en parler à leurs concitoyens émerveillés ou ahuris. Aussi ne doit-on pas être surpris de rencontrer des traces de cette influence un peu partout, même chez nos romantiques vers la fin de leur carrière[54].

Ferdinand Brunetière, dans une parution de *La Revue Bleue* en 1886, fait remarquer que cet engouement pour la philosophie de Schopenhauer a fortement influencé le pessimisme marquant la fin du XIX^e^ siècle[55]. Cette pensée selon laquelle la volonté, ou le « Vouloir-vivre », sans raison ni logique, nous fait concevoir des espoirs disproportionnés par rapport à ce que le monde peut nous offrir, pousse le philosophe de Francfort à préconiser une représentation du monde, c'est-à-dire une perception du monde à travers soi, par et pour soi afin d'éviter tout désenchantement douloureux. Schopenhauer, « après avoir constaté que la vie est une "sorte d'histoire naturelle de la douleur", enseignait "l'aride effort de la volonté" et la supériorité du non-vouloir »[56]. Ce renoncement au « Vouloir-vivre » se voit même accompagné d'un renoncement au principe de la reproduction de l'espèce qui trouve écho dans « quelques thèses médicales de l'époque – notamment celles de Cesare Lombroso ou de Max Nordau – fondées sur la conviction de la dégénérescence (*Entartung*) »[57]. Ainsi biologie et philosophie se rencontrent dans l'idée d'un déclin de l'humanité nourrissant une atmosphère sinistre durant la fin du XIX^e^ siècle. Ce ressenti peut être illustré par les propos d'Anatole Baju lorsqu'il justifia le nom de son journal *Le Décadent* dans le premier numéro, en 1886 :

> Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religions, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, du luxe, de jouissances ; névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauérisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale[58].

Nous retrouvons dans cette déclaration, outre quelques néologismes savoureux, le témoignage d'une appréhension de l'« esprit fin-de-siècle », issu de découvertes scientifiques autant que d'avancées sociales, économiques ou philosophiques.

---

[53] *Ibid.*, p. 7.
[54] *Ibid.*, p. 14.
[55] *Ibid.*, p. 17.
[56] *Ibid.*, p. 300.
[57] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 157.
[58] RICHARD Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968, p. 24.

Pourtant, ce « schopenhauérisme à outrance » reproché par Baju, qui a été déterminant pour le pessimisme de cette période selon Brunetière, serait plutôt dû à un usage maladroit de l'apport philosophique de l'auteur du *Monde comme représentation*. Selon Louis Marquèze-Pouey, dans *Le Mouvement décadent en France* (1986), « [u]ne mode, véritable frénésie, fut déclenchée par la pensée de Schopenhauer, ou plutôt une interprétation de cette pensée, dont on ne retenait que le pessimisme, compris de façon simpliste »[59]. Seulement une dimension de la philosophie schopenhauerienne fut conservée et présentée à cette époque, son contenu le plus noir et le plus désabusé, alors que ce renoncement devait aussi mener à un « mieux-vivre », et non à une sinistrose ambiante. Sandrine Schiano relève aussi ce biais philosophique, mais à travers la traduction cette fois-ci :

> Les traductions de Jean Bourdeau, en dépit de l'immense popularité qu'elles ont rencontrée, pèchent pourtant par un manque de rigueur scientifique, en multipliant à tout va les passages sur la désillusion, le hasard, l'infortune et les maux. Et l'ouvrage de Théodule Ribot, débusquant les mille et une formes de la thèse de l'idéalisme chez Schopenhauer, insiste volontiers sur le côté moraliste et artiste du philosophe exsudant la "mauvaise humeur"[60].

Ainsi, une forme de mythe schopenhauerien fut créée, au sens de construction culturelle, mettant en avant un vieil acariâtre désabusé par la vie mais à la pensée profonde, qui avait su percer le voile d'illusions enrobant les événements de la vie. Nous pourrions aussi parler de mythe en ce qui concerne cette décadence éprouvée, ou présentée comme telle, par Anatole Baju et ses contemporains.

En effet, comme le relève Noël Richard pour cette époque, « [l]e terme décadent est un mot à succès employé à tort et à travers par les publicistes de la décennie 1881-1891 »[61]. Il y a un véritable galvaudage du terme, et même si la France se trouve dans une période particulièrement troublée, nous ne sommes durant cette fin de XIX^e^ siècle en aucun cas dans « l'étape terminale d'une civilisation épanouie »[62], malgré l'allégation de Rachilde selon laquelle la décadence romaine est « une époque ressemblant furieusement à la nôtre »[63], comparaison récurrente en ces années clôturant le siècle. Selon Louis Marquèze-Pouey :

> la véritable cause de cette angoisse est sans doute le problème – qui n'est pas près d'être résolu aujourd'hui encore – des bouleversements de toute nature et toujours croissants, apportés depuis le XIX^e^ siècle à la civilisation occidentale par les transformations

[59] MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 26.
[60] SCHIANO Sandrine, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *op.cit.*, p. 118.
[61] RICHARD Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, *op.cit.*, p. 256.
[62] MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, *op.cit.*, p. 15.
[63] RACHILDE, « Les Romans » in *Mercure de France*, 1898/12, p. 747.

> techniques et économiques, et en conséquence les modifications des structures sociales. De cet état la France partageait les dangers avec l'Allemagne et l'Angleterre[64].

Bien évidemment des faits graves et lourds se sont aussi produits comme la défaite de 1870 face à la Prusse, la semaine sanglante qui mit un terme à la Commune en 1871, et les bouleversements politiques qui semblent presque endémiques à ce siècle. Tout cela facilita l'implantation et la reconnaissance d'idées et de théories pessimistes, mais comme Arthur Baillot le conclut, il serait plus judicieux de parler pour cette époque de philosophie du pessimisme plutôt que de décadence[65]. Valérie Michelet Jacquod ajoute :

> Si l'on parle de décadence de 1880 à 1900, si le mot est prononcé et même revendiqué, il est donc rare que l'on attribue à cette idée une signification socio-historique précise [outre les faits politiques et militaires rappelés], et plus rare encore qu'on l'illustre par des rapprochements factuels entre la fin du siècle et la dislocation de l'empire romain d'Occident[66].

Il nous reste tout de même pour conclure cette partie sur la décadence à distinguer autant que faire se peut le mouvement décadent du symbolisme. Cette tâche peut se révéler quelque peu ardue car aucun de ces deux mouvements n'a su, ou voulu, faire école, comme nous avons pu l'observer précédemment pour le symbolisme, et sont tous deux issus d'une même vision du monde. Nous allons ici citer un peu longuement Valérie Michelet Jacquod qui expose avec pertinence la confusion entre le « décadisme », pour reprendre le mot d'Anatole Baju applaudi par Verlaine[67], et le symbolisme :

> Cet amalgame est rendu officiel par la mise en circulation de la formule "Symbolistes et décadens" [*sic*], que Brunetière lance en 1888 en l'utilisant comme titre de son article de *La Revue des Deux mondes*. Brunetière ne se contente pas de juxtaposer les deux notions pour en montrer la concomitance et les implications réciproques, mais il crée, dans le corps du texte un néologisme qui reflète l'état d'esprit général à propos de la nouvelle génération d'écrivains, en parlant au sujet de leurs œuvres d'une littérature "symbolo-décadente". La formule est éloquente et montre combien il est difficile, même pour un critique avisé, de distinguer les revendications esthétiques propres à chaque tendance dans un espace littéraire en pleine mutation[68].

Ainsi, la distinction entre ces deux mouvements, tous deux touchés par un pessimisme ambiant, allant même jusqu'à le nourrir, n'était pas évidente, et parfois même ne se faisait pas. Moréas par exemple, déclare dans son manifeste de 1886 que le symbolisme n'est qu'un nom finalement donné à la littérature de la décadence qui faisait parler d'elle depuis quelques années.

---

[64] MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France, op.cit.*, p. 21-22.
[65] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900), op.cit.*, p. 338-341.
[66] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience », op.cit.*, p. 101.
[67] RICHARD Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968, p. 173.
[68] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience », op.cit.*, p. 87.

Il ne désolidarise en aucun cas mouvement décadent et symboliste, préférant simplement un terme à un autre, certainement moins « malséant »[69]. La dénomination et la différenciation sont, en effet, de vrais problèmes pour les contemporains de ces mouvements qui n'étaient nommés principalement que par leurs détracteurs[70], dans des amalgames plus ou moins heureux. Ainsi Brunetière, mais aussi Jules Lemaître dans « Paul Verlaine et les poètes "symbolistes" et "décadents" », tout comme Jules Huret dans son enquête de 1891 ne procèdent à aucune séparation entre les différents artistes. C'est seulement avec un certain recul temporel et critique que la séparation peut se faire : temporel car il est évident qu'il faut avoir une vue d'ensemble pour départager les deux démarches artistiques et esthétiques, critique car il est important de les comparer entre elles. Avec un tout relatif recul pris, Noël Richard considère « la décadence comme le stade préliminaire du symbolisme »[71] dont le partage s'est fait durant l'année 1885-86, idée partagée par Jean El Gamal dans son article « Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle » [72], tandis que Jean-Nicolas Illouz dissocie les décadents des symbolistes dans un positionnement face à la vie : « Les "doctrines" au départ confondues, se séparent bientôt plus nettement : alors que les "décadents" s'en tiennent à un pessimisme négateur, les "symbolistes" vont affirmer leur foi en un idéal ou en une réalité supérieure ; le sentimentalisme vague de ceux-là va être remplacé par l'ambition théorique de ceux-ci »[73].

Ainsi, pour résumer sommairement, les symbolistes se distingueraient des décadents dans leur foi en une réalité autre à travers une prise de distance critique[74], leur offrant une échappatoire à cette société morose dans laquelle ils se sentent vivre.

### 1.4 Une sensibilité au mysticisme

Cette atmosphère de décadence entretenue a, selon nous, suffisamment influencé les auteurs symbolistes pour leur faire ressentir le besoin d'un ressourcement mystique, surnaturel que nous pouvons retrouver par la suite dans le fantastique. En effet, la médiocrité et la déchéance de ce monde incite, en plus de le critiquer, à voir ce qui se cache derrière comme le révèle Remy de Gourmont :

---

[69] MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, *op.cit.*, p. 136.
[70] RICHARD Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, *op.cit.*, p. 242.
[71] *Ibid.*, p. 8.
[72] GAMMAL El Jean, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle » in *Romantisme*, 1983, nº 42, p. 32.
[73] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 38.
[74] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 105.

> Seule, que l'on soit croyant ou non, seule la littérature mystique convient à notre immense fatigue, et pour nous qui ne prévoyons qu'un au-delà de misères de plus en plus sûrement, de plus en plus rapidement réalisé, nous voulons nous borner à la connaissance de nous-mêmes et des obscurs rêves divins ou sataniques, qui se donnent rendez-vous en nos âmes de jadis[75].

Cette pensée d'une réalité autre se perçoit déjà nettement dans la théorie des correspondances de Baudelaire, et comme Marianne Bury le relève, « [l]'écrivain décadent [celui qui croit en la décadence] rejette l'idée d'un monde privé de mystère et cherche à découvrir une transcendance, un au-delà du réel et des sens »[76].

L'ésotérisme s'est développé durant la deuxième moitié du XIXe siècle, mouvement que l'on pourrait certainement rattacher à une réaction au vide mystique provoqué par le siècle des Lumières, ainsi qu'à la révolution industrielle qui bat alors son plein. La foi dans le progrès a remplacé celle en d'évanescents habitants des cieux, mais tout le monde ne se contente pas de ce monde devenu froid et mathématique, déserté par le mystère. Magnétisme et spiritisme connaissent un incroyable succès[77], l'intérêt de Victor Hugo pour les tables tournantes n'est un secret pour personne, et Verlaine, tout comme Schopenhauer par ailleurs, « croit aux influences mystérieuses des astres sur la destinée humaine, et il se complaît aux sciences occultes »[78]. Nous pouvons de plus légitimement penser que Remy de Gourmont eut au moins connaissance de mouvements comme l'occultisme, du fait des relations qu'il entretint avec Berthes de Courrière, qui inspira notamment deux figures littéraires : Sixtine Magne et surtout Hyacinthe Chantelouve. Et d'après Alain Mercier, Marcel Schwob, de son côté, éprouvait à la fin de sa vie de la sympathie pour Aleister Crowley, personnage controversé, ardent pratiquant de sciences occultes[79].

Comme le rapporte Édouard Dubus, « [c]es dernières années ont été témoin d'une renaissance des études d'occultisme […] À cette heure, la plupart des intellectuels ont quelque notion des sciences occultes, et la publication de tout sérieux ouvrage de Magie est une heureuse fortune, au moins pour leur curiosité »[80]. À propos des parutions, c'est sous l'égide d'Allan Kardec (Hippolyte Rival) et de son ouvrage *Le Livre des esprits* (1857) que le spiritisme s'est développé en France et de nombreux auteurs se sont approchés de ses pensées pour « affûter

---

[75] GOURMONT Remy de, « Trouvailles et curiosité » in *La Revue indépendante Tome XIV (janvier-mars 1890)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 482.
[76] BURY Marianne, « Les écrivains décadents de la fin du XIXe siècle et le Sacré » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1990/10, nº 3, p. 309.
[77] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 161.
[78] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, *op.cit.*, p. 293.
[79] MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). II. Le Symbolisme européen*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, p .37.
[80] DUBUS Édouard, « Sur un livre d'occultisme » in *Mercure de France*, 1890/06, p. 210.

leur imagination »[81]. Ce dernier « affirme la possibilité d'entrer en relation avec l'univers spirituel grâce à ce qu'il appelle un médium, objet ou être humain. Il prétend fournir à ses adeptes des moyens simples pour établir des contacts avec les esprits »[82]. Il y eut durant la même période un renouveau de l'occultisme par l'intermédiaire d'Éliphas Lévi (Alphonse-Louis Constant) qui publia *Histoire de la magie* (1860) et *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), ouvrages dans lesquels il cherchait « à concilier magie, science et religion »[83]. Un témoignage probant de cet intérêt pour l'ésotérisme transparaît dans la littérature, comme le relève Gwenhaël Ponnau : « la littérature fantastique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle ne cesse d'être le témoin privilégié de la sensibilité des hommes de ce temps aux mystères de l'inconnu »[84]. *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans et « Spiritisme » (1891) de Marcel Schwob ne sont que des exemples de récits rendant compte de rites sataniques ou cabalistiques pratiquées alors, non sans un certain humour parfois.

Cet intérêt pour le mysticisme peut s'expliquer de bien des manières ; il est sûr que romantiques, parnassiens, décadents ou symbolistes s'y sont retrouvés différemment, et même s'il était un moyen de renouer avec une spiritualité oubliée, nous y voyons aussi une façon de se démarquer. En effet, en tout cas en ce qui concerne l'esprit symboliste ou décadent, nous avons relevé un dédain de la plèbe et du médiocre. Atteindre une dimension non accessible aux autres est alors un élitisme savoureux qui peut expliquer pourquoi de nombreux auteurs se sont penchés ou ont écrit sur des pratiques obscures. Cet exil du médiocre n'est certainement pas la seule raison qui a pu pousser Joris Karl Huysmans à la conversion au catholicisme, il serait plutôt un exemple parfait d'un artiste découragé de la vanité du monde qui cherche refuge dans des valeurs mystiques, valeurs qu'il n'a pu trouver dans aucune école artistique, comme le fait remarquer Marcel Lobet : « La courbe psychologique et littéraire de J.-K. Huysmans va, on le sait, du naturalisme au mysticisme en passant par le symbolisme »[85].

Marie Blaise, dans son article « Le ré-enchantement du monde », estime que la fin du XIX^e^ siècle a été bien trop souvent jugée nihiliste alors que justement derrière ce pessimisme éprouvé se cache un effort de « ré-enchantement »[86] de la réalité, des symbolistes notamment. Il y a de leur part une recherche d'un idéal, d'une réalité autre, sur laquelle nous allons revenir, et qui incite l'auteure à penser que dans cette perception de la noirceur du monde, les artistes

---

[81] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 103.
[82] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 25.
[83] *Ibid.*, p. 26.
[84] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 183.
[85] LOBET Marcel, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*, Lyon, Éditions Emmanuel Vitte, 1960, p. 29.
[86] BLAISE Marie, « Le ré-enchantement du monde » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 30.

se sont orientés vers un mysticisme, clé des mystères du monde. Nous pouvons lier cette pensée aux théories de Mallarmé faisant de l'art une religion, ou aux propos d'Anatole Baju dans un article du 1er octobre 1888 : « le prêtre mort, la direction morale des esprits appartient à l'écrivain »[87].

Il nous est difficile de ne pas alors au moins mentionner Joséphin Péladan, qui se promut *sâr*, autrement dit Roi en assyrien, après s'être nommé mage. Il organisa lors de la dernière décennie de 1890 des Salons de la Rose-Croix, dont le premier eut lieu en 1892, où il exposait de nombreuses œuvres d'artistes censées permettre au spectateur de renouer avec la spiritualité : « [é]taient exclus d'office tous les tableaux d'inspiration réaliste, portraits, paysages, natures mortes, scènes de genre. N'était admise que la peinture religieuse et allégorique »[88]. Ainsi, l'art prend une dimension nouvelle ou s'efforce plutôt de récupérer un rôle liturgique perdu depuis la Renaissance. Simonetta Valenti remarque justement à ce propos que chez Mauclair, l'art était conçu « en tant qu'instrument de la quête du mystère qui fonde l'univers », et l'artiste « en tant que déchiffreur du mystère qui se révèle au plus profond de sa conscience »[89]. Dans le sillage de Baudelaire et Mallarmé, au-delà de la mission sociale dont le poète était investi selon Hugo, c'est une mission sacrée que semble maintenant devoir remplir l'artiste. Cette recherche de valeur spirituelle dans l'art nous permet de définitivement distinguer le mouvement décadent du symbolisme :

> À une Décadence, réaction négative en face du Naturalisme et du Parnasse s'opposerait le caractère positif du Symbolisme ; à l'expression de la tristesse et de la mélancolie, succéderait celle de la joie ; à un sentimentalisme vague, la rigueur intellectuelle d'une doctrine cohérente […] ; enfin à l'introversion d'un Moi fermé sur lui-même, la découverte d'une réalité supérieure, de caractère impersonnel et général[90].

Là où la Décadence donnait à l'occultisme et au mysticisme en général « le visage du satanisme, de l'horreur ou de l'effroi »[91], les symbolistes trouvaient un sujet d'inspiration et une source d'introspection, faisant du texte fantastique un moyen de s'approcher et d'effleurer l'irréel, mais un irréel bien souvent intime, et parfois même initiatique[92]. C'est justement sur cette recherche du Moi que nous concentrerons notre étude de récits fantastiques symbolistes.

---

[87] BURY Marianne, « Les écrivains décadents de la fin du XIXe siècle et le Sacré », *op.cit.*, p. 314.
[88] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 305.
[89] VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettre fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, Vita et pensiero, 2003, p. 115.
[90] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 13-14.
[91] MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). I. Le Symbolisme français*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1969, p. 236.
[92] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, introduction de David Gravier, Chimères, 1989, p. 5.

## 1.5 Une littérature de réaction

Malgré les difficultés relevées pour définir le symbolisme, nous avons pu remarquer que les artistes de ce mouvement partagent des idées similaires sur la décadence ainsi que sur le mysticisme, et de quelle manière ils se distinguent des artistes de la décadence. Selon nous, et comme peut le laisser sous-entendre Pierre Martino en faisant du symbolisme une forme de « grand reniement »[93], ces positions révèlent à elles seules un moyen de définir ce courant littéraire comme une littérature de réaction. En effet, c'est dans le dégoût du déterminisme, aussi bien positiviste que naturaliste, et des règles classiques que put se définir le mouvement littéraire qui nous intéresse. Les artistes le composant se retrouvent ainsi dans un dégoût commun plutôt que dans une théorie fondatrice. Ce sentiment négatif a su apporter un dynamisme positif et c'est dans cette amorce disparate d'indigestions que se sont retrouvées des valeurs communes. Si nous pouvons nous permettre un parallèle historique, cocasse par sa proximité temporelle, le symbolisme s'est formé à la manière dont l'Allemagne s'est unifiée : un ennemi commun a permis la concentration d'idées dans une même direction. Il a manqué au symbolisme un Otto von Bismarck revendicateur et une signature dans la galerie des Glaces du naturalisme pour être reconnu de tous et par tous, même de ses participants.

### 1.5.1 Une réaction au naturalisme

Cette idée d'une définition du mouvement dans sa lutte est partagée par certains penseurs de la fin du XIX^e^ siècle, Gustave Khan déclare même dans l'enquête de Jules Huret que l'unité du symbolisme se trouve justement dans sa haine du naturalisme[94]. Haine qui se trouve parfois même exprimée à l'encontre du chef de file de Médan, clairement illustrée par cette diatribe de Remy de Gourmont par exemple : « M. Zola a si peu de force attractive, qu'un cercle de désert s'est tout naturellement et tout logiquement dessiné autour de lui. Il est obligé de crier pour qu'on s'aperçoive de son existence ; si les journaux cessaient de s'occuper de lui, il cesserait d'être, car son rôle est fini »[95]. Si nous nous penchons sur le manifeste de Moréas de 1886, nous pouvons observer qu'il fait du symbolisme une « nouvelle manifestation d'art […] attendue, nécessaire, inévitable »[96] ouvrant une nouvelle phase de la littérature et

[93] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Librairie Armand Colin, 1964, p. 142-143.
[94] HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.*, p. 321.
[95] GOURMONT Remy de, « Épilogues » in *Mercure de France*, 1896/03, p. 411.
[96] MORÉAS Jean, « Le Symbolisme » in *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, Libraire-éditeur, 1889, p. 32.

souhaitant par là-même mettre un terme au naturalisme. Les artistes symbolistes sont donc bien issus d'une réaction dans un cycle d'évolution littéraire, et cet avis fut même corroboré plus tard par Gourmont dans *La Belgique littéraire* : « Les écoles littéraires, si dissemblables qu'elles soient, naissent nécessairement l'une de l'autre, comme je l'ai montré ailleurs au grand scandale de quelques sots, et le symbolisme ne fut d'abord qu'une modification des parties nobles du naturalisme »[97]. Les symbolistes se voient donc comme les sonneurs de glas du naturalisme, ils lui reprochent un déterminisme astringent, mais aussi des récits anecdotiques, une bassesse dans les idées mises en scène, ainsi que le proclame Huysmans à travers la bouche de des Hermies : « ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art ! »[98] Il est d'ailleurs remarquable que même dans *À Rebours*, considéré comme un des romans initiateurs du mouvement décadent, Huysmans ne parvint pas à départir des Esseintes de cet héritage naturaliste : il est issu d'une noble famille dont il conserve les traits, mais aussi et surtout les marques d'usure provoquées par les excès de ses ancêtres.

Ce déterminisme sociologique et biologique est ce qui fut le plus reproché aux naturalistes de la part des symbolistes. Ainsi que le présente John Alden Green : « Le vieux monde de Zola, le vieil univers de Marcelin Berthelot qui déclare en cette année 1887 même : "L'univers est désormais sans mystère", cette façon déterministe de voir et d'expliquer les choses s'écroulait pour donner place à une nouvelle vision du monde et des choses »[99]. Les symbolistes souhaitaient retrouver la part d'individualité et de liberté qu'il y a en chaque individu, sans que celle-ci soit nécessairement conditionnée ou expliquée par des causes antérieures. Comme le fait remarquer Marc Fumaroli dans sa préface à *À Rebours*, « [t]out s'explique dans les romans de Zola : "le mal du siècle", tombe sous le magistère de la médecine et de la psychiatrie, complété par celui de la sociologie »[100]. L'être humain, son corps et son comportement, se voient décortiqués, analysés et ainsi privés de toute poésie. Marcel Schwob condamne de même le naturalisme dans sa propension à réduire les lois naturelles à des lois mathématiques : « Si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté » (*CD* 22).

---

[97] GOURMONT Remy de, *La Belgique littéraire*, Paris, Éditions Georges Crès et C^ie^, 1915, p. 17-18.
[98] HUYSMANS Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1985, p. 27.
[99] SCHWOB Marcel, *Correspondance inédite*, édition par John Alden Green, Genève, Librairie Droz, 1985, p. 52.
[100] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, préface de Marc Fumaroli, *op.cit.*, p. 18.

De plus, à ne voir dans l'homme qu'un sujet d'étude, le naturalisme semble se limiter dans les sujets traités. Au-delà de la bassesse reprochée aux thèmes naturalistes, Huysmans fait remarquer qu'ils sont répétitifs et qu'ils en deviennent redondants :

> Quoi qu'on inventât, le roman [naturaliste] se pouvait résumer en ces quelques lignes : savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle ; si l'on voulait être distingué et se déceler, ainsi qu'un auteur du meilleur ton, l'on plaçait l'œuvre de chair entre une marquise et un comte ; si l'on voulait, au contraire, être un écrivain populaire, un prosateur à la coule, on la campait entre un soupirant de barrière et une fille quelconque ; le cadre seul différait[101].

D'après les symbolistes donc, le naturalisme est parvenu à son terme dans le fait qu'il a exploré tout ce qu'il pouvait explorer ; il est alors condamné à ne plus que se ressasser, chose d'autant plus dérangeante lorsque ce ressassement se fait dans l'abjection.

Ainsi, « les symbolistes se rejoignent sur la négation de l'esthétique naturaliste, sur l'impérieuse nécessité de sortir de l'ornière du quotidien pour se livrer aux appels de légendes, de songe, de fantaisie »[102]. Françoise Grauby fait remarquer que les artistes symbolistes partagent alors le thème de l'« ailleurs », fruit d'une échappée volontaire du milieu naturaliste déterministe, trop concentré sur les travers et la dureté de la vie. Valérie Michelet Jacquod ajoute à ce sujet que « [l]e récit symboliste en accord avec l'idéal d'un texte clos et autoréfléchissant, se présente bien comme le récit antilinéaire qui s'oppose à la logique causaliste du naturalisme et à son organisation de l'espace et du temps »[103]. Alors que le naturalisme s'efforçait de tout éclairer et tout expliquer, le symbolisme cherchait refuge dans le mystère, dans les aspects cachés de notre réalité, comme nous avons déjà pu l'observer dans la sensibilité des artistes du mouvement au mysticisme.

### 1.5.2 La recherche d'un « ailleurs »

#### 1.5.2.1 L'imagination

Cette recherche d'un refuge est selon nous une caractéristique primordiale du symbolisme qui se définit dans sa réaction au monde dans lequel il vit. Le mouvement, ou plutôt la multitude d'artistes qui le composent, se trouvent à la recherche d'un « ailleurs », loin d'un monde où tout est défini à l'avance par des rapports d'héritage comme semblent l'avancer les récits de Zola inspirés par la médecine expérimentale de Claude Bernard, ou les théories de

[101] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, *op.cit.*, p. 57-58.
[102] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 8-9.
[103] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 72.

Darwin[104]. Ce fragment des *Poèmes saturniens* (1866) de Verlaine illustre selon nous à merveille, quoiqu'à l'avance, le rapport des symbolistes et du monde :

> Le monde, que troublait leur parole profonde,
> Les exile. À leur tour ils exilent le monde ![105]

Huysmans déclare d'ailleurs dans sa préface écrite 20 ans après *À Rebours* : « Je cherchais à m'évader d'un cul-de-sac où je suffoquais, mais je n'avais aucun plan déterminé et *À Rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout »[106]. Nous percevons bien ici la volonté de détachement du naturalisme, illustré par un « cul-de-sac », et cette recherche d'exil oxygénant, thématique récurrente chez des Esseintes, qui trahit les aspirations de son auteur : « Dans l'univers huysmansien, la lancinante nostalgie des ailleurs a une résonnance métaphysique. L'insatisfaction de Joris-Karl Huysmans se nourrira constamment du fallacieux espoir d'aboutir à un havre, à une "demeure permanente" »[107].

Ainsi les artistes symbolistes cherchent à développer un monde clos, appartenant à eux seuls, insensibles à cette déréliction ressentie du monde, leur permettant de fuir là-bas, « parmi l'écume inconnue et les cieux » selon les aspirations de Mallarmé déçu par les plaisirs matériels[108]. Par leur travail artistique, ils trouveraient « un moyen commode de vivre en se soustrayant au sérieux de la vie »[109], non pas qu'ils soient plus lâches que les autres, mais simplement parce que leur conception individualiste de l'art les pousse à se mettre à part, « hors de l'ennui et la banalité de l'existence quotidienne en raffinant le plus possible sur la sensation »[110]. C'est ce que relèvent les auteurs du *Roman célibataire* qui déclarent que chez les auteurs symbolistes, se « cristallise l'utopie d'un monde romanesque totalement replié sur lui-même, doté d'une langue qui se met en dehors de toute socialité et en dehors de l'histoire, pour refaire en vase clos un univers à part entière, comble de l'artifice et de l'intellect ».[111] Transparaît ainsi dans les œuvres d'auteurs comme Huysmans, Schwob, Gourmont ou Rodenbach le chronotope de la tour[112], dans lequel le héros symboliste est, ou se croit, à l'abri

---

[104] CITI Pierre, « La notion de milieu. Le roman et l'idée de décadence vers 1870 » in *L'esprit de décadence I*, colloque de Nantes du 21 au 24 avril 1976, Paris, Librairie Minard, 1980, p. 45.
[105] VERLAINE Paul, *Poèmes saturniens*, Paris, Alphonse Lemerre, libraire-éditeur, 1867, p. 7.
[106] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, *op.cit.*, p. 54.
[107] LOBET Marcel, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*, *op.cit.*, p. 44.
[108] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, *op.cit.*, p. 289.
[109] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 47.
[110] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 62.
[111] BERTRAND Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, Paris, Librairie José Corti, 1996, p. 17.
[112] *Ibid.*

des influences extérieures, au-dessus de la médiocrité du monde. Les symbolistes procèdent à une apologie de l'isolement qui peut très bien d'abord être physique pour ensuite devenir spirituel. À cet effet, le bureau de Marcel Schwob tel que le présente Nathalie Prince nous fait penser au *studiolo*, « espace de l'intime »[113] servant de refuge intellectuel pour méditer, travailler, composer :

> Et certains écrivains, quoique mariés, semblent tout de même coupés du monde par des aspirations esthétiques qui les détournent des platitudes de la vie réelle, comme Marcel Schwob, dont l'isolement dans son appartement du Palais Royal n'est rompu que par les visites de ses pairs, qu'il s'agisse de Robert de Montesquiou ou de Remy de Gourmont[114].

Présentation à laquelle s'ajoute la description que fait André Gide du domicile de l'auteur du *Roi au masque d'or* :

> Marcel Schwob occupait, quand je fis sa connaissance rue de l'Université, un entre-deux des plus bizarres. Son petit appartement était situé à mi-étage, entre le deux et le trois ; ce qui expliquait qu'il fût extrêmement bas de plafond. Je crois bien qu'il n'y avait que deux pièces : celle où il vous recevait était encombrée de livres et de paperasses[115].

Il est par ailleurs amusant de mettre ce témoignage en rapport avec celui de Régnier, qui dans une page de son journal d'avril 1891 qualifie ainsi le domicile de Gide : « Intérieur mâle. Salon d'un jurisconsulte du sentiment »[116].

Mais outre cette mise à l'écart physique, qui n'était évidemment pas le lot de tous, était recherché un ailleurs spirituel, un souvenir des voyages de Gérard de Nerval, de ceux qui ne déçoivent pas[117], à l'image de des Esseintes craignant « les cruelles désillusions »[118] des départs entrepris. Le potentiel de l'esprit, les contrées imaginées, sont jugées par les symbolistes plus belles que le réel. Régnier fait ainsi l'apologie du voyage intérieur en tant que refuge intellectuel :

> Ici la vie est assez monotone : elle a lieu en va et vient inutiles et si je n'avais pas la distraction intérieure de quelques poèmes en pensée, d'un drame écrasant à écrire et que je ne pourrai sans doute jamais mener à bien, d'un long conte spécieux et ornementé dont je raffine les raisonnements et dont je projette les fioritures, si je n'avais pas quelques beaux livres là, sur ma table pour me compenser par avance le dégoût des mauvaises pages que j'écrirais, si je n'avais pas eu dans ma pauvre vie deux ou trois moments dont je me souviens continuellement, je m'ennuierais à crier et je prendrai le train et la nef pour aller vous rejoindre[119].

---

[113] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 295.
[114] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 25-26.
[115] GIDE André, *Journal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 814.
[116] GIDE André et RÉGNIER Henri de, *Correspondance (1891-1911)*, édition établie, présentée et annotée par David J. Niederauer et Heather Franklyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 12.
[117] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 20.
[118] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, *op.cit.*, p. 244
[119] GIDE André et RÉGNIER Henri de, *Correspondance (1891-1911)*, *op.cit.*, p. 109.

Sont ainsi décrits les délices et la tyrannie de la vie intérieure, même si un tel état de grâce éprouve parfois ses limites comme l'auteur l'exprime dans une autre lettre à Gide du trois mars 1895 dans laquelle il déplore un manque de vivacité intérieure qui lui fait ressentir pleinement les lourdeurs de la vie. Seule la vivacité de l'imagination, faculté mise au rang de reine par Baudelaire, peut offrir le meilleur des exils, celui qui ne dépend que de soi et où la médiocrité ne peut nous atteindre[120]. Cette « puissance majeure de la nature humaine »[121] était reconnue comme telle par le symbolisme et considérée, après Baudelaire, comme « une faculté quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »[122]. Nous le comprenons bien, l'imagination est devenue pour les artistes symbolistes la clef de l'aspect secret de ce monde, celui où tout est à chercher et à redécouvrir, en dehors des lois et des découvertes d'un positivisme navrant.

#### 1.5.2.2 L'idéalisme

Néanmoins, la recherche d'un ailleurs de la part des symbolistes, la volonté de s'évader de leur époque, ne se sont pas seulement faites à travers la rêverie et la création de contrées imaginaires. Le symbolisme s'est distingué dans sa vision du monde notamment par un positionnement philosophique : l'idéalisme. Nous avons déjà mentionné l'importance de la composante individualiste de l'art pour les symbolistes, et nous allons nous pencher maintenant sur la mise en avant du Moi en tant que dernier refuge.

Comme le fait remarquer Valérie Michelet Jacquod, les avancées scientifiques du XIX^e^ siècle ont permis l'installation d'une certaine forme de relativisme. Les deux dernières humiliations narcissiques, celles infligées par Darwin et Freud, subies en une période si rapprochée ont remis en question les acquis sur le monde et la façon de le percevoir dans les cultures européennes. À tout remettre en cause, se pose alors la question de ce qu'il reste concrètement. Dans une manière de déduction cartésienne : « Ce relativisme exacerbé, qui n'épargne en apparence que le Moi, va contribuer au succès des philosophies idéalistes dont se nourrit la fin du siècle »[123]. Ce à quoi l'auteure ajoute que l' « idéalisme est le pansement idéologique par excellence qu'on applique sur les plaies ouvertes par la science et, tout en

[120] Il est d'ailleurs cocasse que Baudelaire lui-même se soit laissé prendre par les voyages imaginaires d'Edgar Allan Poe : POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1974, p. 14.
[121] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 33.
[122] BAUDELAIRE Charles in LEFÈVRE Frédéric, *Sources de Paul Claudel*, p.157, cité par DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op.cit.*, p. 389.
[123] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 94.

répondant au scepticisme du Moi, support de toute connaissance, il ne fait au fond qu'exacerber le relativisme ambiant »[124].

Cet idéalisme symboliste a notamment été théorisé par Remy de Gourmont, fortement influencé par la philosophie schopenhauerienne. Selon l'auteur du *Livre des masques* (1896), c'est même cet idéalisme comme appropriation du monde qui définit le symbolisme : « Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art »[125]. C'est-à-dire que l'art n'est véritable, neuf, que si son auteur n'y met que du sien dans ce qu'il a de plus original. L'art idéaliste est un art de la personnalité, et de ce fait un art de la richesse et de la diversité. Remy de Gourmont en donne cette définition dans l'enquête de Jules Huret :

> L'Idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau ; là, après avoir subi sous l'action de la pensée de mystérieuses manipulations, la sensation se condense ou se multiplie, s'affine ou se renforce, acquiert, relativement au sujet, une existence réelle. Ainsi, ce qui nous entoure, ce qui est extérieur à nous n'existe que parce que nous existons nous-mêmes[126].

Définition à laquelle font écho ces mots de Teodor Wyzewa : « l'univers est l'œuvre de nos âmes »[127].

Ainsi, tout monde perçu est un monde construit. Cette remarque rejoint celle qu'André Breton a pu faire à propos des écrits réalistes. Il déclare dans son premier manifeste que les réalistes, notamment Balzac, dans leur volonté de donner à voir le monde tel qu'il est, ne l'ont en fait laissé voir que tel qu'ils le perçoivent[128]. Il est virtuellement impossible d'offrir la vue de pièces comme celles de la pension Vauquer dans leur entièreté : l'auteur doit choisir dans l'ensemble composite qui s'offre à l'œil les éléments qu'il trouve les plus prégnants, ceux qui rendront au mieux l'œuvre choisie. Ainsi, le réalisme, tout comme le naturalisme, ne sont pas pure *mimésis*, mais choix faits dans le réel. Nous comprenons donc mieux la position de Gourmont qui définit l'art par l'individualisme et se réfugie dans l'idéalisme ; il semble avoir discerné une hypocrisie dans les objectifs que se sont donnés réalisme et naturalisme, et veut s'en tenir éloigné en révélant ce qu'est pour lui l'origine même de l'art : une vision de l'homme.

---

[124] *Ibid.*, p. 95.
[125] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 13.
[126] HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.*, p. 133.
[127] WYZEWA Teodor, cité par ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 49.
[128] BRETON André, « Manifeste de surréalisme (1924) » in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p. 21.

#### 1.5.2.3 Les mythes

Cette recherche d'un ailleurs du symbolisme, ce détachement volontaire de la banalité du quotidien, transparaît aussi dans la résurgence de l'emploi des mythes par les artistes de ce mouvement. Comme le relève Françoise Grauby, « [c]e que les artistes demandent au mythe c'est justement d'échapper à l'historique en procurant un dépaysement »[129]. Les symbolistes rejettent la scientificité de l'histoire et lui préfèrent une vision poétique faite de grandes figures porteuses de rêveries et de valeurs. Ils mettent de côté un sens donné à l'histoire par la raison au profit du mystère. Henri Mazel, dans son article « Qu'est-ce que le Symbolisme ? », paru dans *L'Ermitage* en 1894, va même jusqu'à définir le symbolisme par les mythes : « Le Symbolisme, au sens précis du mot, est une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens, c'est-à-dire mythiques et allégoriques »[130]. Les mythes employés par les symbolistes sont multiples et proviennent de tout horizon, témoignage de leur soif d'érudition, comme nous pouvons le remarquer dans cet extrait du manifeste de Moréas : « Tantôt de mythiques phantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Bélial, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes mixolydiens des barbitons et des octocordes »[131].

Cet intérêt pour le mythe provient aussi de l'aspect poétique du symbolisme. Les artistes de ce mouvement éprouvent une volonté de retrouver le caractère sacré que revêtait la poésie à ses origines, Mauclair va même jusqu'à comparer le langage du poète à un « dialecte sacré »[132]. En se départant des règles du poème, en promouvant le vers libre, les symbolistes veulent retrouver un art évocatoire, suggestif, qui pénètre les tréfonds de l'âme en laissant une marque occulte. Nous avons déjà mentionné à ce propos l'hermétisme de Mallarmé et sa volonté de concevoir l'art comme une religion, refuge spirituel.

Mais revenons sur les propos d'Henri Mazel et remarquons de plus que les mythes retenus par les symbolistes, dans leur pluralité, sont bien souvent des récits ou des figures hybrides, ambigües. Sirènes, androgynes, faunes, centaures, sont récurrents dans les écrits symbolistes et disposent d'un avantage certain dans la multiplicité de significations qu'ils peuvent revêtir. La figure du Sphinx par exemple, « [o]mniprésent comme jamais auparavant, […] [;] [s]a dualité géographique, sexuelle et symbolique, lui confère, il est vrai, depuis

---

[129] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 37.
[130] MAZEL Henri, cité par ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 85.
[131] MORÉAS Jean, « Le Symbolisme » in *Les premières armes du symbolisme*, *op.cit.*, p. 39.
[132] VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettre fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, *op.cit.*, p. 134.

l'antiquité une fructueuse plasticité »[133], plasticité partagée avec l'androgyne qui illustre selon Judyta Zbierska-Mościcka à la fois l'instabilité et le mouvement à travers le devenir de la créature, ainsi que l'incertitude de la situation et le mystère[134]. L'artiste symboliste est alors libre de mettre l'emphase sur l'un ou l'autre versant de ces mythes selon ce qu'il veut transmettre. Il en est de même pour Salomé, ou Hérodiade dans un étrange amalgame, dont la danse sensuelle et acrobatique contraste avec l'horreur de sa demande, qui est toute en ambigüité comme a pu le constater Camille Mauclair dans « Morceau sur Salomé » paru dans *Les Clefs d'or* (1897). La femme fatale touche et inspire les symbolistes qui se questionnent sur la possibilité d'une telle proximité de la beauté et de la mort, en bons héritiers d'« Une Charogne » de Baudelaire. Dans cette signification multiple, les symbolistes conçoivent les mythes comme des porteurs de vérités, dépassant la simple analogie. Le mythe est ce qui révèle une dimension cachée, spirituelle du monde, cet « ailleurs » tant recherché. Ainsi, les figures des mythes et légendes sont retenues comme des éléments parlant d'eux-mêmes, qui n'ont pas besoin d'explication et qui peuvent se substituer en partie au langage.

#### 1.5.2.4 Le langage

Cet ailleurs souhaité par les symbolistes, recherché à travers l'imagination, l'idéalisme ou les mythes, l'est aussi dans le langage. Si les mythes sont parfois choisis pour signifier plus que les mots, c'est justement parce que les artistes symbolistes, contemporains des travaux de Ferdinand de Saussure[135], perçoivent les limites d'un langage arbitraire. Ainsi, une véritable démarche libertaire fut entreprise par les symbolistes au sein même du langage : dans une recherche du sens véritable des mots, ils se sont efforcés de s'affranchir de l'espace restreint qui leur était laissé par l'usage, que Blanchot définit comme « l'espace clos de la parole »[136], ce qui dans notre étude fait pleinement écho à la recherche « d'impollués vocables » réclamés par Moréas dans son manifeste de 1886. Cette démarche se retrouve chez Mallarmé qui voulait

---

[133] REVOL Lise, « Le sphinx sans secret ? De la décadence du mythe à la poétique de l'énigme » in MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 73.
[134] ZBIERSKA-MOŚCICKA Judyta, « Le conte à l'époque du symbolisme en Belgique », Thèse de doctorat non-publiée, dirigée par Halina Suwała, soutenue en 2003 à l'Université de Varsovie (Institut d'Études Romanes), p. 157.
[135] Voir à ce propos la liste des élèves et auditeurs de Ferdinand de Saussure établie par Michel Fleury dans « Notes et documents sur Ferdinand de Saussure (1880-1891) » in *École pratique des hautes études*, 4e section, Sciences historiques et philologiques, 1964, p. 35-67.
[136] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 148.

« [p]eindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »[137] et qui pour cela allait jusqu'à donner aux mots leurs sens les plus rares, ou ceux qui exprimaient au mieux leur étymologie. L'écrivain symboliste, « à des pensées et à des sentiments nouveaux, à des préoccupations de les exprimer de façon nouvelle, [il] a voulu que correspondît un renouvellement de la langue »[138]. C'est dans cette recherche que prend tout son sens le mot « symbole » qui a donné son nom au mouvement.

Henri Peyre retient cette définition du mot :

> Le terme désignait en grec un fragment d'un objet (morceau de poterie, par exemple) brisé en deux : c'était un geste d'hospitalité de la part de l'hôte que d'offrir l'un des deux fragments à celui qu'il avait reçu, en signe de confiance et promesse de protection à l'avenir auprès des membres de sa famille ou de sa tribu, où l'étranger serait accueilli au vu de ce "symbole". Le substantif dérive bien entendu du verbe qui a donné aussi "parabole" et "hyperbole" et "balistique" et signifie : "jeter ensemble", unir donc dans une fusion immédiate le signe concret ou extérieur, et la chose qu'il signifie[139].

Et des origines de ce terme, l'auteur conclut que le symbole est :

> un signe, qui exige donc un déchiffrement, une interprétation par celui qui y est exposé, en est frappé et veut le comprendre ou en savourer le mystère. Ce signe représente ou évoque d'une manière concrète ce qui est infus en lui, la chose signifiée et plus ou moins dissimulée : les deux sens, concret, et ultérieur et peut-être profond, sont, dans le symbole, fondus en un seul[140].

Ainsi, les symbolistes en employant mythes et mots rares ou à la signification érudite, ne laissaient lire leur message que par ceux qui le méritaient, tout en conférant au mot un sens plus profond que celui auquel il est attaché par habitude. Nous retrouvons dans ce travail sur le langage le rejet de la foule dans un hermétisme souhaité, une mise à l'écart dans un ailleurs lexical. Gourmont rattache cette démarche à la décadence, à une prise de conscience que l'art est arrivé à un point butoir qu'il faut maintenant dépasser dans la création d'un « langage propre, en refusant le principe d'imitation » [141].

À travers ces quatre domaines : imagination, idéalisme, mythes et langage, nous avons pu tenter de rendre compte de manière complète de la volonté de retrait des artistes symbolistes. Transparaît ici une recherche d'un « ailleurs » qui se veut pleinement subjective, laissant l'individualité s'exprimer. Cette ouverture à un regard personnel sur le monde, à un art ouvert aux sensations particulières, est ce qui permit l'épanouissement d'un fantastique symboliste qui se nourrit des impressions les plus macabres du sujet. Nous allons maintenant observer une

---

[137] MALLARMÉ Stéphane, *Propos sur la Poésie*, Monaco, 1953, p. 46, cité par RICHARD Noël, *Profils Sym*bolistes, *op.cit.*, p. 77.
[138] CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Librairie Droz, 1938, p. 4.
[139] PEYRE HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, *op.cit.*, p. 14.
[140] *Ibid.*, p. 16-17.
[141] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 100.

dernière caractéristique de la réaction symboliste à son époque : l'expérimentation formelle, et en quoi cela favorisa aussi l'avènement du conte symboliste fantastique.

### 1.5.3 L'expérimentation formelle

Nous avons pu définir le symbolisme comme une littérature de réaction, qui souhaite se libérer des entraves créées par les courants littéraires antérieurs. Il y a ainsi une véritable prise de liberté de la part des écrivains symbolistes, cherchant, comme nous l'avons constaté, un refuge dans une philosophie, des mythes ou le langage. Marcel Cressot constate à ce propos qu'« [u]ne des premières certitudes qui se présentent à l'esprit de l'écrivain de 1880, c'est qu'en matière de langue, exception faite de quelques recettes impérieuses, il jouit d'une liberté complète »[142], et il ajoute par la suite : « Tout en utilisant les ressources de la langue familière, tout en faisant feu de tout bois, l'homme de lettres est convaincu que le trait spécifique qui le distingue du vulgaire, ce doit être une langue fleurie de mots rares, de mots "inouïs" »[143]. Nous retrouvons ici la constatation faite précédemment d'une recherche de vocables rares, mais nous pouvons toucher à une nouvelle dimension de ce phénomène : l'expérimentation. En effet, la recherche d'un ailleurs à travers des mots au sens revisité s'accompagne d'un renouveau formel. Puisque tout est considéré comme ayant été dit par un naturalisme ou un classicisme qui tournent en rond, qui ressassent les mêmes idées à l'aide des mêmes paroles, ce qui reste à explorer et à renouveler, c'est justement la forme. Le fait perd ainsi donc de son importance au profit de la manière de le dire.

Il y a donc volonté de créer une langue qui serait seulement poétique, sans aucune dimension narrative. Le « Symbolisme voit, sous l'influence de Rimbaud et Mallarmé, l'évolution d'une "rhétorique des genres", le récit est repoussé de la poésie qui se doit de rester "pure", il y a exclusion de la prose et mépris de la littérature représentative »[144]. Bertrand Vibert relève notamment dans « La poésie sans le vers » de Todorov que « la poésie rimbaldienne n'est plus représentative, mais présentative, c'est-à-dire que nous comprenons le sens des mots écrits sans pouvoir les mettre dans un ensemble. Il y a une indétermination contextuelle qui nous empêche de nous représenter la scène et qui nous oblige à nous rattacher aux mots seuls »[145]. Ainsi, le narratif est évacué de la poésie pour renforcer son aspect évocatoire, à la discrétion de chacun.

---

[142] CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, *op.cit.*, p. 3.
[143] *Ibid.*, p. 6.
[144] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 18-19.
[145] VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 40.

À travers une étude de *Poésie et récit* de Dominique Combe, Bertrand Vibert retient trois propositions :

- « l'exclusion du narratif de la poésie est un héritage de Mallarmé qui conduit à une nouvelle "rhétorique des genres" »[146]
- « l'exclusion du narratif – qui sera radicalisée dans les poétiques postérieures à Mallarmé – ne va pas chez lui sans nuances et ambivalences »[147], comme tout style et tout rythme peut être versification pour l'amphitryon de la rue de Rome
- « l'exclusion du narratif procède d'un dualisme essentialiste que perpétuent voire renforcent toutes les tentatives qui prétendent l'abolir ou la dépasser »[148]

La prose et les récits narratifs semblent donc être très éloignés des intérêts symbolistes, loin de leurs considérations artistiques. Valéry Michelet Jacquod remarque même que certains ne considèrent le symbolisme que comme un mouvement poétique :

> Quant à Alfred Vallette, qui sera pourtant le futur directeur du *Mercure de France*, compagnon de lettre de nombreux écrivains symbolistes et romancier lui-même, il remet en cause dès 1886 l'existence d'une prose narrative à l'intérieur du mouvement : "Le symbolisme demeurera là où il est : dans la poésie. C'est là – et là seulement – qu'il peut espérer quelques années d'existence à l'état d'école"[149].

Pourtant, la prose n'est pas à oublier dans le symbolisme et loin de là, Henri de Régnier va même jusqu'à déclamer dans une lettre dédiée à André Gide : « Ah la prose, la terrible prose ! »[150] alors qu'il est en prise avec elle. Lucien Muhlfeld dans sa « Chronique de la littérature » fait remarquer qu'elle n'était pas étrangère à ceux qui étaient parfois abusivement considérés comme des poètes exclusifs : « Dans le groupe des jeunes hommes de lettres qu'on appelle avec le moins d'impropriété des *symbolistes*, c'est-à-dire, n'est-ce pas, des poètes bizarres, on peut sans crainte d'erreur affirmer l'excellence de quelques prosateurs »[151]. Mallarmé lui-même s'approcha de la prose, datant par ailleurs la recherche d'un renouveau de la forme à la mort de Victor Hugo, car les « formules prosodiques singulières [étaient] jusque-là étouffées par celui qui a "personnifié" le vers »[152]. La prose s'est ainsi développée au sein du symbolisme d'abord sous la forme de poèmes en prose :

---

[146] *Ibid.* p. 29.
[147] *Ibid.*
[148] *Ibid.*
[149] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 14.
[150] GIDE André et RÉGNIER Henri de, *Correspondance (1891-1911)*, *op.cit.*, p. 59.
[151] MUHLFELD Lucien, « Chronique de la littérature » in *La revue blanche tome V (deuxième semestre 1893)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 241.
[152] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 32.

> le caractère oxymorique de la formule du “poème en prose”, exprimant à la fois la révolte contre un ordre établi, une volonté de briser la forme - “qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques” – et l’ambition de créer une forme nouvelle par la synthèse supérieure de la poésie et du récit - “qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps”[153].

Ces poèmes en prose, illustrent ainsi parfaitement la recherche formelle du mouvement en même temps que sa volonté révolutionnaire. Cette forme si particulière, « le suc concret, l’osmazôme de la littérature, l’huile essentielle de l’art »[154] selon des Esseintes, est souvent perçue comme un héritage baudelairien, dont paru de manière posthume, en 1869, *Petits poèmes en prose*. Ce recueil de poèmes regroupe des morceaux rédigés entre 1857 et 1864 dont certains sont parus dans divers journaux comme *L’Artiste* ou *Le Figaro*. Marcel Cressot déclare à ce propos :

> Nous ne devons pas seulement à Baudelaire, en dehors d’une esthétique générale, l’invention de la correspondance, l’intuition de la méprise, le curieux bariolage des mots qui vont de la majesté parnassienne à la vulgarité et à l’encanaillement ; nous lui devons le renouvellement de la prose, et les *Petits Poèmes en prose* marquent sans doute la plus grande révolution qu’ait connue la phrase française depuis le romantisme[155].

Mais Noël Richard fait surtout remarquer que c’est à la suite de Baudelaire, ainsi qu’à celle d’Aloysius Bertrand, dont *Gaspard de la nuit* parut aussi à titre posthume en 1842, que Mallarmé composera des poèmes en prose[156]. Il est vrai qu’il est injuste d’oublier ce que Baudelaire doit à Aloysius Bertrand, lui-même expérimentateur dans ses vers et dans sa prose[157], influence que l’auteur des *Fleurs du mal* reconnut lui-même :

> J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque[158].

Mais les poèmes en prose ne sont pas les seuls œuvres des symbolistes s’éloignant du vers. Les travaux du *Roman célibataire* et du *Roman symboliste : un art de l’ « extrême conscience »*, deux ouvrages auxquels nous nous sommes déjà référés, ont pu démontrer à l’envi que la prose narrative n’était pas délaissée par le symbolisme, et qu’elle était même au

---

[153] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l’ « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 77.
[154] HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, *op.cit.*, p. 320.
[155] CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, *op.cit.*, p. 9.
[156] RICHARD Noël, *Profils Symbolistes*, *op.cit.*, p. 20.
[157] Voir à ce propos l’article de BONENFANT Luc, « Le vers détourné : Aloysus Bertrand et la réinvention de la prose » in *Romantisme*, 2004, nº 123, p. 41-52.
[158] BAUDELAIRE Charles, Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861, *Correspondance tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 208.

contraire le sujet d'une approche particulière de la littérature : la prise en compte des pensées du moi dans son positionnement par rapport au monde dans lequel il vit. Des auteurs comme Georges Rodenbach, chez qui « [l]a prose, qu'il s'agisse du roman ou du conte, n'est pas reléguée, comme chez ses confrères à la marge de l'œuvre »[159], ou comme Marcel Schwob, plus connu par ses recueils de contes ou ses articles que ses vers, en sont des exemples flagrants. La différenciation de genres au sein de la prose à cette époque n'était pas des plus évidentes. Le roman se distinguait évidemment des genres plus brefs, mais parmi ces courts récits, les frontières étaient plus floues. Magdalena Wandzioch fait remarquer que « tout au long du XIX^e^ siècle règne l'ambigüité voire la circularité notionnelle : les termes nouvelle et conte fonctionnent comme synonymes, désignant toute forme du récit court, indépendamment du caractère réaliste ou insolite des événements présentés »[160], déclaration qui se rapproche de celle de Daniel Grojnowski : « les appellations *Conte* et *nouvelle* peuvent paraître parfois interchangeables au XIX^e^ et au XX^e^ siècles »[161]. Il est d'ailleurs intéressant de faire remarquer que l'auteur de *Lire la nouvelle* considère *Cœur double* (1891) de Marcel Schwob comme un recueil de nouvelles[162]. Poèmes en prose, contes et nouvelles sont des appellations à la démarcation obscure : le conte semble être un entre-deux par son « aura de poésie » dont ne saurait se prévaloir la nouvelle[163], et son côté anecdotique dont n'a pas besoin le poème en prose[164]. Selon Bertrand Vibert, « tout se passe comme si les poètes qui ont renoncé à une poésie essentiellement narrative avaient trouvé dans les contes un exutoire, ou un prolongement de leur imagination créatrice », d'autant plus que la poésie ne semblait devoir se rattacher qu'à des émotions, tandis que la nouvelle relevait plus de la *mimésis* se rapprochant ainsi d'un naturalisme réprouvé. Nous pouvons conclure ce travail de distinction à l'aide de ces mots de l'auteur de *Poète, même en prose* :

> le conte poétique en prose s'affirme et s'épanouit dans les années 1880-1900 chez des écrivains convaincus de la supériorité absolue de l'art et de la poésie comme valeurs mais que leur culture classique, leur connaissance des littératures étrangères et même la fréquentation des maîtres ne prédispose pas à être tout uniment des contempteurs du récit[165].

Poèmes en prose, contes et nouvelles partagent néanmoins une caractéristique primordiale, si nous nous penchons sur la littérature de la fin du XIX^e^ siècle et ses recherches

---

[159] ZBIERSKA-MOŚCICKA Judyta, « Le conte à l'époque du symbolisme en Belgique », *op.cit.*, p. 1.
[160] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 10.
[161] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 7.
[162] *Ibid.*, p. 30.
[163] VIBERT Bertrand. *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 21
[164] ZBIERSKA-MOŚCICKA Judyta, « Le conte à l'époque du symbolisme en Belgique », *op. cit.*, p. 26.
[165] VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 36.

formelles : la brièveté. Les symbolistes semblent, en effet, privilégier les œuvres courtes, exception faite des romans comme *À Rebours*, *Sixtine* ou *Bruges-la-morte* et les autres retenus dans *Le Roman célibataire* et *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, encore que la plupart de ces œuvres plus longues semblent être composées de brèves parties mises à la suite. La déclaration de Villiers de L'Isle Adam est sur ce point éclairante : « sauf accident, un roman n'est qu'un conte stupidement délayé »[166], révélant l'importance du conte à cette époque et le dédain pour une forme plus longue, qui peut aussi être perçue comme une réaction aux feuilletons à rallonge d'Eugène Sue et Alexandre Dumas, ou aux longs romans de Zola : « Dans les vingt dernières années du XIX^e^ siècle […] l'intention visible était de mettre à l'épreuve la forme romanesque primitive en renonçant à ses ingrédients usuels, en prenant le contrepied d'un art qui, depuis un siècle environ, se réclamait du réalisme et de ses valeurs »[167]. La forme brève est en effet la forme rêvée pour l'expérimentation comme le fait remarquer Edgar Poe pour qui « le conte est évidemment le plus beau champ d'exercice qui puisse s'offrir au talent, dans les vastes domaines de la prose pure »[168] ; ou encore Maurice Maeterlinck qui « considère la forme du conte (ou de la nouvelle) comme lieu d'expérimentation littéraire et, plus particulièrement stylistique »[169]. En effet, il est plus facile dans un premier temps pour l'auteur de développer une nouvelle forme qui se tienne sur quelques pages que sur une œuvre de longue haleine. Cela réclame un important investissement artistique et personnel, l'œuvre de toute une vie parfois, et les récits brefs favorisent les essais multiples, jusqu'à atteindre la perfection souhaitée. Perfection justement plus atteignable dans ses effets, si nous nous remémorons les propos tenus par Baudelaire :

> Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière[170].

La brièveté en arrive ainsi à se mettre au service d'une littérature du surnaturel en intensifiant ses effets, étant donné que « le récit bref est le lieu de prédilection de l'expérience du surnaturel car pour être toléré, le fantastique ne doit paraître qu'à dose infime et pour une

---

[166] DAIREAUX Max, *Villiers de l'Isle-Adam, la vie et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936, p. 188, cité par VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 65.
[167] BERTRAND Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, *op.cit.*, p. 7.
[168] POE Edgar, « Le conte et le poème », *Mercure de France*, 1892/08, p. 334.
[169] ZBIERSKA-MOŚCICKA Judyta, « Le conte à l'époque du symbolisme en Belgique », *op.cit.*, p. 48.
[170] BAUDELAIRE Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » in POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op.cit.*, p. 37.

durée limitée »[171]. Ce privilège donné aux courts récits est aussi dû, selon Valérie Michelet Jacquod, aux formats de publication : « L'époque "décadente" voit en littérature le règne du conte. La multiplication des journaux assure un public à ce genre rapide et léger [*sic*] »[172]. Néanmoins, cela peut paraître bien contradictoire pour un mouvement qui exprimait un mépris du nombre, y compris dans ses parutions, comme le déclare Alfred Vallette : « il est cependant possible que, sans jamais cesser d'être clairs, nous n'écrivions pas absolument de ce style et sur ces idées qui s'imposent aux auteurs ambitieux d'accaparer tous les suffrages, et qui partant se résignent à une banalité de bon ton »[173]. Parmi toutes ces appréciations de la brièveté, nous privilégions donc l'explication expérimentatrice pour justifier son usage, motif qui se rapproche plus de l'esprit symboliste qu'un souci que nous pourrions qualifier de « commercial ».

Ainsi, les contes fantastiques de notre corpus apparaissent comme une incarnation parfaite des intérêts du mouvement symboliste : brefs récits qui ne dédaignent pas la poétique et le mystère, qui font fi de la *mimésis*, ou en jouent. Le fantastique symboliste fait donc office d'expérimentation de révolte et à travers le conte « qui, par la brièveté et le naturel est le genre le plus propre à créer un effet intense »[174], porte de nombreuses valeurs du symbolisme.

# 2 Bref historique du fantastique symboliste

## 2.1 L'apparition du fantastique

Même si nous allons nous concentrer sur le fantastique propre au symbolisme, il nous semble important d'observer les origines de ce genre littéraire. Selon certains auteurs, nous pourrions les faire remonter aux récits mythiques primitifs, relevant eux aussi, d'une certaine manière, des récits de la terreur. Roger Bozzetto l'explique ainsi : « Le mythe […] représente une tentative validée par une culture, de donner une forme rassurante à ce qui est sans doute l'une des premières impressions que les hommes ont ressenties devant le simple fait d'exister dans un univers incompréhensible, à savoir "la peur de l'inconnu" »[175]. Ainsi, les écrits fantastiques, dans leurs effets de peur, se rapprocheraient du mythe, sans qu'ils en aient, à

[171] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 42.
[172] STEFFES BLAKE Nancy, *Le Nouveau roman de 1890 Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, Thèse dactylographiée, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, cote I 2985-4, 1974, p. 15, citée par MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 39.
[173] VALETTE Alfred, « Mercure de France » in *Mercure de France*, 1890/01, p. 2.
[174] CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, *op.cit.*, p. 6.
[175] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 148.

première vue, conservé des visées explicatives ou allégoriques. Jean-Baptiste Baronian ajoute quant à lui que « la mythologie populaire, le folklore, les légendes anciennes sont à l'origine du fantastique moderne, un genre qui, sous des formes moins frustes et moins primitives, n'aurait fait que perpétuer les obsessions collectives éternelles, déjà présentes dans les littératures orales, le merveilleux »[176]. Nous reviendrons plus tard sur cette perpétuation d' « obsessions collectives » à travers un appariement entre mythes et contes fantastiques, cela fera l'objet d'une étude à part entière. Retenons donc simplement pour le moment que les sources des récits fantastiques peuvent remonter aux mythes, en passant par le merveilleux. C'est ce que fait remarquer Éric Lysøe en considérant « l'atmosphère que Madame de Staël avait cru voir planer au-dessus des peuples germains […] l'unique ferment générateur du "fantastique" »[177]. Cette atmosphère porte justement « l'empreinte de la mythologie du nord » et se compose de spectres, d'ombres et de mystères. Même si elle ne peut être considérée comme « l'unique ferment générateur », le fantastique lui doit beaucoup, et cet héritage fut notamment transmis par l'intermédiaire des romans gothiques.

Bozzetto procède d'ailleurs à l'affiliation suivante qui répond à ces premières observations :

> La naissance du genre fantastique occidental, qui se perpétue sous diverses formes, est référée à une époque et un lieu précis. On s'accorde à penser que ce genre prend naissance à la fin du XVIII^e^ siècle, en Angleterre, d'abord sous la forme répertoriée du "roman gothique". La version standard pose qu'ensuite le relais est pris par l'Allemagne, avec les récits de Tieck, de Chamisso, puis de Hoffmann qui sera traduit en 1828 en France avant que le genre soit théorisé par Nodier, dans un article de 1830 intitulé *Du fantastique en littérature*[178].

D'une manière consensuelle donc, le fantastique fait son apparition au XVIII^e^ siècle et éclot pleinement au XIX^e^, porteur d'un esprit « du nord », mettant à profit le fruit d'une lente maturation littéraire. Ce que confirme Léon Lemonnier en se penchant sur l'historicité du terme « fantastique » :

> À parler dans un sens étroitement historique, on n'aurait pas le droit d'employer l'expression "conte fantastique" avant 1830. […] l'adjectif, appliqué à un genre littéraire, semble apparaître pour la première fois dans le *Revue de Paris* en 1829. Il se trouve dans une traduction anonyme de l'article consacré par Walter Scott à Hoffmann. Cette même traduction figure l'année suivante en tête des *Contes fantastiques* d'Hoffmann traduits par Loève-Veimars. Le terme est donc venu d'Allemagne en passant par l'Angleterre[179].

---

[176] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p.206.
[177] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, *op.cit.*, p. 88.
[178] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 19.
[179] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Éditions Montaigne, 1947, p. 11.

L'auteur allemand eut de nombreux émules en France durant cette première moitié du XIX^e siècle comme Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Charles Nodier, Théophile Gautier et d'autres encore, et c'est d'ailleurs ce dernier qui inventa le terme de « fantastiqueur » désignant un auteur de récits fantastiques[180].

Ainsi, nous avons pu remonter aux présumables origines du fantastique pour ensuite dater son plein essor. Néanmoins, il nous reste à expliquer les raisons de cette chronologie, les raisons qui ont rendu les XVIII^e et XIX^e siècles si propices au développement d'une telle littérature. Mariska Koopman-Thurlings explique cette progression ainsi :

> Le fantastique en tant que genre littéraire, avec les procédés d'écriture et les conventions qui lui sont propres, naît à la fin du XVIII^e siècle, à l'époque même ou le déterminisme et son enchaînement strict des causes et des effets s'impose dans les sciences. L'homme est convaincu de pouvoir percer les mystères de l'univers grâce à ses connaissances scientifiques. Il garde pourtant une profonde nostalgie du temps des miracles[181].

Nostalgie s'exprimant justement dans une littérature de l'imaginaire qui « pose avec assiduité le problème de la place de l'homme dans cet univers qui a si profondément changé pour lui »[182]. Le fantastique apparaît donc comme une réponse littéraire apportée à une remise en cause de la conception du monde par l'homme. Il se développe durant une période dans laquelle s'observe une baisse des croyances religieuses et des superstitions, ce qui est nécessaire, selon Louis Vax au développement d'une telle littérature : « Il est clair aussi que le développement de la littérature fantastique a coïncidé avec l'évanouissement de la croyance au merveilleux »[183]. Irène Bessière avance une explication faisant du fantastique une réaction de l'évolution des esprits :

> Jusqu'au XVIII^e siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique qui, à recueillir deux éléments du vraisemblable exclusifs, fait de la lettre le moyen de lire l'improbable, c'est-à-dire l'irrecevable[184].

Ainsi, « [l]e récit fantastique reprend les éléments de l'institution religieuse et ceux de la tradition littéraire du merveilleux, mais dénature le contrat diabolique, le rédime de son caractère uniquement surnaturel, pour greffer sur son essence, par définition prodigieuse, quelque chose de contraire, d'indéfinissable, et qui, irréductible à la raison, échappe à la seule

---

[180] Voir BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 65.
[181] KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, *op.cit.*, p. 54.
[182] *Ibid.*, p. 60.
[183] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 163.
[184] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op.cit.*, p. 67.

loi religieuse »[185]. Dans une remise en cause de la relation de l'homme avec le surnaturel, le fantastique a pu surgir, digne héritier des mythes anciens, mais sous une forme plus appropriée à un esprit devenu plus critique. La religion, le christianisme notamment, a su mettre en place une idéologie remplaçant la diversité des mythes païens, mais l'affaiblissement de cette institution par la velléité mordante d'un esprit critique, incarné dans les Lumières, a laissé un vide dans lequel la littérature imaginaire a su trouver sa place pour fructifier quelques années plus tard. Ce qui prête d'ailleurs parfois à confusion aujourd'hui dans la distinction entre fantastique et *fantasy*, outre la proximité voulue par les langues anglophones, toutes deux perçues comme des littératures issues des contes et des légendes. Nous avons néanmoins pu déjà clairement établir en quoi ces deux genres de l'imaginaire se distinguent[186].

La popularité du fantastique durant le romantisme s'explique donc par l'héritage dont bénéficie cette période, fille des Lumières et des horreurs conséquentes à la Révolution française. Comme le déclare Max Milner, « c'est au moment où la croyance est en train ou vient de disparaître que l'imaginaire investit avec plus de force, parce qu'il bénéficie à la fois de l'effet de libération produit par l'adoption d'une conception rationnelle du monde et du vide affectif que provoque la renonciation à tout moyen de communiquer avec l'au-delà »[187]. Le début du XIX^e^ siècle est justement en France un moment de remise en question sociétale dans lequel les doutes ont pu laisser une place grandissante à l'imaginaire, mais à un imaginaire libéré de toute idéologie, non contrôlé dogmatiquement, au service de l'individu : « La littérature fantastique […] c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création artistique »[188].

Par la suite, le fantastique ne s'est pas figé dans un écrin romantique, il a évidemment évolué, comme a pu le laisser sous-entendre notre définition du fantastique comme une littérature subjective. Il a continué à se déprendre de toute superstition, même de celles les plus ancrées dans l'imaginaire populaire, pour ne plus reposer que sur l'individu : spectres, vampires et autres spécimens de la tératologie s'effacent au profit d'apparitions plus subjectives, suscitées notamment par des esprits malades. Comme le signale Jean Pierrot, le surnaturel démoniaque n'est plus perçu comme un thème fantastique dans l'imaginaire décadent, et cette déclaration peut s'étendre de manière évidente aux symbolistes : « Aux éléments sataniques ou macabres se substituera de plus en plus, dans la production fantastique de l'époque, ce fantastique psycho-

[185] *Ibid.*, p. 80.
[186] Voir *supra* p. 14.
[187] MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 19.
[188] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 12.

pathologique lié à la description de phénomènes marginaux et exceptionnels »[189]. Le fantastique symboliste est donc surtout un fantastique de l'intérieur, rattaché exclusivement à un sujet. Avant de le définir précisément, nous allons observer de quel héritage il provient, sachant que même « [l]'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur des mouvements contemporains : il est fait aux trois-quarts de ce qui n'est pas lui »[190].

## 2.2 L'héritage

### 2.2.1 Le positivisme, un héritage par négation

La vision du symbolisme comme une littérature de réaction, combinée à la recherche d'évasion que nous avons mise en exergue, nous incite à penser la littérature fantastique de ce mouvement comme une réaction au positivisme prégnant de ce XIX^e^ siècle. En effet, de la même manière que selon Jean-Claude Schmitt le roman gothique ne pouvait surgir qu'après l'avènement du rationalisme[191], le fantastique semble avoir trouvé une voie d'évolution dans le positionnement du symbolisme par rapport au positivisme. López Amadeo fait d'ailleurs remarquer que « [p]lusieurs critiques ont souligné le lien entre l'apparition du fantastique comme « genre » et l'avènement de la pensée scientifique »[192], notamment Tzvetan Todorov déclarant que : « la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX^e^ siècle positiviste »[193].

Comme le signale Arthur Baillot, l'influence du positivisme au XIX^e^ siècle a favorisé une séparation des sciences et de la métaphysique[194]. Une vision plus rationnelle des mystères de ce monde se voit adoptée, accompagnée d'un profond rejet des superstitions et autres interprétations religieuses ou surnaturelles, comme peuvent l'illustrer ces propos d'un personnage d'Édouard Dujardin :

> Aujourd'hui, le sur-naturel est loin de nous ; la préoccupation du sur-naturel n'est plus dans les esprits, on ne conçoit plus des hommes obsédés par des idées de magie, de sorcellerie,

[189] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 200.
[190] LANSON Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire » in KROKER Wiesław et SOBIESKA PIŁATOWICZ Agnieszka, *Anthologie de la critique littéraire française des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski Instytut Romanistyki, 1997, p. 45.
[191] Voir SCHMITT Jean-Claude, « Les morts qui parlent : voix et visions au XII^e^ siècle » in AUROUX Sylvain *et al.* (dir.), *La Linguistique fantastique*. *op.cit.*, p. 95.
[192] AMADEO López, « Le fantastique : une notion opératoire ? », *op.cit.*, p. 33.
[193] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 176
[194] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, *op.cit.*, p. 6

> de démonologie ; les sciences occultes n'intéressent plus ; le fantastique a fini son temps ; on ne croira pas qu'il y ait des hommes tourmentés du sur-naturel[195].

L'homme ne se conçoit plus que comme un être raisonnable, vivant dans un milieu saisissable par sa pensée à travers des lois mathématiques et physiques. Nous avons déjà pu observer à quel point le symbolisme fut influencé par une telle époque et se révolta contre le déterminisme impliqué. Outre le personnage tiré des *Hantises* de Dujardin, deux témoignages de ce dédain de l'époque pour le surnaturel nous sont rendus par Guy de Maupassant et Jean Lorrain.

Le premier, dans un article intitulé « Adieu mystères », paru dans *Le Gaulois* du 8 novembre 1881, tout en célébrant les mystères éponymes, s'attriste de manière paradoxale des progrès de la science, de l'électricité mise en bouteille telle un génie des anciens contes. Il lui semble « qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible »[196], et il ajoute : « Et tout me paraît muet, vide, abandonné ! »[197] Selon Maupassant, les poètes en ont même perdu leur aptitude à faire rêver. Non pas de leur faute, non pas qu'ils auraient perdu une habileté propre aux anciens, mais parce que toutes ces nouvelles avancées techniques font de l'ombre aux créations poétiques : « Vos pauvres fantômes sont bien mesquins à côté d'une locomotive lancée, avec ses yeux énormes, sa voix stridente, et son suaire de vapeur blanche qui court autour d'elle dans la nuit froide. Vos misérables petits farfadets restent pendus aux fils du télégraphe ! »[198] Ainsi, même si les avancées de la science ont rendu le monde plus sûr, plus compréhensible, Maupassant déplore la perte d'espaces dédiés à la rêverie, de phénomènes échappant à notre compréhension et aiguillant notre imagination.

Jean Lorrain met en place un thème similaire dans la confrontation de son narrateur avec un électricien dans le conte *Lanterne magique* (1900). Il place notamment dans la bouche du premier cette accusation : « Ah ! Le grand Pan est mort, et vous êtes du nombre de ceux qui l'ont tué, oui vous, monsieur l'électricien, vous êtes un assassin de la Fantaisie avec votre horrible manie d'expliquer tout, de tout prouver »[199]. Nous percevons donc une nouvelle fois pourquoi les symbolistes pouvaient ressentir ce besoin de ré-enchanter le monde, en dénonçant le positivisme, et en quoi les récits fantastiques entrent dans cette optique selon la formule de Pierre Martino : « Dans tous les domaines le positivisme avait voulu supprimer le mystère :

---

[195] DUJARDIN Édouard, *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886, p. 138. Noté désormais en *H* suivi du numéro de page.
[196] MAUPASSANT Guy de, « Adieu mystères » in *Le Gaulois*, 1881, nº 787, p. 1.
[197] *Ibid.*
[198] *Ibid.*
[199] LORRAIN Jean, *Histoires de masques*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1900, p. 49. Noté désormais en *HDM* suivi du numéro de page.

partout, le mystère réapparaissait, comme une objection aux résultats insuffisants de la science, ou bien comme un besoin de la sensibilité »[200].

Ainsi, le fantastique permet une évasion du positivisme « en affirmant les droits de l'Esprit et de l'Idée »[201], domaines qui ne sont pas soumis à la mesure et à la pesée, où toute liberté est encore possible. Les récits mettant en avant le surnaturel étaient selon Peter Penzoldt « un prétexte pour décrire des choses qu'ils [les auteurs] n'auraient jamais osé mentionner en termes réalistes »[202]. Le positivisme, en effet, veut ériger la science comme aune de toute chose. Tout autre domaine, jusqu'à l'éthique et la morale à travers Samuel Smiles, Herbert Spencer ou Jacques Bertillon[203], se doit d'être régenté par des principes scientifiques ; d'après Nathalie Prince, « [l]e fantastique fin-de-siècle se présente alors comme un fantastique de l'*énormité*, de ce qui enfreint les normes éthiques, un fantastique du monstrueux moral »[204]. Le fantastique symboliste incarne donc pleinement les valeurs que nous avons pu mettre en exergue précédemment : il est évasion, refuge et contestation d'une époque dans laquelle les auteurs symbolistes ne se reconnaissent pas. La sensibilité au mysticisme trouve une nouvelle justification, elle devient un paradigme opposé au paradigme scientifique jugé desséchant :

> À un premier niveau, le terme de mysticisme désigne un refus de la vision purement scientifique et rationnelle du monde. Il s'agit que l'homme, par-delà cette mécanique inéluctable que constitue le monde dans la perspective scientifique, soit capable de redonner un sens personnel et profond à sa vie. De plus, au-delà des découvertes toujours nouvelles de la science, est postulée l'existence d'un Inconnaissable irréductible, et c'est dans cet Inconnaissable que pourra se réfugier le besoin du mystère et le sens du mystère[205].

Mais comme le fait remarquer Gwenhaël Ponnau, les deux paradigmes sont miscibles, ils se mêlent en un étrange ballet et finissent par se nourrir l'un l'autre :

> Ce fut à la fois le temps des esprits frappeurs et de Charcot, le temps des étranges expériences médiumniques et de la découverte de l'inconscient, le temps de Freud et des recherches entreprises dans le domaine du supranormal. C'est sur cet horizon scientifique et culturel, aux éléments tantôt contrastés, tantôt convergents, que s'inscrivent les très nombreux récits fantastiques composés au cours de cette période. Cette fécondité au demeurant s'explique, dans une large mesure, par la richesse extrême et par la non moins grande diversité des différents modes d'investigation qui eurent pour objet la folie et, d'une manière générale, les phénomènes relevant d'une insolite origine psychique[206].

---

[200] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, *op.cit.*, p. 138-139.
[201] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, *op.cit.*, p. 285.
[202] PENZOLDT Peter, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952, p. 146, cité par TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 166.
[203] Voir PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 258.
[204] *Ibid.*
[205] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 108.
[206] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 2.

Il est difficile de réfuter des avancées techniques et scientifiques évidentes qui viennent donc influencer les écrits ayant recours au surnaturel, faisant évoluer ce dernier. C'est ainsi, dans sa réaction au positivisme et dans l'accueil fait à de nouvelles conceptions scientifiques, que le fantastique symboliste se détache du fantastique romantique. Les symbolistes ne sont plus seulement engagés dans une lutte frénétique pour préserver la magie de ce monde, ni à la recherche d'un mystère qu'ils redécouvrent au sein même de l'individu. Leurs récits fantastiques visent alors à explorer ces nouveaux espaces, d'autant plus intrigants par leur proximité. Le commentaire de Francis Jammes sur un des contes fantastiques d'Henri de Régnier est de ce point de vue très éclairant : il fait remarquer dans une lettre datant d'octobre 1897 destinée à l'auteur de « La Mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde » que ce récit peut être compris comme un évolutionnisme à rebours : « La profondeur de la pensée (je n'en veux pour preuve que le récit des morts de M. de Nouâtre et de M^me^ de Ferlinde) est telle qu'elle ouvre un champ illimité, d'une poésie rare et d'un spirituel lecteur de Darwin »[207].

### 2.2.2 Un fantastique de l'étranger digéré

Le fantastique symboliste, et de manière générale le fantastique français, est redevable, comme nous avons déjà pu l'apercevoir, à une littérature provenant de l'étranger. Outre l'influence de l'esprit du nord ou des romans gothiques, nous allons plus particulièrement nous appesantir sur deux auteurs qui ont connu plus de retentissements en France que dans leur pays d'origine : Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Edgar Allan Poe.

#### 2.2.2.1 Hoffmann

Comme le signale Charles Nodier, « [l]'Allemagne, favorisée d'un système particulier d'organisation morale, porte dans ses croyances une ferveur d'imagination, une vivacité de sentiments, une mysticité de doctrines, un pendant universel à l'idéalisme, qui sont essentiellement propres à la poésie fantastique »[208]. Il n'est donc en rien étonnant que ce soit à un auteur de ce pays à qui l'on fait souvent remonter le succès du fantastique en France. Nous avons déjà étudié l'apparition du fantastique en France et mentionné l'auteur des *Contes fantastiques*, mais pour nous rendre compte de l'impact qu'il a pu avoir, relevons cette phrase de Marcel Schneider : « En tant que genre littéraire possédant ses lois, son esthétique et son atmosphère propres, le fantastique en France est né vers 1825 et cela sous l'ascendant de

[207] RÉGNIER Henri de et JAMMES Francis, *Correspondance (1893-1936)*, Édition critique par Pierre Lachasse, Paris, Éditions Garnier, 2014, p. 63.
[208] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, *op.cit.*, p. 31.

Hoffmann qui a orienté de façon définitive la génération romantique »[209]. Cette déclaration laisse bien sous-entendre à quel point fut importante l'arrivée des traductions d'Hoffmann en France, même si ce dernier avait déjà pu laisser parler de lui avant cela. Un engouement exponentiel se déclenche pour les écrits si pittoresques provenant d'Outre-Rhin : « Trois textes d'Hoffmann paraissent en revue en 1828 ; le chiffre monte à dix en 1829 et à vingt et un en 1830. […] les premières traductions en volume, dès 1830, s'insèrent d'emblée dans deux vastes entreprises d' "Œuvres complètes" qui se combattent sans pitié et qui entraînent la grande presse dans leurs litiges »[210]. Ainsi, les écrits d'Hoffmann sont loin de laisser le mouvement romantique indifférent, ils eurent même un impact majeur déjà largement relevé et commenté par de nombreux critiques que nous résumerons brièvement grâce aux propos de Mariska Koopman-Thurlings :

> Avec ses *Fantasiestüche in Callots Manier*, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann lança en 1814 un nouveau genre qui, grâce à l'article que Jean-Jacques Ampère lui consacra dans le *Globe* du 2 août 1828 et grâce aux traductions de ses contes par Loève-Veimars, connut une véritable vogue en France entre 1828 et 1833. Les plus grands auteurs au nombre desquels figurent Honoré de Balzac, Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval et plus tard Guy de Maupassant, se lancèrent dans le genre. Le titre de *Contes fantastiques* donné par le traducteur français de l'œuvre d'Hoffmann fournit l'épithète dont la critique littéraire se servira dans la suite[211].

Une épithète née d'un « contresens »[212] et qui couvrira jusqu'à nos jours une littérature aux frontières plus ou moins floues comme nous avons pu déjà le démontrer.

Selon Jean-Baptiste Baronian, la nouveauté d'Hoffmann est qu' « il apporte une dramaturgie du fantastique et non plus des bribes composites de surnaturel »[213], il donne au genre une structure et une forme que nous pouvons retrouver jusque de nos jours avec de minimes évolutions. L'avènement du conte en prose est porté en ce début de XIX$^{e}$ siècle par le succès de l'auteur allemand, largement imité et copié. Cette forme brève qui se détache de la poésie à pu trouver matière où se déployer et se faire reconnaître, marquant ainsi les lettres françaises. De plus, nous pouvons avancer que ces premiers contes fantastiques ont permis, à travers l'action de Loève-Veimars, de préparer le public à ce genre. En effet, il fut reproché au traducteur d'intentionnellement modifier ou lénifier certains passages des contes sur lesquels il

---

[209] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 9.
[210] HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques II*, introduction de José Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 13.
[211] KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, *op.cit.*, p. 55.
[212] HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques II*, introduction de José Lambert, *op.cit.*, p. 15.
[213] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 55.

travaillait[214]. Par exemple, dans « Le violon de Crémone » pour lequel « le traducteur retient l'histoire et ne garde de la narration que le strict nécessaire » ; le conseiller Crespel, « héros "ironique" chez Hoffmann (au sens allemand du mot), devient un héros sympathique chez Loève-Veimars. Comme dans *Le Majorat*, notre traducteur évite de mettre en scène des protagonistes ridicules : ils doivent être pris au sérieux, sinon le fantastique se dissipe »[215]. Ainsi, cette entrée de plein pied du lectorat français dans le fantastique s'est faite de manière préparée et guidée, il a été accompagné dans son imaginaire.

Cela transparaît d'autant plus dans la présentation d'Hoffmann qui fut faite à l'époque. Véritable succès commercial, les contes fantastiques et leur auteur ont fait l'objet de stratégies de ventes et de communication à tel point que fut même créé un mythe d'Hoffmann, nourri par les traducteurs et les éditeurs :

> Indépendamment de la sélection et de la présentation des textes, Loève-Veimars a en tout cas poussé l'interprétation d'Hoffmann dans une direction toute particulière en la dramatisant et en la reliant étroitement à la vie même de l'écrivain. Grâce à son premier traducteur d'envergure, Hoffmann est devenu un personnage mythique, aussi fantastique que ses personnages[216].

Voici par exemple le portrait fantasque qui en est fait au début du premier volume :

> Hoffmann dessinait, il composait des vers, de la musique, dans une sorte de délire ; il aimait le vin, une place obscure au fond d'une taverne ; il se réjouissait de copier des figures étranges, de peindre un caractère brut et bizarre ; il craignait le diable, il aimait les revenants, la musique, les lettres, la peinture ; ces trois passions qui dévorèrent sa vie, il les cultivait avec un emportement sauvage ; Salvator, Callot, Beethoven, Dante, Byron, étaient les génies qui réchauffaient son âme : Hoffmann vécu dans une fièvre continuelle ; il est mort presque en démence[217].

Est en plus placé derrière cette présentation haute en couleur l'article de Walter Scott « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques » (1827), dans lequel il présente à son tour Hoffmann sous des traits caricaturaux, dénonçant ses écrits comme le fruit d'un cerveau malade. Ainsi, l'imaginaire allemand est mis à la sauce française, il est déguisé et dévoyé d'autant plus que l'auteur n'a plus voix au chapitre étant mort en 1822. Néanmoins, c'est peut-être en partie grâce à ce travail commercial que Hoffmann connut un succès bien plus prépondérant en France que dans son pays d'origine, comme nous pouvons l'observer à travers ce témoignage de Gautier parut en 1836 dans la *Chronique de Paris* : « Hoffmann est populaire

[214] HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques I*, introduction de José Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 10.
[215] *Ibid.*, p. 312.
[216] *Ibid.*, p. 18.
[217] *Ibid.*, p. 38.

en France, plus populaire qu'en Allemagne. Ses contes ont été lus par tout le monde : la portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en sont contents »[218].

Ainsi, Hoffmann est bien souvent présenté comme celui qui permit l'avènement de l'ère du fantastique en France. Néanmoins, aussi vrai qu'il marqua de nombreux auteurs de la première partie du XIX^e^ siècle, son influence fut supplantée dans la deuxième moitié par un autre auteur fantastique étranger : Edgar Allan Poe.

#### 2.2.2.2 Poe

D'après Marcel Schneider, « Edgar Poe tient dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle la place que tenait Hoffmann dans la première »[219], et cela même dans le détail : il est remarquable que le portrait du fantastiqueur torturé, au seuil de la folie, ait perduré au-delà d'Hoffmann pour se transmettre d'une certaine manière à l'auteur américain :

> Poe apparaît donc bien, en effet, comme un *autre* Hoffmann : dans le jugement que l'on porte sur lui et surtout son œuvre se retrouvent les images constitutives du mythe de l'écrivain fantastique fou ; tout se passe comme si à une époque où l'influence du grand conteur allemand diminue, Poe venait, pour ainsi dire, combler le vide laissé par son illustre prédécesseur[220].

Cette réputation est notamment due à son exécuteur testamentaire Rufus Griswold qui dressa de lui un portrait à charge tissé de mensonges et de falsifications, dont certains traits furent involontairement repris par Baudelaire, même si ce dernier s'en servait pour nourrir la figure de l'écrivain non pas fou, mais martyr. Pour la défense de l'auteur des *Fleurs du mal*, il devait être difficile de dissocier à l'époque le mythe de la vérité dans la vie de cet écrivain qui allait jusqu'à en inventer certains passages, sur ses différents voyages notamment, et Marie Bonaparte se complut bien plus tard à ne retenir que les éléments, vrais ou faux, nourrissant ses idées[221].

Même si dès 1847 quelques contes de Poe avaient été traduits et publiés en revue grâce au travail d'Isabelle Meunier[222], c'est en effet par l'intermédiaire de Baudelaire, qui lui a consacré dix-sept années de sa vie[223], que l'auteur d'outre-Atlantique s'est véritablement fait connaître. Baudelaire a fait paraître quelques premières traductions de nouvelles dans

---

[218] GAUTIER Théophile, *La Chronique de Paris*, 1836, cité par SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 157.
[219] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 255.
[220] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 52.
[221] Voir POE Edgar Allan, *Ne pariez jamais votre tête au diable et autres contes non traduits par Baudelaire*, préface d'Alain Jaubert, Paris, Gallimard, 1989, p. 10.
[222] Voir BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 89.
[223] Voir POE Edgar Allan, *Ne pariez jamais votre tête au diable et autres contes non traduits par Baudelaire*, préface d'Alain Jaubert, *op.cit.*, p. 65.

*L'Illustration* en 1852[224], mais c'est en 1856 que parut *Histoires extraordinaires*, volume qui s'ouvre sur la présentation de la vie d'Edgar Poe, visant à le rendre plus familier au public français, tout en décriant le sacrifice de valeurs intellectuelles et mystiques au profit d'un américanisme matérialiste. Ce premier recueil fut suivi par un deuxième l'année suivante, en 1857, intitulé *Nouvelles histoires extraordinaires*, puis par un troisième en 1864 : *Histoires grotesques et sérieuses*. Là s'arrête le travail de traduction de Baudelaire qui fut repris quelques années plus tard par un autre grand poète de ce XIX^e^ siècle, Stéphane Mallarmé, qui s'occupa, de 1870 à 1880, des poèmes de Poe[225], contribuant ainsi à faire connaître un autre versant de son œuvre. Mallarmé rédigea d'ailleurs, en 1876, un poème en l'honneur de Poe à l'occasion des vingt-cinq ans de sa mort et de l'érection d'un monument commémoratif à Baltimore, afin de rendre hommage à celui pour lequel il avait une grande considération, comme en témoigne cette anecdote relevée par Henri Peyre : « On sait, puisqu'il prit le soin de le préciser dans sa notice autobiographique, que Mallarmé avait appris l'anglais "simplement pour lire Poe" et commença en 1866 sa splendide Hérodiade avec l'ambition d' "écrire un poème digne de Poe" »[226].

À travers ces deux auteurs dont l'influence sur le symbolisme ne fut pas des moindres, il est évident que Poe laissa certaines de ses empreintes sur ce mouvement littéraire, à la manière dont Hoffmann influença le romantisme. Jean Pierrot relève, dans une lettre de Maurice Maeterlinck de 1928, un témoignage de l'étendue de ce rayonnement : « Edgar Poe a exercé sur moi, comme du reste sur tous ceux de ma génération, une grande, durable et profonde influence. Je lui dois l'éclosion en moi du sens du mystère et la passion des au-delàs de la vie »[227]. Cette influence fut étudiée par Léon Lemonnier dans son ouvrage *Edgar Poe et les conteurs français* (1932), dans lequel il établit ce qui le distingue d'Hoffmann, quels sont les auteurs français qui se sont inspirés de son œuvre et en quoi cela fit évoluer le fantastique en France. En outre, il fait remarquer qu'une telle littérature de l'imaginaire était la bienvenue de la part des symbolistes qui voyaient dans ces récits de rêve et de mystère un contrebalancement des « ambitions démesurées de la science » [228].

Poe, qui pensait lui-même supplanter Hoffmann, s'inscrit finalement plutôt dans une continuation[229], justement celle qui nous amènera au fantastique de l'intérieur. Comme le fait

---

[224] Voir BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 89.
[225] Voir PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 41.
[226] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 105-106.
[227] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 46.
[228] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, *op.cit.*, p. 159.
[229] Voir SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 256.

remarquer Alan Jaubert, « Poe est l'un des premiers auteurs modernes à explorer ce qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'inconscient »[230]. Son fantastique, bien qu'héritier des romans gothiques, se libère des apparitions et autres spectres pour se concentrer sur les productions d'esprits malades. De ces romans noirs, il garde tout de même le cadre et nous pouvons retrouver dans de nombreux récits de Poe les vieilles bâtisses aux murs épais, chargées d'histoires et de recoins sombres. Mais le fantastique n'exsude plus à proprement dit de ces murs, et si les caves d'espaces antiques sont habitées, c'est bien souvent l'esprit du narrateur qui y place ses propres démons. Selon Bozzetto, les textes de Poe « construisent un monde de transition entre l'univers du roman gothique européen, qu'il connaît bien, et dont il nourrit son imaginaire pour laisser sourdre un fantastique plus intériorisé, provenant non plus des imitations allemandes, mais de son "âme" »[231].

Mais la particularité du fantastique poësque vient aussi de sa manière de raconter : il emploie des termes scientifiques précis ne laissant apparemment aucune place à d'éventuels flous desquels le fantastique pourrait surgir : Poe « réalise ce paradoxe de paraître véridique et vraisemblable tout en racontant des histoires extravagantes, de donner à ses rêveries un aspect, une allure scientifiques, d'être glacé, vaporeux, irréel et d'inspirer au lecteur une terreur qui n'a rien de vaporeux ni d'irréel »[232].

Ainsi, les récits fantastiques de Poe partent d'un réalisme marqué, qui sera exploré jusque dans ses limites comme a pu le faire remarquer Todorov :

> Poe est l'auteur de l'extrême, de l'excessif, du superlatif ; il pousse toute chose à ses limites – au-delà, si c'est possible. Il ne s'intéresse qu'au plus grand ou au plus petit : le point où une qualité atteint son degré supérieur, ou bien (mais cela revient souvent au même) celui où elle risque de se transformer en son contraire[233].

Ce à quoi Marcel Schneider ajoute que « [l]es contes de Poe ne sont plus des histoires qu'on raconte, des récits, mais avant tout des problèmes que l'on pose, des énigmes qu'on éclaircit qu'à la dernière ligne (*Bérénice*), des débats intellectuels »[234]. Poe se complaît à former ses récits comme des jeux avec des limites et des frontières, la solution aux problématiques qu'il pose ne sera trouvée que quand il le souhaitera, ayant goût à perdre le lecteur dans de multiples faux indices. Ses récits et leur structure si particulière eurent une profonde influence sur les symbolistes et le fantastique, influence que nous analyserons plus en détail au moment

---

[230] POE Edgar Allan, *Ne pariez jamais votre tête au diable et autres contes non traduits par Baudelaire*, préface d'Alain Jaubert, *op.cit.*, p. 11.
[231] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 42.
[232] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 256.
[233] POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, préface de Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 9.
[234] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 260.

de la définition de ce qu'est pour nous ce fantastique symboliste qui peut être qualifié d' « intérieur »[235].

### 2.2.3 Un héritage français

Nous avons pu présenter deux figures du fantastique étranger qui ont eu un impact prépondérant sur l'évolution du fantastique en France. Mais avant de nous consacrer pleinement au fantastique symboliste, il nous faut observer quels étaient ses précurseurs français. Certains d'entre eux, comme Nerval ou Baudelaire, n'étaient néanmoins pas des fantastiqueurs à proprement parler.

#### 2.2.3.1 Charles Nodier

Selon de nombreux critiques, Nodier peut être considéré comme un précurseur du fantastique, aussi bien en tant qu'auteur, qu'en tant que théoricien grâce à son essai *Du fantastique en littérature*, rédigé en 1830, ou encore à sa préface de *La Fée aux miettes* (1832), dans laquelle il fait cette déclaration devenue célèbre : « la bonne et véritable histoire fantastique dans une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou »[236]. Ainsi, d'après Pierre-Georges Castex : « Nodier pouvait se flatter à juste titre d'avoir inauguré au XIX^e^ siècle la lignée des conteurs fantastiques. Lorsqu'il a composé *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822), Hoffmann était encore inconnu en France ; la mode était aux épanchements lyriques plutôt qu'aux fantaisies de l'imagination »[237]. Opinion partagée par José Lambert qui déclare que Nodier « était un conteur accompli dès 1830 et un élu du royaume des rêves avant l' "invention" du fantastique »[238], ainsi que par Jean-Baptiste Baronian pour qui Nodier « est plus que Cazotte le premier véritable écrivain du genre [fantastique] puisque aussi bien, le premier, il rend compte d'une ambigüité : tout en alimentant sa démarche de croyances traditionnelles et de superstitions, tout en l'encadrant de religiosité, il suggère l'incrédulité et le passage vers un au-delà »[239].

Nodier présente, en effet, le fantastique comme genre et s'essaie à le distinguer du merveilleux dans une évolution littéraire. D'après lui, le fantastique est issu du merveilleux, et il fait ainsi remonter sa première apparition dans « les ruines du paganisme, chez Lucien et

[235] Voir *infra* p. 93.
[236] NODIER Charles, *Trilby. La Fée aux miettes*, Paris, Flammarion, 1989, p. 118.
[237] CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, *op.cit.*, p. 31.
[238] HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques II*, introduction de José Lambert, *op.cit.*, p. 22.
[239] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 58.

Apulée »[240], et le prolonge dans les mystères du Moyen-Âge qui échappent au zèle religieux[241]. Fantastique et merveilleux ne sont donc pas clairement différenciés, Nodier les mêle même parfois, surtout lorsqu'il tente d'établir un historique du genre. Selon Bozzetto, « [l]e fantastique prend pour Nodier la place d'un merveilleux qui ne répond plus au monde et aux rêves des modernes »[242], il reste ainsi en quelque sorte un merveilleux circonstancié.

Mais outre cet effort de distinction entre les deux littératures de l'imaginaire, les écrits de Nodier se démarquent par l'importance donnée aux rêves et à l'ambigüité. Comme le défendent Bozzetto et Huftier, « c'est peut-être à Nodier qu'il revient – non d'aborder les rêves dans ses textes – mais de donner au rêve, pour les romantiques, une dimension fantastique, et ceci bien qu'un peu plus tôt, les romans gothiques l'avaient abordée »[243]. Le fantastique de Nodier se déploie pleinement dans l'onirisme comme peut en témoigner ce passage de *La Fée aux miettes* :

> J'allai dormir, si je ne dormais, car pour dire la vérité, mes impressions de la veille et du sommeil se sont quelquefois confondues, et je ne me suis jamais fort inquiété de les démêler, parce que je ne saurais décider au juste quelles sont les plus raisonnables et les meilleures. J'imagine seulement qu'à la fin cela revient à peu près au même[244].

Nous pouvons apercevoir dans ce passage un procédé primordial du fantastique qui est de placer le récit sur une frontière : du rêve ou de l'éveil, le lecteur ne sachant jamais de quel côté l'histoire penche le plus. Un flou est cultivé, technique que nous pouvons retrouver chez Théophile Gautier dans « Le Morte amoureuse » (1836) en ce qui concerne le sommeil, puis chez de nombreux autres auteurs dans le développement d'une dimension parallèle dont l'existence n'est jamais ni prouvée, ni manifeste, mais pourtant ressentie. Pour Nodier, la vie n'est donc pas seulement dans l'apparent, il existe un monde autre, invisible à nos sens, cet « ailleurs » que nous avons relevé chez les symbolistes, qui émerge en chacun de nous au moment où nous sombrons dans les bras de Morphée :

> La réflexion que Nodier porte sur "les phénomènes du sommeil", loin d'être secondaire, signale bien qu'une partie de son œuvre repose sur les révélations de l'onirisme. Ses premiers écrits manifestent déjà cette attirance pour le monde de la nuit où filtre peut-être un suprême enchantement. Il assure que la création poétique est liée aux songes. […] À une époque où les rêves sont conçus comme de pures aberrations, produits d'une imagination livrée à sa déraison, […] Nodier non seulement pressent quel matériel poétique

[240] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, *op.cit.*, p. 15.
[241] Voir *Ibid.*, p. 17-18.
[242] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 123.
[243] BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, *op.cit.*, p. 214.
[244] NODIER Charles, *Trilby. La Fée aux miettes*, *op.cit.*, p. 197.

> ils contiennent, mais il devine à quels points ils sont chevillés à notre vie, loin d'en former l'écume la plus éphémère[245].

L'auteur de *Trilby* souligne aussi l'importance de cette part de rêverie en nous. Il faut selon lui la défendre, la revendiquer et la développer si nous ne voulons pas laisser notre âme se racornir. C'en est même une question de santé sociétale :

> si l'esprit humain ne se complaisoit encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a repoussé à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement seroit en proie au plus violent désespoir, et la société offriroit la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide[246].

Nous percevons donc bien dans ce portrait combien les fantastiqueurs symbolistes peuvent se rapprocher de ce précurseur du genre, et ce d'autant plus si nous nous arrêtons sur ces propos de Castex, selon qui les « œuvres d'imagination [de Nodier] peuvent donc apparaître comme la protestation d'un génie mystique laissé insatisfait par les vérités d'expérience et les évidences rationnelles, d'un poète soucieux de ne pas laisser immoler la Poésie sur les autels de la Science »[247], qui nous rappelle la révolte symboliste face au positivisme. Nodier, tout comme les auteurs symbolistes, fait de l'imaginaire peut-être « la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie sociale »[248].

#### 2.2.3.2 Prosper Mérimée

Les contes comme « La Vénus d'Ille » (1837), « Lokis » (1869), et même pour certains, comme Jacques Chabot[249], « Vision de Charles XI », ont fait de Prosper Mérimée une figure reconnue de la littérature fantastique. Roger Caillois place même « La Vénus d'Ille » au « sommet de l'art de la narration fantastique » en ce qu' « elle ne se permet ni facilité ni arbitraire dans la lente montée d'une panique infligée à l'esprit le plus rebelle par les mêmes armes qui lui servaient à récuser le surnaturel »[250]. De plus, dans ce conte, « tout est suggéré, aucune épithète n'est indiscrète »[251], procédé fondamental chez les symbolistes.

---

[245] *Ibid.*, préface de Jean-Luc Steinmetz, p. 18-19.
[246] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, *op.cit.*, p. 15.
[247] CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, *op.cit.*, p. 32.
[248] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, *op.cit.*, p. 31.
[249] Voir CHARBOT Jacques, « Objet fantasmatique et conte fantastique dans "Vision de Charles XI" de Mérimée » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, nº 32, p. 179-191.
[250] CAILLOIS Roger, « Mérimée et le fantastique : en relisant "La Vénus d'Ille" » in *La Revue des deux mondes*, 1974/10, p. 27.
[251] *Ibid.*

Mérimée n'était ainsi assurément pas étranger aux auteurs de notre corpus et Gourmont déclara qu'il appréciait l'univers dépeint par ce passionné d'histoire, même s'il ne goûtait pas à son style : « Il écrit vraiment trop comme cela vient, avec trop de confiance dans les ressources naturelles de son esprit »[252]. La déclaration de Lucien Maury nous semble alors bien abusive : « Prosper Mérimée… Marcel Schwob ! un abîme »[253]. S'il est certain que cet auteur né au début du siècle se distingue des fantastiqueurs symbolistes, nous pouvons néanmoins retrouver de nombreux points communs, notamment en tant qu'auteur « mystificateur »[254], ou encore dans l'intuition d'un « ailleurs » spirituel et dans la précision des termes choisis.

Lorsque Marcel Schneider déclare que Mérimée « n'est sûr de rien, […] torturé par le doute, obsédé par une présence qu'il n'appelle pas Dieu parce qu'il se refuse au dogme comme à la révélation, mais qu'il décèle dans les forces mystérieuses de l'univers, dans la toute-puissance du destin, dans l'innommable comme dans l'ineffable »[255], nous pouvons reconnaître une orientation de l'esprit proche de celle des symbolistes dont le fantastique a pu être nourri par une sensibilité au mysticisme comparable à celle de Mérimée. Ce dernier était intrigué par les pratiques occultes et les secrets ésotériques de ce monde, il était, à sa façon, attiré par un « ailleurs » qu'il retrouvait certainement dans les voyages temporels que lui permettaient ses études historiques. Il est vrai que son héritage porté par les symbolistes n'est que peu commenté ; existent pourtant certains parallèles qui pourraient être dressés, par exemple entre Michel Szémiot de « Lokis » et Monsieur de Nouâtre dans « La mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde » de Henri de Régnier.

#### 2.2.3.3 Gérard de Nerval

Lorsque le nom de Gérard de Nerval est mentionné, les thèmes de l'identité et de la folie viennent tout de suite à l'esprit. Rien d'étonnant alors que ce soit un auteur qui ait inspiré le symbolisme et surtout ses auteurs qui ont eu recours à ces thèmes comme des ressorts de leurs récits fantastiques. Mais avant de parvenir à cette fin de XIX$^{e}$ siècle, il nous faut relever la proximité de Nerval avec certains auteurs présentés dans cet héritage, proximité largement commentée.

---

[252] GOURMONT Remy de, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 113.
[253] MAURY Lucien, « Les œuvres et les idées de Mérimée à Marcel Schwob » in *Revue politique et littéraire. Revue bleue, 65$^{e}$ année, Du 1$^{er}$ Janvier au 31 Décembre 1927*, Paris, Bureaux de la revue politique et littéraire (Revue bleue) et de la revue scientifique, p. 279.
[254] CARPENTER Scott, « Supercherie et violence : Mérimée, ou le texte piégé » in *Romantisme*, 1968/12, n° 27, p. 57.
[255] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 243.

Jean Richer déclare qu' « [o]n se plaît aujourd'hui à voir en lui [Théophile Gautier] une sorte de frère spirituel de Nerval »[256], à tel point d'ailleurs que l'affiliation à un des deux auteurs de certains contes comme « Le cauchemar d'un mangeur » (1831) reste délicate, même si sur ce dernier point Jean Richer attribua finalement le conte à Gautier par ses similarités avec « La Cafetière ». Henri Peyre de son côté rapproche Nerval de Baudelaire, et selon lui :

> "Baudelaire et Nerval" vaudrait au moins la peine d'un article qui préciserait les rapports vécus et les affinités spirituelles de ces deux hommes aujourd'hui préférés à presque tous les poètes de leur temps. Correspondances swedenborgiennes, rêverie supernaturaliste, sorcellerie évocatoire de l'image, poésie qui chante parfois et berce, qui d'autres fois sonde les gouffres et frappe aux portes d'ivoire du rêve et de l'obsession mentale : ce sont là quelques traits communs à ces deux grands rénovateurs de la poésie du milieu du siècle[257].

Néanmoins selon Mercier, les deux poètes se distinguent dans leur poésie justement à travers ces deux traits communs :

> pour Baudelaire, le Créateur qu'est le poète – une sorte de Démiurge – n'a pas besoin d'une révolution écrite quelconque, d'une initiation particulière, pour énoncer les grands principes traditionnels. Il pénètre, de lui-même, dans les arcanes de la création. Ce point de vue l'oppose sans doute à Nerval qui cherchait au contraire à travers les grimoires anciens, les pratiques religieuses orientales, les sociétés secrètes, un message essentiel que l'expérience humaine individuelle n'aurait pas pu lui procurer[258].

Quoi qu'il en soit, ces rapprochements révèlent combien l'auteur de *Sylvie* fut important pour ce XIX^e^ siècle, et nous permet de présager de l'influence qu'il put avoir sur les symbolistes. Nerval est justement perçu par Louis Marquèze-Pouey comme un « présymboliste » qui « apprit aux poètes de 1880 l'importance de l'irrationnel et du mystère »[259], quand Arthur Baillot déclare qu'il pourrait bien même être le père du symbolisme[260]. Cette influence, il la doit notamment aux thèmes de ses poésies et aux libertés qu'il a prises pour les traiter ; Michel Brix relève à ce propos qu' « [a]vec " Les Chimères", la Nuit, l'étrange, l'ombre, réapparaissent dans la poésie française après un long refoulement »[261]. Mais c'est surtout dans la rêverie que Gérard de Nerval se distingue. Nous avons déjà pu relever et développer ce thème chez Nodier et Gautier, mais la différence avec le camarade de collège de ce dernier, Nerval, c'est qu'il a vécu cette rêverie en lui-même, comme peut en témoigner cette lettre à la femme d'Alexandre Dumas à la fin de 1841 :

---

[256] RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, A.-G. Nizet, 1981, p. 9.
[257] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 22-23.
[258] MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). I. Le Symbolisme français*, *op.cit.*, p. 29.
[259] MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, *op.cit.*, p. 36.
[260] BAILLOT Arthur, Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900), *op.cit.*, p. 285.
[261] NERVAL Gérard de, *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, introduction de Michel Brix, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 22.

> J'ai rencontré hier Dumas. Il vous dira que j'ai recouvré ce que l'on est convenu d'appeler la raison, mais n'en croyez rien. Je suis et j'ai toujours été le même. L'illusion, le paradoxe, la présomption sont toutes choses ennemies du bon sens, dont j'ai toujours manqué. Au fond, j'ai fait un rêve très amusant, et je le regrette ; j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus *vrai* que ce qui me semble explicable et naturel aujourd'hui[262].

Nerval, à son grand dam, vit sur la frontière entre l'irréel et le réel qui nourrit tant ses œuvres, « deux mondes si tranchés pour le profane, mais qui pour lui se chevauchent et se confondent »[263]. À trop vivre à la poursuite des ombres, à trop se complaire dans un potentiel rassurant, Nerval s'est perdu parmi les chimères. C'est ce dont témoigne l'analyse de Jean-Pierre Richard sur la géographie nervalienne qui « ne décrit pas le monde : elle l'explore, le révèle à lui-même, elle découvre en lui les routes d'un bonheur ou d'un salut, elle se veut "la géographie magique d'une planète inconnue" »[264]. Le potentiel offert par la rêverie et l'imagination est ce qui ne déçoit que si on va le confronter avec la réalité. Pour Nerval, pourtant grand voyageur, le voyage en arrive à décevoir car il a été défloré et dépouillé de tout charme et de toute surprise par toutes les descriptions du lieu qui ont été faites auparavant. Le voyage par l'imagination est donc plus riche et ne trahit pas[265].

Même si l'écriture nervalienne était considérée dans les années 1840 comme « fantaisiste » car elle s'attachait à « rendre compte des sentiments et de l'intériorité de l'auteur »[266], l'usage du rêve dans les œuvres de Nerval ne fait néanmoins pas de lui un fantastiqueur comme le défend Marcel Schneider :

> Chez Nerval il n'y a pas de conte fantastique au sens courant du terme, c'est toute l'œuvre qui à partir de 1835 rayonne d'un éclat surréel : la sensibilité mystique du poète, son intérêt pour les religions secrètes, les doctrines occultistes, son sens du mystère, de la mort et de l'au-delà se manifestent dans tout ce qu'il a écrit[267].

Ainsi, c'est par les thèmes traités qu'il contribue au fantastique sans pour autant y plonger. Schneider ajoute même que c'est «[e]n faisant du rêve un instrument de connaissance et du mystère la qualité majeure de la poésie, [que] Nerval, plus que tout autre écrivain du XIX^e^ siècle, a enrichi le domaine du fantastique intérieur »[268]. Léon Lemonnier le rapproche même de Poe car chez tous deux les visions « n'apportent pas toujours l'angoisse ou la mélancolie ; ils se complaisent avec joie dans certaines visions charmantes et troubles. Les rêves sont pour

---

[262] NERVAL Gérard de, cité par SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 216.
[263] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 220.
[264] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 22.
[265] *Ibid.*, p. 20.
[266] NERVAL Gérard de, *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, introduction de Michel Brix, *op.cit.*, p. 25.
[267] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 215.
[268] *Ibid.*, p. 221.

eux la seule réalité, leur seule nourriture quotidienne ; l'état de rêve leur paraît supérieur à la vie lucide, car ils y sentent leur force et leur activité doublées ; l'imagination leur apporte des joies infinies »[269].

Mais cet usage de l'imagination soutient un autre thème primordial chez Nerval, le trouble de l'identité, thème vécu par l'auteur atteint de folie, récupéré par le fantastique. Selon la thèse de Jean Richer reprise par Jean-Pierre Richard, c'est même pour échapper à ce double de lui-même que Nerval se suicida[270]. L'identité est perçue par l'artiste et traduite dans son œuvre comme une multiplicité de figures qui se partagent une même vie. Le problème vient de savoir alors laquelle de ces figures est soi, laquelle nous définit en tant qu'être, ou si nous sommes condamnés à rester éternellement variables : « À mesure que sa raison sombrait, plus vive devenait sa crainte de voir son moi se désagréger, d'où l'importance dans son œuvre des thèmes du double, du reflet, du jeu de miroirs et des apparitions qui se répondent »[271].

Ainsi, ce poète a pu inspirer les fantastiqueurs symbolistes à travers les thèmes récurrents de son œuvre, susceptibles de trahir une réalité autre dans laquelle il est possible de se perdre. Ses écrits sont par ailleurs souvent considérés comme nébuleux, un hermétisme dû à la passion de Nerval pour l'occulte, et que Jean-Pierre Richard rattache à une multiplicité de sens possible : « L'hermétisme nervalien est donc un hermétisme de la polyvalence. Toutes les interprétations que l'on peut donner de cette poésie sont vraies, mais surtout elles sont vraies *ensemble* »[272]. Nerval apparaît comme un auteur hermétique, caractéristique propre à être apprécié des symbolistes.

#### 2.2.3.4 Théophile Gautier

Théophile Gautier est un fantastiqueur à part entière, influencé par Nodier comme par Mérimée[273], mais aussi par les romans gothiques que selon ses propres déclarations il prit plaisir à parcourir : « Gautier lui-même nous rappelle dans son ouvrage intitulé *Les Jeunes-France* qu'il aimait lire les romans gothiques : "Je m'amusais comme une portière à lire *Les Mystères du château d'Udolphe*, *Le château des Pyrénées*, ou tout autre roman d'Ann Radcliffe ; j'avais du plaisir à avoir peur" »[274]. Nous lui devons de nombreux contes cultivant cette frontière ambigüe empêchant le lecteur de pleinement déterminer si ce qu'il lit se rattache plus au réel

[269] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, *op.cit.*, p. 22.
[270] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 110.
[271] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 213.
[272] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 95.
[273] RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, *op.cit.*, p. 37.
[274] PÉDRON Delphine, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier », *op.cit.*, p. 149.

ou à un autre monde, à la fois proche et éloigné du nôtre. Tout comme chez Charles Nodier, le rêve prend une place à part dans l'œuvre de Gautier, il nous suffit de voir pour cela « La Cafetière » (1831), un de ses premiers contes, « Omphale » (1834), « La Morte amoureuse » (1836), « Le pied de la momie » (1840) et d'autres encore pour nous en rendre compte. Mais le fantastique de Gautier n'était pas seulement onirique, mais aussi superstitieux, avec « Jettatura » (1856)[275] par exemple, comme nous le fait remarquer Jean Richer dans son étude sur l'auteur : « […] chez Gautier, le recours au fantastique vient nourrir une superstition fondamentale et trahit l'inquiétude de l'écrivain touchant les mystères de la vie et de la mort ou encore les liens qui unissent les âmes à travers le temps et l'espace »[276]. Remarque à mettre en parallèle avec les déclarations de sa fille, Judith Gautier, épouse de Catulle Mendès, qui était très proche des milieux ésotériques et occultes du XIX^e^ siècle : « Il se figurait l'homme environné d'un réseau de forces inconnues, de courants, d'influences, bonnes ou mauvaises, qu'il fallait utiliser ou éviter »[277]. Ou encore : « Il croyait à la fatalité, au sens occulte des songes, aux envoûtements et à toutes les superstitions que les esprits forts appellent populaires »[278]. Pour reprendre les mots de Marcel Schneider, « Gautier avait une fabrique de sensibilité et une attitude d'esprit qui disposent au fantastique »[279], il était perméable aux idées de l'existence d'une réalité autre, sans pour autant sombrer dans un quelconque dogmatisme. Sur ce point, ses contes peuvent parfois même relever d'une forme de témoignage. Il n'est pas anodin que dans nombre des contes de Gautier, le narrateur n'ait pas de nom, ou se nomme parfois même Théophile (« La Pipe d'opium » (1838), « L'Âme de la maison » (1839)) ou Théodore dont le rapprochement homophonique est évident (« La Cafetière » (1831), « Sous la table » (1833)).

Il est probable que tout comme les symbolistes quelques années plus tard, Théophile Gautier ait cherché dans cette réalité autre un moyen d'évasion. Grand voyageur[280], à une époque où le trajet lui-même est une aventure, l'auteur de *Voyage en Espagne* (1843) a pu récolter de multiples sensations étrangères, notamment en provenance de l'Orient, dont il s'est servi dans ses contes. « Une nuit de Cléopâtre » (1838) en est un exemple marquant. Cet

[275] Voir RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, *op.cit.*, p. 31.
[276] *Ibid.*, p. 25.
[277] GAUTIER Judith ; citée par SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 223.
[278] GAUTIER Judith ; citée par RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, *op.cit.*, p. 59.
[279] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 224.
[280] Voir RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, *op.cit.*, p. 66.

orientalisme qui se retrouve aussi dans le symbolisme, rappelons par exemple la figure de Salomé, était un moyen de voyager à la fois dans l'espace et le temps :

> Toute sa vie, Gautier, comme Lamartine, comme Nerval, comme Flaubert, s'est senti en sympathie avec l'Orient. Il croyait trouver dans le voyage en orient un dépaysement dans l'espace en même temps qu'une remontée dans le temps puisqu'il se persuadait qu'il avait vécu en Égypte ou en Turquie quelqu'une de ses existences antérieures[281].

Ce à quoi Jean Richer ajoute que « [l]'écrivain avait toujours eu le goût du dépaysement, du voyage dans l'espace ou le temps »[282]. C'est ce « goût du dépaysement », cette recherche d'un ailleurs, qui se retrouve à nourrir le fantastique de Gautier.

Les symbolistes partagent de plus avec cet auteur un goût de l'hermétisme, comme nous pouvons l'observer avec cette déclaration : « Pour notre compte, nous aimons assez l'art hiéroglyphique, escarpé, où l'on n'entre pas comme chez soi ; il faut relever la foule jusqu'à l'œuvre et non rabaisser l'œuvre jusqu'à la foule. Si la pente ne peut être gravie par les intelligences vulgaires, tant pis pour les jambes faiblardes et les jarrets sans nerfs »[283]. Nous retrouvons ici l'idée selon laquelle l'art ne peut être laissé à la portée du médiocre, il est plein d'expériences et de valeurs à saisir, mais seulement par ceux qui le peuvent. Ainsi, à travers la préciosité de l'orientalisme, la sensibilité à une réalité obscure, la volonté de s'évader à l'aide de « *tout ce qui n'existe pas* »[284], et l'hermétisme recherché, nous pouvons tout à fait affilier les auteurs de contes fantastiques symbolistes à Théophile Gautier. Il n'est plus seulement aujourd'hui le précurseur du Parnasse, l'auteur de la formule « l'art pour l'art » revendiquée dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835) : perçu comme « une sorte de frère spirituel de Nerval, on rappelle volontiers qu'il fut le maître et le patron de Baudelaire et de Mallarmé »[285].

#### 2.2.3.5 Charles Baudelaire

Comme le fait remarquer Henri Peyre en ouverture de son ouvrage *Connaissance de Baudelaire* (1951), « Baudelaire l'homme n'est pas aisé à connaître. Parce qu'il se paraît d'une réserve distante et toute parnassienne, parce qu'il se plaisait à mystifier, il a en somme été peu connu de ses meilleurs amis parmi ses contemporains, et grossièrement méconnu des

[281] *Ibid.*, p. 77-78.
[282] *Ibid.*, p. 103.
[283] GAUTIER Théophile in LOVENJOUL Spoelberch de, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, 1887, p. 451, cité par *Ibid.*, p. 11.
[284] *Ibid.*, p. 57.
[285] *Ibid.*, p. 9.

autres »[286]. Ainsi, Baudelaire semble revêtir le masque typique du poète maudit, incompris de son vivant, reconnu par la postérité. Dire que le symbolisme fut influencé par Baudelaire est donc aujourd'hui une évidence, il participa même au lien entre le romantisme et celui-ci, tissé avec Nerval et Gautier :

> *Les Fleurs du mal* sont, en effet, l'aboutissement logique de certaines conceptions romantiques : goût de l'excentrique et des sensations rares ; mélange du sublime et du grotesque, du beau et du laid, du gracieux et de l'énorme ; attrait de la souffrance et du malheur, dédain de l'ordre ou de la règle, mépris du bourgeois, etc…[287]

Pourtant, il est moins souvent mis en rapport avec le fantastique symboliste, auquel il contribua de différentes manières probantes.

Tout d'abord, son apport le plus évident, que nous avons déjà mentionné dans une partie consacrée à cet auteur[288], c'est la traduction de nombreux contes de Poe. C'est en partie grâce à lui que la prose du conteur de l'effroi acquit ses lettres de noblesses en France. Ce long travail de traduction, cette « attention passionnée que Baudelaire prêta toujours à Edgar Poe »[289], cette similarité d'esprit commentée[290], eurent un impact sur la diffusion de l'auteur fantastique, mais aussi sur les visions esthétiques du traducteur :

> Deux termes essentiels de l'esthétique baudelairienne n'auraient pas été affirmés par lui avec autant de force et de bonheur s'il n'avait pas trouvé chez son frère aîné d'Amérique [Poe] confirmation de ce qu'il portait déjà obscurément en lui : le rôle primordial accordé à l'imagination et la conception de la poésie comme puissance de suggestion[291].

Ainsi, outre l'évident rôle, que nous pourrions prosaïquement qualifier de « relais », qu'eut Baudelaire vis-à-vis d'Edgar Poe et du symbolisme, il développa aussi une conception esthétique que nous pouvons retrouver dans les contes fantastiques symbolistes. La première et la plus évidente est sa compréhension de la beauté qu'il déclare être bizarre :

> Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau[292].

---

[286] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 13.
[287] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, *op.cit.*, p. 201.
[288] Voir *supra* p. 71.
[289] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 116.
[290] « Les deux hommes [Baudelaire et Poe] avaient en partage un curieux mélange de traits émotifs et de traits intellectuels, une sensualité capable de s'élancer vers les régions supérieures à l'air raréfié, et une puissance d'analyste et de logicien abstrait rare chez les poètes » in PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 111.
[291] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 113-114.
[292] BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle de 1855 » in *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1868, p. 216.

Le beau est donc ce qui se détache du banal, il y a de la beauté dans ce qui détonne, ne répond pas à toutes les règles et canons qui ont pu être érigés ou énoncés. Ainsi, même les récits de l'effroi, explorant d'obscures contrées maléfiques, ou de sombres pensées issues de l'esprit humain, peuvent être rattachés à la beauté. Ils sont beaux à leur manière, indépendamment de la vision que peut avoir le lecteur du sujet traité. Selon nous, cette évolution de la pensée eut un impact sur la diffusion des contes symbolistes qui n'ont pas eu à subir, ou en tout cas de façon adoucie, les propos outragés de la « bien-pensance » ne rattachant l'art qu'à ce qui brille et chatoie. Ainsi, « Baudelaire, ne sépare pas le beau du triste. Il étend la beauté au malheur, et sa sympathie à la damnation »[293], il déclare par ailleurs : « J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste… […] Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau »[294]. Ce beau de Baudelaire est donc ce qui fait la vie dans son ensemble, même dans ses travers ou dans ce qu'elle a de plus dur. Henri Peyre fait remarquer à ce propos que « [l]e beau ne s'atteint que par une lutte, "un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu", par la surexcitation des nerfs plus que par la soumission à de prétendues règles »[295]. Il complète cela en ajoutant que Baudelaire précise « en divers endroits de ses œuvres en prose, [que] la beauté comprend et même requiert le bizarre, l'étonnement, le laid (Sade étant en ceci son devancier autant qu'Edgar Poe), et la tristesse ou le malheur »[296]. Nous retrouvons ce même bizarre dans ces « tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre »[297] dont a parlé Remy de Gourmont. Sachant que quelques pages plus tard dans le même ouvrage il déclare :

> Toute la littérature actuelle et surtout celle que l'on appelle symboliste, est baudelairienne, non sans doute par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses, par le désir de correspondre d'âme à âme, avec l'obscure pensée répandue dans la nuit du monde[298].

Éléments que nous pouvons concrètement rattacher par la suite au fantastique.

Mais observons de plus près ce désir de correspondance avec l'obscure pensée qui marqua tant les symbolistes, et que certains rattachent d'ailleurs à Hoffmann[299]. Même s'il reconnut la beauté dans ce que la vie a de plus sinistre, Baudelaire n'acceptait pas ce monde comme il était. C'est peut-être justement cette ouverture de la beauté qui nourrit sa conception des correspondances, cette recherche de l'envers des choses. Cela fait partie du caractère paradoxal de Baudelaire de trouver de la beauté à de multiples sources, tout en méprisant ce

---

[293] BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900), op.cit.*, p. 208.
[294] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme, op.cit.*, p. 102.
[295] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire, op.cit.*, p. 77.
[296] *Ibid.*
[297] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques, op.cit.*, p. 10.
[298] *Ibid.*, p.37.
[299] Voir PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?, op.cit.*, p. 39.

monde qui nous l'offre, caractère qu'il résume ainsi dans *Mon cœur mis à nu* : « Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires ; l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux »[300]. Les correspondances baudelairiennes sont, selon Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*, une recherche d'absolu, la tentative d'atteindre un idéal dépassant toutes les contradictions et tous les hiatus :

> C'est donc dans la profondeur même des choses que va s'enfoncer la rêverie baudelairienne : en chaque objet elle veut atteindre l'origine […] Au fond de chaque objet possédé par le rêve elle découvre brusquement l'appel d'un autre objet, destiné à se creuser lui-même vers d'autres horizons[301].

Ces correspondances sont des liens tissés entre toutes choses, dépassant leur seul aspect superficiel visible par l'œil du premier venu. Le sens caché du monde est recherché ici, il y a croyance en une dimension autre qui marquera définitivement les auteurs symbolistes, et que nous pouvons ressentir en de nombreuses manifestations fantastiques. Henri Peyre apporte cette précision sur les correspondances baudelairiennes :

> Baudelaire, on le sait, avait uni et peut-être confondu les correspondances verticales et les synesthésies, les premières étant des traductions parallèles d'un même mystère central de la nature, les secondes des correspondances horizontales entre les divers sens et les divers arts[302].

Ne restait donc que l'appel d'une autre chose, quel que soit le lien établi, la volonté de parvenir à un ailleurs compris au sein de cette réalité même, mais qui dépasserait la vision morose et pessimiste qu'en a Baudelaire[303].

En effet, Jean-Pierre Richard considère les correspondances comme une invitation au voyage :

> La loi d'universelle analogie peut donc s'interpréter comme une sorte de perpétuelle *invitation au voyage* : elle propose à l'imagination de suivre, à travers le réseau sensible des correspondances, le trajet d'une signification unique qui circulerait et s'approfondirait d'objet en objet pour revenir enfin toute gonflée d'une richesse accumulée, se perdre en sa source première[304].

Et de là, nous pouvons percevoir d'où provient une partie de l'hermétisme symboliste comme héritage baudelairien. Il n'existe pas de manuel ou de carte des correspondances, elles tirent leur richesse de la sensibilité et de la personnalité de leur auteur, elles ne sont que pure

---

[300] BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes – Fusées, Mon cœur mis à nu*, Paris, Éditions G. Crès et C^ie^, 1920, p. 92.
[301] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur, op.cit.*, p. 124.
[302] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire, op.cit.*, p. 75.
[303] « Le pessimisme de Baudelaire est dû beaucoup moins à ses considérations théoriques qu'à ses désillusions précoces » in BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900), op.cit.*, p. 203.
[304] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur, op.cit.*, p. 124.

subjectivité. Des approches sont toujours possibles mais elles requièrent un certain regard qui, s'il ne partage pas la même sensibilité, se doit d'être éduqué. Ainsi, « [l]'esthétique de Baudelaire se ramène à la création de la Beauté par l'imagination et la sensibilité. Mais ce grand poète a enseigné l'amour du métier et la vertu du travail : "l'originalité est chose d'apprentissage" »[305]. Il y a mépris pour celui qui cherche à être initié sans sacrifice, qui veut la clef des paroles du poète sans la mériter. Il y a une nouvelle fois rejet du nombre et du médiocre, et comme le relève Pierre Martino :

> [l'esthétique de Baudelaire] dédaigne tous les efforts de l'homme pour se plaire à autre chose qu'à lui-même, et pour sculpter des images ou des idées en statues assez belles pour qu'on les adore ; elle invite, au contraire, à remuer le tréfonds de l'âme humaine, l'âme de l'homme d'aujourd'hui, l'homme civilisé des grandes capitales, et à en faire surgir tout ce que l'on tenait caché, par pudeur ou par peur[306].

Nous percevons donc bien ainsi tout ce que l'art individualiste doit à l'auteur des *Fleurs du mal* :

> Les signes, les événements, les spectacles, les échos auxquels le poète fait allusion ne sont confus et ténébreux que pour le profane. Pour les inspirés au contraire, ils sont lumineux et profonds. Les "correspondances" consistent donc à percevoir des analogies intimes entre le monde visible et l'univers invisible[307].

Cette place de Baudelaire dans le symbolisme fut pourtant nuancée par Henri Peyre reprochant au courant littéraire un « contenu psychologique de leur [des artistes symbolistes] œuvre trop mince, trop dénué d'angoisse tragique »[308]. Espérons que cette étude de contes fantastiques détrompera ses allégations.

#### 2.2.3.6 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam

Villiers de l'Isle-Adam est un auteur dont la maturité a profité au symbolisme. C'est dans la deuxième moitié de sa vie qu'il se consacra plus exclusivement à la prose qui influença tant le mouvement symboliste, notamment à travers les *Contes cruels* (1883). Mais ce ne sont pas seulement ses œuvres qui marquèrent Remy de Gourmont, Mallarmé et autres représentants du courant, mais aussi son idéologie, résumée ainsi par Teodor de Wyzewa : « L'esprit ne sort jamais de lui-même. L'univers que nous croyons réel est formé de nos idées, et nos idées sont la création de notre âme ; elle est tout le Réel : mais contrainte, pour se connaître, à s'épandre

[305] RICHARD Noël, *Profils Symbolistes, op.cit.*, p. 101.
[306] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme, op.cit.*, p. 103.
[307] RICHARD Noël, *Profils Symbolistes, op.cit.*, p. 37.
[308] PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire, op.cit.*, p. 162.

en de multiples et incessantes idées »[309]. Villiers de l'Isle-Adam était donc un farouche défenseur de l'idéalisme, si bien repris et défendu par Gourmont dans sa définition du symbolisme. Ce dernier rendit d'ailleurs hommage à ses idées et le reconnut comme précurseur de l'idéalisme dans *Le Livre des masques* : « Comme Chateaubriand, son frère de race et de gloire, Villiers fut l'homme du moment, d'un moment solennel : […] de l'un naquit le catholicisme romantique et ce respect des traditionnelles vieilles pierres ; et de l'autre le rêve idéaliste et ce culte de l'antique beauté intérieure »[310]. Gourmont releva par la suite cette citation qui traduit tout l'esprit de l'idéalisme dans son élitisme et son subjectivisme : « Ceux-là qui ne portent pas en eux l'âme de tout ce que le monde peut leur montrer, auront beau le regarder : ils ne le reconnaîtront pas, toute chose n'étant belle que selon la pensée de celui qui la regarde et la réfléchit en lui-même »[311]. On pourrait penser en regardant la chronologie de la vie de l'auteur de *L'Ève future* (1886), en voyant son prolifique travail des dernières années de son existence, qu'il est né trop tôt, qu'il aurait dû passer sa jeunesse auprès des symbolistes qui le louèrent tant au lieu de mourir alors que ce mouvement était pleinement déployé (1889). Pourtant, Gourmont eut raison de parler de « l'homme du moment », il fut ainsi un annonciateur du symbolisme, une figure à laquelle le mouvement put se rattacher et sans laquelle il aurait peut-être justement manqué de maturité. Il eut ainsi une influence marquante, reconnue : « Il est toujours parmi nous et il est en nous, par son œuvre et par l'influence de son œuvre, que subissent et avec joie les meilleurs d'entre les écrivains et les artistes de l'heure actuelle : c'est qu'il a rouvert les portes de l'au-delà closes avec quel fracas »[312], et le flambeau de ce révolté put être repris.

Pierre Martino fait remarquer à ce propos que Villiers « apparut, aux premiers temps du symbolisme, comme "une protestation vivante" contre l'esprit réaliste et positiviste de son temps »[313]. Il était un révolté et le qualificatif de son recueil de 1883, « cruel », s'adressait à toutes ces figures sociales auxquelles il s'attaquait de sa plume acerbe, comme en témoigne cette déclaration : « Le fait est que je ferai des bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des "cléricaux", Rousseau des gentilhommes et Molière des médecins »[314]. Et c'est dans cette optique qu'il rouvrit « les portes de l'au-delà ». Son fantastique, il le considère « comme

---

[309] WYZEWA Teodor de, « Le Comte de Villiers de l'Isle-Adam » in *La Revue indépendante Tome I (novembre-décembre 1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 272.
[310] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 57.
[311] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, cité par GOURMONT de Remy, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p.60.
[312] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 58.
[313] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, *op.cit.*, p. 140.
[314]VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Contes cruels. Nouveaux contes* cruels, introduction de Pierre Georges Castex, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968, p. XI.

une arme dans son offensive contre les certitudes rationalistes et l'indifférence d'un siècle entiché de scientisme. Il s'agit donc d'éveiller le trouble dans les âmes sceptiques et de les disposer ainsi à la réflexion »[315]. À cela, Marcel Schneider ajoute : « Villiers a inventé le conte cruel pour fustiger ses contemporains et par la vertu de son implacable lucidité les convaincre de leur suffisance, de leur niaiserie, de leur aveuglement »[316], formule corroborant ce que nous avons déjà pu avancer, mais qu'il nous faut nuancer. En effet, Villiers n'est pas réellement l' « inventeur » des contes cruels, le premier récit publié de ce recueil fut *L'Intersigne* en 1868. Il se pose donc ici plutôt comme un digne héritier de Poe qui l'inspira beaucoup et pour lequel il transmit son engouement : « Pour la jeune génération symboliste qui recueille à son tour l'héritage de Poe, celui-ci est un legs provenant de Baudelaire et transmis par Villiers en personne »[317]. Pour témoigner de l'influence de Poe sur Villiers, Jean-Baptiste Baronian relève une lettre datée du 2 novembre 1865 adressée à Stéphane Mallarmé par Eugène Lefébure : « Je me hâte de vous dire, pour vous rassurer, qu'il [Villiers] est las de vivre avec ce nain qui s'appelle Bouteille à l'encre, et qu'il va se mettre à la manière d'Edgar Poe »[318]. Baronian précise notamment que « [c]ette filiation est très nette dans des contes comme *Véra* (qui rappelle *Ligeia*), *La Torture par l'espérance* (qui rappelle, par son développement narratif, *Le Puits et le pendule*), *Le Convive des dernières fêtes* (qui rappelle *Le Chat noir*), ainsi que dans les derniers chapitres de *Tribulat Bonhommet* (1887) »[319] alors que Léon Lemonnier relève que « le décor de "Morella" sera repris dans *L'Ève future*, celui des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans *Tribulat Bonhommet* »[320].

Ainsi, Villiers apparaît comme l'incarnation de la transition entre le fantastique romantique et le fantastique symboliste[321], il prend pour les symbolistes au sein de la prose la place qui était dévolue à Verlaine ou Mallarmé dans la poésie, « ce rôle de maître » [322], ainsi que le nommait Léon Lemonnier. Comme le fait remarquer dans sa thèse Tsuyoshi Aino, Villiers a beaucoup contribué au renouveau du fantastique français, notamment par : « l'acception de l'influence de Poe, l'usage de la médiation rhétorique et de la structure métaphorique, l'exploitation de l'ambiguïté entre le discours scientifique et le discours

[315] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 27.
[316] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 263.
[317] VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 65.
[318] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Correspondance générale*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 80, cité par BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 107.
[319] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 107.
[320] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, *op.cit.*, p. 73.
[321] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 105.
[322] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, *op.cit.*, p. 71.

occultiste, l'urbanisation de l'espace fantastique… »[323]. Pourtant, dans un de ses articles intitulé « Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique », Alan W. Raitt relève les réticences que certains auteurs comme Albert-Marie Schmidt ont pu éprouver pour qualifier les œuvres de Villiers de l'Isle-Adam de fantastique, sous prétexte que « presque toujours, lorsqu'il rapporte une anecdote étrange, il suggère une explication plausible »[324]. Outre notre conviction que le fantastique n'est pas seulement une question d'explication ou non, mais de ressenti de l'élément surnaturel par les personnages d'abord, puis par le lecteur, l'auteur de l'article explique cette hésitation dans le fantastique de Villiers, le remaniement de certains de ses contes, par des « scrupules chrétiens, de plus en plus impérieux vers la fin de sa vie, [qui] sont venus gêner Villiers dans son adhésion au fantastique »[325]. Il est vrai qu'en vue de la définition que nous avons pu retenir pour le fantastique, relativement peu de contes de Villiers peuvent pleinement s'y rattacher. Néanmoins, ses récits sont porteurs d'influences, occultes notamment[326] (il est intéressant de retenir que c'est lui qui conseilla *Dogme et Rituel de Haute Magie* d'Éliphas Levi à Mallarmé en 1866[327]), et de procédés que nous pouvons retrouver dans de nombreux récits de notre corpus. En cela, la contribution de Villiers au fantastique est indéniable.

### 2.2.4 Conclusion

Le fantastique symboliste n'est donc pas neuf dans les thèmes traités ; nous pouvons repérer de nombreuses similarités avec différents auteurs du XIX^e^ siècle, plus ou moins proches du genre fantastique et de la littérature de l'imaginaire. Les fantastiqueurs du symbolisme apparaissent comme catalyseurs des tendances qui ont pu se dessiner avant eux : ils mêlent rêverie, folie, bizarre et surnaturel dans un ouvrage ciselé à leur propre manière, brefs récits empreints de poésie et de mystère dans lesquels la subjectivité règne. C'est à la fois sous la forme d'un hommage à des auteurs romantiques et parnassiens et d'une exécration du naturalisme et du positivisme qu'ont été conçus les contes fantastiques symbolistes. En cela, il aurait été possible de mentionner un autre auteur qui leur a beaucoup apporté comme Jules Barbey d'Aurevilly dont les *Diaboliques*, bien que très loin du surnaturel, explorent à travers

[323] AINO Tsuyoshi, *Fantastique et description chez les symbolistes Villiers de l'Isle-Adam, Rodenbach, Gourmont, Schwob* [en ligne], p. 122. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/46883986.pdf (consulté le : 14/06/2018).
[324] RAITT Allan William, « Villiers de L'Isle-Adam et le fantastique » in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 1980, n° 32, p. 222.
[325] *Ibid.*, p. 226.
[326] Voir MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). I. Le Symbolisme français, op.cit.*, p. 145.
[327] *Ibid.*, p. 38.

des portraits de femmes des motivations et intérêts enfouis que nous cachons habituellement à nous-mêmes, les rattachant à une influence néfaste ou à celle de notre « démon » intérieur, « le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain »[328]. Barbey d'Aurevilly était apprécié par les symbolistes « parce qu'il déteste le réalisme, le naturalisme, le positivisme, parce qu'il est spiritualiste et catholique, qu'il croit à Dieu et au Diable »[329]. Même si les récits de ce recueil sont qualifiés de vrais, ils explorent les tréfonds de l'âme humaine sans y attacher un quelconque déterminisme atavique ou social.

Ainsi, le conte dans sa forme et son contenu révèle toute sa puissance durant le symbolisme, fruit d'une longue maturation, lui faisant quitter le domaine des légendes pour gagner le quotidien de ses lecteurs tout en ayant conservé un aspect poétique.

### 2.3 Le fantastique, une littérature-exutoire

À travers tous ces héritages, positifs comme négatifs, le fantastique symboliste peut être considéré comme l'exutoire d'une période qui cherchait un renouveau de la forme, une liberté trouvée et exprimée dans le conte. Plusieurs auteurs relèvent une fonction cathartique ou du moins critique du fantastique. Ce serait un genre qui permet, par son ancrage dans le réel, de critiquer la société dans laquelle l'auteur vit. Ainsi, Fabienne Claire Caland déclare que « la littérature fantastique a toujours servi de miroir grossissant à la société dont elle est issue »[330], ce en quoi elle est rejointe par Jean Fabre pour qui : « Si le Fantastique ne prend pas position directement au plan politique et moral, *il dit pourtant le malaise d'une civilisation*. Descriptif et non pas normatif, énonçant plus que dénonçant »[331]. Le fantastique serait donc révélateur d'une société et il serait possible à partir de lui de réaliser une sociocritique, inversement à ce que Jean Fabre a pu réaliser dans *Le miroir de la sorcière* (1992), dans lequel c'est à partir de la société du début du XIX^e^ siècle qu'il étudia la genèse du fantastique. Néanmoins, il faut rappeler que le genre fantastique est un genre de la marginalité[332] et qu'il n'offre donc qu'une vision bien particulière de la temporalité dans laquelle il s'inscrit. Une étude d'ordre social à partir du fantastique se devrait donc d'être limitée à une population qui ressent un malaise au sein de la culture dans laquelle elle vit, sans pour cela sombrer dans le mythe des auteurs maudits, des fantastiqueurs fous à lier, à mettre au ban de toute communauté se respectant.

---

[328] BAUDELAIRE Charles, cité par BORNECQUE Jean-Jacques, « Introduction » in BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1963, p. CXXIV.
[329] MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, *op.cit.*, p. 140.
[330] CLAIRE CALAND Fabienne, « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 457.
[331] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 295.
[332] Voir BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 86.

L'élection d'Henri de Régnier, auteur retenu dans notre corpus, à l'Académie française en 1911, est la preuve qu'un auteur fantastique, symboliste qui plus est, peut être reconnu par les institutions de son époque, mettant à mal un tel mythe. Il faut donc voir dans le fantastique, et surtout dans le fantastique symboliste, une conscience des limites du monde dans lequel les auteurs vivent et la recherche conséquente d'une échappatoire. Ainsi, Irène Bessière relève la pensée de Richard Palmer Blackmur selon qui « la tentation du fantastique caractérise un écrivain qui comprend que sa culture ne peut l'aider à maîtriser le réel. Le fantastique paraît alors un mode privilégié de perception par lequel l'auteur retrouve et actualise l'incertaine tradition nationale et avoue son étrangeté au monde »[333].

L'imagination, à travers le fantastique, est donc utilisée comme défoulement[334], comme cri libérateur. De ce fait, la littérature fantastique symboliste est donc un exutoire, un outil d'évasion sémantique : « Selon Marc Lits, cette littérature d'évasion traduirait et, en même temps, trahirait "la volonté d'écrivains marginalisés dans leur époque, leur pays, leur langue, leur statut social, de se replier vers un ailleurs vague, inquiétant peut-être, mais préférable au constat de leur non-existence" »[335]. D'après nous, à la différence du fantastique d'autres époques, le fantastique symboliste ne se confine pas dans le descriptif comme a pu le relever Jean Fabre. Sans pour autant aller dans la revendication, il est création d'un ailleurs et reconnaissance d'une réalité autre, échappant à la perception du commun des mortels. Le fantastique symboliste est pleinement une littérature idéaliste qui décrit un monde qui pour aussi dangereux qu'il soit, dispose de plus de sens, de mystères et donc de recherches mystiques à mener. Nous voyons une nouvelle fois l'impact de la réaction aux avancées exponentielles de la science, et, partant, de la disparition de *terras incognitas* aussi bien géographiques qu'intellectuelles. Le credo fantastique symboliste serait ainsi, pour reprendre une formule de Jean Pierrot : « Puisque la réalité est inconnaissable, puisque l'univers n'est pour nous qu'une somme de représentations, osons donc modifier nous-mêmes ces représentations »[336]. Il y a rejet d'une société voulant tout expliquer scientifiquement, déployant de grandes lois naturelles qui dévoilent le monde, alors que selon nombre d'auteurs symbolistes, il n'est possible de le pénétrer que subjectivement. Ainsi, comme le déclare Stéphane Fantini, « le quadrillage de l'espace horizontal au XIX^e^ siècle, qui provoque un rapetissement du globe, fait du fantastique

[333] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op.cit.*, p. 118-119.
[334] Voir DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 36.
[335] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 7-8.
[336] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 49.

un espace d'expression refuge, une échappatoire d'ordre littéraire »[337]. Et, selon nous, au-delà de l'échappatoire, il y a dans le fantastique symboliste un exutoire, non pas revendicatif, mais démonstratif.

Après avoir donc parcouru la littérature du surnaturel du XIX$^{e}$ siècle pour mettre en perspective celle du symbolisme, après avoir présenté le fantastique de ce courant comme littérature-exutoire, il nous faut maintenant exposer concrètement ce que nous entendons par « fantastique symboliste ». Pour user des mots de Jean Pierrot, nous pourrions déclarer qu'au-delà de ce qu'il nomme l'imagination décadente, le fantastique symboliste est une tentative « d'avoir mis l'art à la place de la vie, et de l'avoir ainsi rendue pour un temps supportable, même au péril de son équilibre physique, nerveux et mental »[338], la dernière partie de cette citation s'appliquant d'une manière savoureuse à notre sujet comme nous allons maintenant le constater.

## 3 Le fantastique symboliste : un fantastique aliénant

Il n'y eut bien évidemment pas qu'un seul type de fantastique symboliste se détachant nettement du fantastique des autres courants littéraires : il n'existe ni frontière tranchée, ni *no man's land* au-delà desquels aucun texte n'oserait glisser un mot, facilitant la différenciation des récits fantastiques de différentes époques. Les jeux d'inspiration et d'innovation sont tels que certains textes se révèlent en effet purement symbolistes alors que d'autres, tout en restant attachés à cette période, emploient des éléments reconnaissables dans des écrits fantastiques antérieurs. C'est pour cela que dans notre définition du fantastique symboliste, nous nous efforcerons de tracer les traits particuliers de ces récits de l'imaginaire, sans pour autant être catégorique, conscient du nombre de contes se trouvant à la frontière de plusieurs acceptions du fantastique. À vrai dire, il serait peut-être même intéressant de pousser cette considération de la subjectivité jusqu'au bout et d'établir différentes conceptions du fantastique propres à chaque auteur. Malheureusement, ou heureusement pour la spontanéité du genre, tout fantastiqueur ne fut pas théoricien, et il est même probable que nombre d'entre eux rédigea du fantastique sans le distinguer consciemment du merveilleux ou des autres genres de l'imaginaire. Nous nous contenterons donc ici de relever certaines particularités prégnantes de ce que nous nommons le fantastique symboliste, afin de mieux prendre conscience des ressorts des récits qui s'y rattachent.

---

[337] FANTINI Stéphane, « Fantastique, merveilleux scientifique et maîtrise du territoire » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 451.
[338] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900), op.cit.*, p. 20.

Il nous faut avant tout, pour parler au mieux de fantastique symboliste, relever la limitation du genre faite par Jean Fabre à propos du rêve, de la folie ou des hallucinations qui ne sont pas fantastiques d'après lui, mais fantasmatiques. En effet, il souligne que :

> pas plus que le fantasme en général n'est en soi fantastique ni même surnaturel ; il n'est pas en lui-même rupture avec la norme. Il faut pour cela qu'il transgresse son statut naturel de jardin privé de l'inconscient, de clôture insulaire et, qu'en interférant sur la réalité il crée le Surnaturel qu'il est alors loisible pour l'écrivain de traiter de manière merveilleuse ou fantastique[339].

C'est-à-dire que pour l'auteur du *Miroir de la Sorcière*, un texte n'est fantastique que s'il se complaît dans le surnaturel, que si le monde déployé dans le texte s'est objectivement ouvert à l'irréel. Nous pourrions ici faire à Fabre le même reproche qu'il fit à Todorov, en pointant un « resserrement excessif de la notion »[340], accompagné d'une « insuffisance de l'étude en diachronie »[341]. En continuant à reprendre ses termes, un « tour d'écrou » de trop a, à notre sens, été porté au fantastique. Selon nous, le fantastique survient même si le monde déployé dans le texte s'est *subjectivement* ouvert à l'irréel, et c'est même un élément primordial en ce qui concerne le fantastique symboliste.

Pour reprendre l'expression de Nathalie Prince à propos du fantastique de la fin du XIX^e^ siècle : « Ce n'est plus un fantastique de l'au-delà, mais de l'en-deçà »[342]. C'est donc un fantastique faisant appel à un surnaturel bien souvent issu de l'esprit du narrateur ou du personnage : « Aux éléments sataniques ou macabres se substituera de plus en plus, dans la production fantastique de l'époque, ce fantastique psycho-pathologique lié à la description de phénomènes marginaux et exceptionnels »[343]. L'emploi des monstres et créatures provenant des croyances populaires s'est réduit, le recours aux superstitions a laissé la place, comme matériel fantastique, aux avancées psychologiques de la période. Comme le relève Gwenhaël Ponnau, déjà dans les années 1850 :

> Le surnaturel […] n'est plus exclusivement lié aux manifestations de l'au-delà, extérieures à l'homme : les fées et le cortège des bons ou des mauvais génies, la théorie des sorcières et les légions de démons ont peu à peu cédé la place à des individus qui éprouvent en eux-mêmes les effets d'une étrangeté dont la source possible, et rarement reconnue par le personnage lui-même, se situe dans cet abîme qu'est devenu l'esprit[344].

---

[339] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 124.
[340] *Ibid.*, p. 190.
[341] *Ibid.*
[342] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 105.
[343] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 200.
[344] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 45.

Ce phénomène s'est renforcé par la suite, surtout durant la période symboliste, où certains critiques en sont venus à parler de fantastique *intérieur*. Ainsi, ce qualificatif est employé par Anatole France qui décrit le fantastique de Marcel Schwob comme « tout intérieur » :

> il résulte soit de la construction bizarre des cerveaux qu'il étudie, soit du pittoresque des superstitions qui hantent ses personnages [donc à travers une appropriation individuelle], ou tout simplement d'une idée violente chez des gens très simples. Il ne nous montre ni spectre ni fantômes ; il nous montre des hallucinés. Et leurs hallucinations suffisent à nous épouvanter[345].

L'auteur de *Cœur double*, dans son article « La perversité », a justement présenté les êtres fantastiques comme résultant de l'intériorité de l'être, de sa perversité[346]. Selon lui, seuls les artistes sont capables d'extraire et de maîtriser ces êtres issus de l'imagination, sans pour autant sombrer dans la folie[347]. Les artistes frôlent donc et explorent une frontière bien dangereuse, ce qui permet à Nathalie Prince de déclarer : « L'en-deçà du crâne, voilà le nouvel au-delà de ce fantastique, sans doute plus terrible que les anciennes frayeurs surnaturelles. Car le monstre s'est logé dans l'âme même du personnage ou du narrateur, qui ne saurait fuir sans se disjoindre »[348]. Enfin, cette pénétration de l'intime par le fantastique fut aussi perçue par Lucien Mulhfeld, chroniqueur de *La revue blanche*, pour qui : « Le fantastique symboliste, serait l'imagination introspective. Soit une série de phénomènes perçus. À leur occasion l'imagination peut s'emballer en un délire de complications et de substitutions »[349]. Encore qu'ici la confusion avec le réalisme magique puisse se faire.

Le fantastique symboliste est donc caractérisé par une relégation des superstitions au profit de l'exploration d'un espace intérieur. L'influence de Poe semble se faire ainsi plus prégnante que celle d'Hoffmann, surtout si l'on tient compte de cette note de Camille Mauclair à propos de l'auteur des *Histoires extraordinaires* : « Son imagination consiste non pas à créer un monde chimérique éloigné du nôtre, mais à pénétrer notre monde et à en extraire l'étrangeté par les enquêtes psychologiques les plus imprévues »[350]. Léon Lemonnier ajoute même que le poète d'outre-Atlantique a :

---

[345] FRANCE Anatole, « M. Marcel Schwob » in *La Vie littéraire. 4e série*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 322-323.
[346] SCHWOB Marcel, « La perversité » in *Mercure de France*, 1892/03, p. 195.
[347] *Ibid.*, p. 196-197.
[348] PRINCE Nathalie, « *PER RETRO*. La littérature fantastique des années 1880-1900 » in *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XVIII.
[349] MULHFELD Lucien, « Chronique de littérature » in *La revue blanche tome VI (premier semestre 1894)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 178.
[350] MAUCLAIR Camille, *L'Art en silence*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 19-21, cité par PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900), op.cit.*, p. 44.

épuré, mieux encore qu'Hoffmann, les sources du fantastique. D'abord, il a éliminé toute superstition. On ne trouvera point chez lui de paysans naïfs terrorisés par des légendes à dormir debout ; il ne se sert point d'incantations, ni de magie noire ou blanche. Quand par hasard il fait intervenir le diable, c'est toujours dans un conte humoristique[351].

Il est pourtant important selon nous de ne pas dénigrer non plus Hoffmann qui a lui-même beaucoup œuvré pour détacher le fantastique des créatures et apparitions communes aux croyances populaires[352]. Néanmoins, même si les effets fantastiques, les éléments surnaturels, de ses contes trouvaient bien souvent leur source dans l'esprit de ses personnages, Hoffmann ne pénétrait pas leurs pensées, ne disséquait pas leur psychisme comme ont pu le faire Poe et les fantastiqueurs symbolistes à sa suite. Il faut aussi rappeler, dans cet intérêt du fantastique pour l'intériorité, une influence des avancées scientifiques du XIX^e^ siècle, surtout en ce qui concerne les études psychologiques. Comme le fait judicieusement remarquer François Rousset :

On ne peut plus décrire ni exploiter narrativement les troubles de la perception humaine de la même façon, selon que ceux-ci sont considérés dans une perspective morale ou médicale. Et le fantastique est peut-être le premier domaine de la création littéraire qui est touché par cette évidence[353].

Les travaux de Jean-Martin Charcot notamment, ont marqué les artistes de son siècle et ont donc eu une influence certaine sur les sujets traités artistiquement : « À force d'être observé, le moi devient plein d'étrangeté, à lui-même mystérieux et secret, et suscite des angoisses, réveilles des obsessions, accentue des monomanies »[354].

Cependant, nous avons déjà démontré précédemment en quoi le symbolisme s'était formé dans sa réaction au positivisme. Ainsi, l'article de Jules Delassus, « Les Incubes et les Succubes, étude », paru en mai 1897, nous permet de nous rendre compte de combien à la fin du XIX^e^ siècle le détachement des superstitions permis par les avancées scientifiques se faisait dans une atmosphère où le mysticisme n'était pas répudié pour autant. L'auteur nous laisse tout d'abord percevoir le pas pris par les avancées psychologiques sur les superstitions : « La science officielle est aujourd'hui de l'avis de Paul Éginète. Pour elle, il n'y a pas d'intervention étrangère. Les cas fréquents d'hallucination érotique observés par les médecins sont le résultat de troubles nerveux. Ce sont de simples variétés de l'érotomanie, du satyriasis et de la

[351] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français, op.cit.*, p. 23.
[352] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France, op.cit.*, p. 156.
[353] ROUSSET François, « Le langage du fantastique. Stratégies et fatalité du réemploi » in *Poétique* 2011/2, n° 166, p. 212.
[354] PRINCE Nathalie, « La peur chez soi, de soi, en soi » in *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres, op.cit.*, p. 312.

nymphomanie. La grande névrose explique tout »[355]. Pourtant, un peu plus loin dans le même article, nous pouvons lire : « il faut bien admettre l'existence du plan astral, dont les savants de bonne foi, au courant des découvertes de la science, ne peuvent plus nier l'existence, affirmée depuis des milliers d'années par tous les collèges initiatiques, par tous les adeptes »[356]. « L'existence du plan astral », sans en aucun cas la remettre en cause, n'a pourtant pas réellement, à notre connaissance, été prouvée scientifiquement. Nous ressentons donc bien à travers cet article la relation délicate qui s'était tissée, en cette fin de siècle, entre la science et le mysticisme, entre un besoin d'expliquer et un besoin de croire. Le fantastique symboliste incarne pleinement cette problématique. En explorant l'intériorité des individus, il met à jour des éléments effrayants dignes des légendes les plus noires, sans pour autant chercher tout le temps à en donner une explication rationnelle. Il se développe donc sur des avancées scientifiques, sans pour autant dénigrer l'aspect spirituel que peuvent revêtir rêves et folie.

C'est pour cela qu'au-delà d'un fantastique intérieur, nous tenons à considérer le fantastique symboliste comme un fantastique « aliénant », illustrant une double crise du Moi. Nous entendons par là un fantastique qui fait de la subjectivité un espace intérieur, dans lequel des éléments surnaturels peuvent s'introduire pour spolier le sujet de tout refuge intime. Ainsi, cet ailleurs tant recherché par les symbolistes prend une place prédominante, mais se révèle par la même occasion ne pas être à l'abri de toute hostilité. C'est ici que se révèle cette double crise du Moi : l'intériorité du sujet prend une dimension importante en tant que refuge, il y a un recentrement sur lui, illustré par l'idéalisme notamment, pour échapper au monde. Pourtant, même dans cet ailleurs intime, le danger peut surgir, encore plus pernicieux. Cette remarque de Valérie Michelet Jacquod s'applique ainsi particulièrement aux symbolistes : « La littérature fin-de-siècle, dans sa quête d'une identité pour le Moi, expérimente la part de néant qui accompagne la révélation d'une nature dynamique de la conscience, et goûte à la condition divisée »[357]. Le fantastique symboliste, outre sa pénétration de l'intime, est donc caractérisé par la recherche d'un refuge, mais qui sera malheureusement violé par le surnaturel. C'est en partie ce que révèle Nathalie Prince lorsqu'elle parle du « chez-soi » des célibataires de la fin du XIX^e^ siècle : « Le célibataire, en effet, sédentaire et casanier, oriente aussi nécessairement un nouvel espace fantastique, le chez-soi, espace familier mais qu'il voit devenir hostile, sinon énigmatique »[358].

---

[355] DELASSUS Jules, « Les Incubes et les Succubes, étude » in *Mercure de France*, 1897/05, p. 209.
[356] *Ibid.*, p. 211.
[357] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 104.
[358] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 15.

À notre tour, nous souhaitons relever cette problématique spatiale d'aliénation ; c'est-à-dire de dépossession ou de déprivation, mais qui dans les contes symbolistes en particulier en arrive à toucher l'espace le plus intime du sujet. Il peut donc y avoir aliénation physique, mais aussi psychologique du fantastique symboliste. Nous allons ainsi analyser, à travers notre corpus, des contes qui explorent la folie, mais qui mettent aussi en scène des refuges ou des volontés de solitude, qui partagent comme motif récurrent une irruption qui va parfois jusqu'à la dépossession d'un espace qui se veut familier. « Le Faune » de Remy de Gourmont est un très bon exemple d'intrusion et ce, au sens physique et spatial. Le personnage principal féminin recherche, dès le début du conte, un endroit où se retirer, et s'enferme dans sa chambre. Le narrateur, externe et omniscient, permet de connaître les pensées qui animent les actes du personnage : « Remerciant sa femme de chambre, elle tira le verrou et, alors, se sentant bien seule, se sentit libre et moins malheureuse »[359]. Nous retrouvons donc bien ici le refuge dans la solitude, la mise à l'écart du monde à l'aide d'un espace familier dans lequel se retrouver. Cette mise à l'écart va par la suite se prolonger au sein de la rêverie, et pour cela un seuil est franchi dans la narration. Jusqu'ici les pensées de la femme étaient rendues de manière relativement neutre, mais l'on se met soudainement à suivre avec plus de détails ses émotions et les butées de sa pensée :

> La voilà redevenue toute petite fille qui s'en va à la messe blanche – dans son lit, qui s'endort en rêvant aux gâteries de l'Enfant Jésus…
> … Non, c'est banal ! Tout le monde à de ces visions d'antan, de ces attendrissements annuels ! (*HM* 156)

Ces points de suspension, cette interjection et ce jugement porté sur la pensée précédente, sont un moyen pour Gourmont de faire pénétrer au lecteur la pensée de la femme, pensée dans laquelle va s'introduire, quelques lignes plus loin, le fantastique sous la forme d'un incube : « L'incube épars dans la chambre tiède rassemblait ses atomes et se matérialisait… » (*HM* 157) Ainsi, ce conte illustre parfaitement ce que nous entendons par fantastique aliénant : il y a mise en avant d'un espace intime dans lequel le surnaturel s'immisce et prend ses aises. La folie et la perte de liberté peuvent être avancées de manière concomitante. Évidemment l'emploi de l'espace par le fantastique symboliste ne se limite pas à cela, et nous étudierons les multiples recours à l'espace de manière plus concrète dans notre partie analytique.

Selon nous, le fantastique aliénant, s'il ne dit pas « *le malaise d'une civilisation* »[360], il dit au moins celui d'un courant littéraire. Il est ainsi caractéristique du symbolisme en regard

---

[359] GOURMONT Remy de, *Histoires magiques*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, Grenoble, Ellug, 2011, p. 155. Noté désormais en *HM* suivi du numéro de page.
[360] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 295.

de toutes les problématiques du mouvement que nous avons pu mettre en avant. La volonté d'un ré-enchantement du monde combinée à la recherche d'un ailleurs, d'un lieu d'évasion, trouvent dans les contes fantastiques un moyen de pleinement s'exprimer. Dans le même temps, ces contes et leur surnaturel trahissent, comme le relève Nathalie Prince, les inquiétudes de leurs auteurs : « Si la peur naît d'un monde objectif inchangé ou anodin, c'est sans doute que l'esprit et le cœur qui ont peur sont en quelque sorte déjà malades et que cet événement anodin a révélé des profondeurs psychiques »[361]. En révélant le Moi et ses peurs les plus profondes, les fantastiqueurs pouvaient ainsi confronter les lecteurs à leur vision du monde ainsi qu'à une meilleure connaissance d'eux-mêmes et d'autrui. Mais nous reviendrons plus tard sur ce point, primordial dans notre étude[362].

## 4 Le cas particulier de la Belgique

Georges Rodenbach et Hector Chainaye, deux artistes de notre corpus, partagent la nationalité belge. Il nous est donc difficile de ne pas mentionner les places particulières qu'ont occupées le symbolisme et le fantastique dans ce pays.

Dans son article « Originalité du Symbolisme belge », Michel Otten recommande « [p]our saisir la spécificité du Symbolisme belge », « de se méfier de la tentation (constante) de se référer aux schémas et aux catégories de l'histoire littéraire française »[363]. C'est une précaution similaire qu'avance Éric Lysøe pour qui symbolisme belge et français ne peuvent si aisément se comparer selon des particularités nationales, pour la simple et bonne raison que parler de symbolisme belge peut s'avérer trompeur. Cela vient du fait qu'il faut soit avoir au préalable défini le symbolisme, et l'étude d'auteurs belges est alors fondée sur des éléments connus, par rapport à ce que l'on sait déjà ; soit est avancée une analyse d'un symbolisme particulier, mais alors tout élément relevé vient confirmer ce qui était cherché dans un processus téléologique. C'est pourquoi l'auteur veut appliquer à cette question la théorie des « polysystèmes », qui permet de poser le problème de façon fonctionnelle et non notionnelle[364], procédé dont les conclusions se retrouvent aussi dans sa préface du premier tome de la

[361] PRINCE Nathalie, « *PER RETRO*. La littérature fantastique des années 1880-1900 » in *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, *op.cit.*, p. XVII.
[362] Voir *infra* p. 194.
[363] OTTEN Michel, « Originalité du Symbolisme belge » in *Le mouvement symboliste belge*, *Belœil*, 1990, nº 1, p. 15.
[364] Voir LYSØE Éric, « Pour une approche systémique du symbolisme belge » [en ligne] in *Littérature et nation*, 1998, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/381029/filename/Lysoe_Approche_systemique.pdf (Consulté le 10/02/2019).

collection *Belgique, terre de l'étrange*[365]. Ainsi, plutôt qu'entre courants (parnasse, naturalisme, symbolisme, etc.), l'opposition se fait selon lui, en France comme en Belgique, entre prose et poésie : « Les poètes reprochent notamment aux prosateurs d'écrire pour les masses et de sombrer dans une facilité, une prolixité qu'on ne saurait confondre avec l'art »[366]. Cela est d'autant plus pertinent en Belgique d'après Lysøe qu'il n'y eut pas, en ce pays, à la fin du XIX^e^ siècle, de franche opposition entre les mouvements artistiques comme ce fut le cas en France :

> En Belgique, la production littéraire de la fin du siècle est donc beaucoup moins focalisée qu'en France autour de deux pôles concurrents, dont l'un, de sensibilité naturaliste ou néo-réaliste rassemblerait plutôt les romanciers et l'autre, d'inspiration parnassienne puis symboliste, compterait pour l'essentiel dans ses rangs des poètes[367].

Mais cette absence d'opposition s'avère justement intéressante et constitue une des particularités de la Belgique littéraire de cette fin de siècle. Selon nous, ce n'est pas parce que les courants ne s'affrontent pas qu'il ne faut pas les prendre en considération. Paul Gorceix souligne même le caractère stupéfiant de cette coexistence temporelle et spatiale : « En dix années, la Belgique boucle le parcours que les générations littéraires européennes ont mis un demi-siècle à effectuer ! On est successivement romantique, parnassien, réaliste, naturaliste, décadent, symboliste, voire expressionniste »[368].

Michel Décaudin, dans son article « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge », explique un tel rapprochement par les intérêts différents qui existaient entre les artistes français et belges : « Le débat n'est pas pour eux entre le Symbolisme et l'anti-symbolisme ; il concerne les finalités de l'art »[369], ce qui lui fait conclure que si « [l]es poètes belges ont pu se faire les porte-parole du Symbolisme français ; ils n'en ont pas moins, indépendamment des théories, suivi leur propre pente, irréductible à tout modèle »[370]. Il n'y avait donc pas en Belgique un communautarisme artistique faisant s'opposer différentes écoles et cela eut un impact sur leur

---

[365] Voir LYSØE Éric, « Un fantastique à large spectre » in *Belgique, terre de l'étrange. Tome 1 : 1830-1887*, Bruxelles, Éditions Labor, 2003.
[366] LYSØE Éric, « Pour une approche systémique du symbolisme belge » [en ligne] in *Littérature et nation*, 1998, p.3, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/381029/filename/Lysoe_Approche_systemique.pdf (Consulté le 10/02/2019).
[367] LYSØE Éric, « Un fantastique à large spectre » in *Belgique, terre de l'étrange. Tome 1 : 1830-1887*, *op.cit.*, p. 21.
[368] GORCEIX Paul, *La Belgique fin de siècle : Georges Eekhoud, Camille Lemonier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren : romans, nouvelles, théâtre*, Éditions Complexe, 1997, p. 16.
[369] DÉCAUDIN Michel, « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34, p. 116.
[370] *Ibid.*, p. 117.

conception du fantastique[371] : « Les différents jeux d'alliance [en Belgique] entre naturalistes et parnassiens, puis entre naturalistes et symbolistes ont permis au fantastique de connaître dès la fin du XIX^e^ siècle un développement tout à fait exceptionnel. […] Ainsi en va-t-il du "fantastique réel", expression apparue en 1885 sous la plume de Jules Claretie »[372].

Mais ce développement exceptionnel du fantastique en Belgique, qui permet même à Renata Bizek-Tatara de déclarer dès le début de son ouvrage : « Que le fantastique soit une spécialité de la littérature belge, l'un des traits définitoires de son identité, relève aujourd'hui d'un truisme, tant elle est imprégnée de surnaturel »[373], provient de l'histoire du pays et du profond bouleversement qu'il connut durant le XIX^e^ siècle.

Jean-Baptiste Baronian déclare ainsi que « le fantastique belge est par excellence un fantastique de réaction » : « Il s'insurge avec force contre le conformisme et, sans aller jusqu'à mettre l'univers entier en question […] il ouvre des brèches çà et là, cause des distorsions, laisse entrevoir des zones "insalubres" au sein desquelles se disputent l'inadmissible et l'irrationnel »[374]. Il dispose donc d'une portée politique et identitaire que Marc Lits souligne dans son article « Des fantastiqueurs belges ? » Fantastique et symbolisme se rapprochent dans la recherche d'un « ailleurs », et l'importance du premier s'explique « par la volonté d'écrivains marginalisés dans leur époque, leur pays, leur langue, leur statut social, de se replier vers un ailleurs vague, inquiétant peut-être, mais préférable au constat de leur non-existence »[375].

Le symbolisme belge et son intérêt grandissant pour une littérature de l'imaginaire qui mêle quotidien et surnaturel, se distinguent donc du symbolisme français par leur portée politique. Ces artistes d'un pays encore jeune « ne choisissent pas de vivre dans une tour d'ivoire. Ils ne restent pas en retrait d'un pays bouleversé par les luttes ouvrières » : « À la différence des symbolistes français […], ils concrétisent leur orientation de bourgeois radicaux par une adhésion, un soutien, voire l'action, dans la mouvance du POB [Parti Ouvrier Belge] »[376]. Paul Gorceix témoigne de cet engagement politique lorsqu'il rapporte que

---

[371] Il est vrai que plusieurs œuvres comme « L'Heure » (1894) et *Musée de béguines* (1894) de Rodenbach, ou *L'Âme des choses* (1890) de Chainaye n'ont pas été retenues dans notre étude. Ces différents récits se rapprochent davantage à notre sens du réalisme magique car plutôt qu'une intrusion de l'irréel, ce sont des coïncidences ou des façons de voir particulières qui sont mises en scène. Un parfait exemple peut se trouver dans « Crépuscule au parloir » du *Musée de* béguines qui dépeint des sœurs prenant plaisir à discuter de superstitions jusqu'à en arriver à se faire peur. Il est de plus important de préciser que si nous considérons ces deux auteurs comme des fantastiqueurs, c'est avec le recul des années, car aucun des deux ne s'est déclaré comme tel.
[372] LYSØE Éric, « Un fantastique à large spectre » in *Belgique, terre de l'étrange. Tome 1 : 1830-1887*, *op.cit.*, p. 26.
[373] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 13.
[374] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 225.
[375] LITS Marc, « Des fantastiqueurs belges ? », *op.cit.*, p. 13.
[376] PAQUE Jeannine, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989, p. 27-28.

Maeterlinck et Verhaeren ont quitté *La Jeune Belgique* car ils estimaient « l'attitude de la revue trop tiède à l'égard des événements sociaux »[377].

Au-delà de l'engagement politique, un autre élément distinctif du symbolisme belge, défendu par Paul Gorceix, Michel Otten et Jeannine Paque, est sa proximité avec un « esprit germanique » qui a pu plus facilement se faire entendre en Belgique qu'en France, à cause de l'esprit à la fois revanchard (la défaite de 1870 conserve un goût amer) et cartésien (qui éprouve certaines réticences à l'idée d'un esprit qu'on ne contrôle intégralement)[378] de cette dernière. L'auteure du *Symbolisme belge* (1989) déclare ainsi que « l'orientation des symbolistes [belges] est résolument nordique »[379], et c'est ce qui aurait permis au mouvement de connaître une plus grande longévité que son homologue français, évoluant à partir de ses sources : « Le "retour aux sources" est un argument, doublé d'un critère que ces poètes utilisent, pour affirmer les droits d'une littérature indépendante du modèle français, inscrite au sein d'une sorte de "mythe du Nord", chargé d'imaginaire et d'affectivité »[380]. Plus proche de ses origines, le symbolisme belge est aussi présenté par Michel Otten comme ouvert au monde. Selon lui, ne peut être reproché à des auteurs comme Verhaeren ou Maeterlinck un divorce entre la vie et l'art, comme ce fut le cas en France avec les attaques d'Adolphe Retté et des naturistes. Ces éléments – un attachement à ses racines et des œuvres qui s'inscrivent dans la réalité et l'actualité – seraient ce qui a permis au symbolisme belge d'être reconnu et de durer. Ainsi, même s'il peut s'avérer théoriquement fallacieux de comparer le symbolisme français avec celui né en Belgique, il ne faut pas pour autant mettre de côté ses spécificités qui en font un mouvement à part entière, qui dispose d'une existence indépendante, et qui peut donc être étudié sans recourir à la comparaison. Le lien qui existe entre le développement concomitant du symbolisme et du fantastique peut être perçu comme une remarquable illustration de construction identitaire faite de réactions et d'aspirations.

---

[377] GORCEIX Paul, *La Belgique fin de siècle : Georges Eekhoud, Camille Lemonier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren : romans, nouvelles, théâtre*, *op.cit.*, p. 30.
[378] Voir OTTEN Michel, « Originalité du Symbolisme belge » in *Le mouvement symboliste belge*, *op.cit.*, p. 18-20.
[379] PAQUE Jeannine, *Le symbolisme belge*, *op.cit.*, p. 26.
[380] GORCEIX Paul, *La Belgique fin de siècle : Georges Eekhoud, Camille Lemonier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren : romans, nouvelles, théâtre*, *op.cit.*, p. 34.

## Troisième partie : Le fantastique symboliste, un espace transitionnel. Analyse du corpus

Nous avons pu, durant cette longue phase introductive, démontrer combien la problématique spatiale est importante pour le fantastique, et ce d'autant plus pour les récits symbolistes se rattachant à ce genre. Avant d'entamer l'étude du corpus à partir d'une telle problématique, nous nous voyons dans l'obligation de rappeler brièvement notre compréhension de l'espace d'un texte, exposée dans la partie intitulée « L'importance de l'espace fantastique »[1]. Nous avons alors reconnu trois types d'espace se déployant dans un texte : celui dans lequel se déroulent les actions du récit, dans lequel les personnages se déplacent et agissent ; celui des mots et du champs sémantique sur lequel l'auteur travaille pour créer des effets plus « mécaniques » ; et enfin celui dans lequel le texte se réalise par l'intermédiaire du lecteur. Les deux premiers types d'espaces viennent conditionner et guider la création du troisième : c'est à travers le travail de l'auteur, l'univers qu'il a formé, que le lecteur peut déployer le sien qui vient le compléter. Par ce processus d'achèvement de l'espace dans l'esprit du lecteur, nous souhaitons présenter le récit fantastique comme un « espace intermédiaire » dans lequel les pensées de l'auteur et du lecteur se rencontrent et se confrontent. Une telle mise en rapport contribue selon nous à la formation du Moi. Les différents espaces mis en exergue vont être étudiés à tour de rôle, mais nous allons avant tout expliciter la relation qui existe entre le conte fantastique comme « espace intermédiaire », et l'espace du lecteur.

Après avoir, au moment de définir le fantastique symboliste, souligné l'importance que revêt dans nombre de contes du symbolisme la mise en scène d'un espace intérieur et la dépossession de celui-ci, nous allons élargir pour un moment cette considération de l'espace intérieur et nous éloigner de celui qui ne concerne que le personnage pour nous tourner vers celui du lecteur. Nous ne souhaitons en aucun cas réaliser une étude psychologique de cet acteur aussi insaisissable et changeant qu'est le lecteur, mais simplement envisager la place primordiale qui est la sienne dans la concrétisation, au sens où l'entend Roman Ingarden, d'un conte fantastique.

Dans son ouvrage *Pour une géographie littéraire*, Michel Collot relève « les tendances de la psychologie moderne qui mettent en lumière la solidarité entre la construction de la psyché et la constitution d'un espace personnel »[2]. Cette remarque est à mettre en relation, selon nous, avec les travaux de Donald Woods Winnicott pour qui toute personne est constituée de trois

[1] Voir *supra* p. 21.
[2] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op.cit.*, p. 11.

aires : intérieure, extérieure, expérientielle. Les deux premières sont relativement aisées à comprendre ; elles correspondent respectivement aux pensées intimes de l'individu et au comportement qu'il adopte lorsqu'il agit en fonction d'une réalité extérieure. La troisième occurrence mérite de plus amples explications :

> De tout individu ayant atteint le stade où il constitue une unité, avec une membrane délimitant un dehors et un dedans, on peut dire qu'il a une *réalité intérieure*, un monde intérieur, riche ou pauvre, où règne la paix ou la guerre. […] dans la vie de tout être humain, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'*expérience* à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure[3].

Winnicott, psychanalyste et pédopsychiatre, a d'abord développé ses idées au cours de son travail avec des enfants, comme il l'explique dans *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (1975). Il repère chez ses jeunes patients, au moment du jeu, un déploiement créatif reflétant leur Moi intérieur, et permettant dans le même moment son développement. Il définit alors une « *aire intermédiaire* […] *allouée à l'enfant, qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité* »[4]. Cette aire intermédiaire est caractérisée par le jeu, activité durant laquelle l'enfant mêle réalité extérieure et monde intérieur pour créer un univers qui lui est caractéristique et adaptable. Ainsi :

> *Le jeu a une place et un temps propres. Il n'est pas au-dedans*, quel que soit le sens du mot (il est malheureusement vrai que le sens du mot "dedans" a des emplois divers dans les discussions psychoanalytiques). Il ne se situe pas non plus au dehors, c'est-à-dire qu'il n'est pas une partie répudiée du monde, le non-moi, de ce monde que l'individu a décidé de reconnaître (quelle que soit la difficulté ou même la douleurs rencontrée) comme étant véritablement au dehors et échappant au contrôle magique[5].

Dans cette zone du jeu, l'enfant apprend à se reconnaître dans son individualité, détachée de la mère avec qui il était fusionné jusque-là. Il enrichit à la fois son monde intérieur en puisant des éléments du dehors, ainsi que sa vision du monde extérieur à l'aide d'éléments intimes. Il est selon nous intéressant de remarquer qu'un tel processus est adopté au moment de la lecture : notre vision de l'univers décrit dans le livre est dépendante de notre monde intérieur, chacun y retrouve des combinaisons d'éléments qui lui sont particuliers. Et dans le même temps, notre intériorité est envahie et possédée par l'univers mis en scène dans le récit. À ce propos, Winnicott fit lui-même remarquer que cette aire expérientielle qu'il mit en exergue, peut s'appliquer à l'adulte notamment au cours d'expériences culturelles :

> Tout ce que je dis des enfants qui jouent s'applique, en fait, aussi bien aux adultes […] Nous ne serons pas surpris que le jeu soit aussi apparent dans les analyses d'adultes que

[3] WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 29.
[4] *Ibid.*, p. 44.
[5] *Ibid.*, p. 89.

> lors du travail que nous accomplissons avec les enfants. Il se manifeste, par exemple, dans le choix des mots, les inflexions de la voix et même le sens de l'humour[6].

Ainsi, l'adulte continue à se développer dans une aire intermédiaire : « La place où se situe l'expérience culturelle est l'*espace potentiel* entre l'individu et son environnement (originellement l'objet). On peut en dire autant du jeu. L'expérience culturelle commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu »[7]. L'expérience culturelle est donc le moment privilégié de développement de l'individu. Mais comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer dans *L'Expérience esthétique*, avec une incroyable proximité d'idée avec Winnicott, pour qu'il y ait « expérience esthétique », il est nécessaire qu'il y ait immersion, qui « n'est "facile" que pour autant qu'elle réussit à entrer en résonance avec les expériences réelles du "récepteur", donc pour autant que ce dernier est capable de l'entretisser avec le réel. Or ceci est une opération éminemment complexe »[8]. C'est-à-dire qu'en ce qui nous concerne, il n'y a expérience esthétique à travers un récit de l'imaginaire que s'il y a des liens tissés par le lecteur entre son univers et celui qui est décrit. Cela peut être réalisé dans les contes merveilleux à l'aide des analogies et des éléments de morale, cela est facilité dans les récits fantastiques par leur ancrage dans le réel que nous détaillerons.

Afin d'expliquer l'importance de cet espace intermédiaire, Winnicott souligne que « [l]e soi ne saurait être trouvé dans ce qui dérive des produits du corps ou de l'esprit, si valables que puissent être ces constructions, du point de vue de la beauté, de l'habileté déployée ou de l'effet produit »[9]. Le soi ne se trouve pas ainsi dans un produit fini, concret, mais se déploie dans l'interaction et la création de ce produit. Ce n'est donc pas dans son livre mis en rayon à la librairie que l'auteur se trouve, et ce n'est pas non plus au moment de la dernière page tournée que le lecteur se forme. C'est dans tout le processus déployé en amont, durant lequel s'exprime la créativité, aussi bien celle de l'auteur que celle du lecteur, que l'individu fait face à lui-même et se construit. Winnicott fait justement remarquer qu'il y a créativité quand il n'y a plus seulement adaptation, mais aussi prise de liberté[10]. Ainsi, le terme d'expérience culturelle prend tout son sens.

En relation avec la nécessaire créativité exercée au sein de l'espace intermédiaire, nous pouvons relever les propos de Gérard Genette qui fait de l'écriture un « jeu, captivant et

---

[6] *Ibid.*, p. 87.
[7] *Ibid.*, p. 89.
[8] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 20.
[9] WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op.cit.*, p. 110.
[10] Voir *ibid.*, p. 127.

mortel »[11], auquel nous sommes déterminés à accoler celui de la lecture, dans lequel ce jeu d'écriture se réalise et s'actualise. Ainsi, nous étudierons maintenant le « jeu littéraire que constitue la lecture du récit fantastique »[12]. Selon nous, le récit fantastique est pleinement une expérience culturelle au sens où Winnicott a pu l'entendre, et les récits symbolistes de notre corpus mettant en scène un espace intérieur, ou œuvrant à partir de l'appropriation de l'espace dans lequel se déroule le récit, sont un jeu dans lequel le lecteur peut pleinement s'investir. Pour reprendre les mots de Jean-François Staszak, dans ces récits de la peur et du surnaturel, « on fait "comme si", et c'est très sérieux de faire "comme si". Il n'y a rien de plus sérieux qu'un enfant qui joue : il apprend quelque chose en jouant, en imaginant »[13]. Ce que défend Jean-Marie Schaeffer au moment d'étudier la « feintise ludique » dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* (1999). Ainsi, en nous penchant sur la définition du jeu donnée par Roger Caillois (« activité seconde, séparée, réglée, improductive et convenue »[14]) nous pouvons établir un parallèle avec l'expérience esthétique qui selon Schaeffer a pour condition que le sujet « s'adonne à l'activité sans autre but *immédiat* que cette activité elle-même »[15], même s'il nous faudra remettre en cause ce terme d'« improductive » émis par Caillois. De plus, Johan Huizinga, dans son livre *Homo Ludens-Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938) fait du jeu :

> une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie, mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience *d'être autrement que dans la vie courante*[16].

Il est donc clair que nous pouvons établir un parallèle entre l'expérience culturelle du fantastique et le jeu, nous entraînant à considérer dans notre étude le jeu du fantastique qui peut selon nous mener à un développement du Moi du lecteur : « la question ridiculement simple et presque primitive que je posais tout à l'heure : "à quoi ça sert de lire ?", [pourrait être mise] en rapport avec la construction positive du lecteur, la construction de ce que les psychanalystes appellent son moi »[17].

---

[11] GENETTE Gérard, *Figures II. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 22.
[12] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 293.
[13] « De Peter Pan à Tintin : géographie des pays imaginaires », *Planète Terre*, [Podcast], le 30 septembre 2015. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/planete-terre/de-peter-pan-tintin-geographie-des-pays-imaginaires (consulté le : 30/04/2018).
[14] CAILLOIS Roger, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 684.
[15] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 11.
[16] HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, Paris, Gallimard, 1951, p. 57-58, cité par WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 11.
[17] PICARD Michel, « La lecture comme jeu » in *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires* français, 1995, nº 167, p. 8.

## 1 L'espace du « sujet »

Nous empruntons ce terme de « sujet » à Umberto Eco qui le définit comme : « l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses »[18]. Ce terme se distingue, dans la terminologie d'Eco, de la *fabula* qui est « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement »[19]. Cette distinction reposant sur la temporalité différentielle de la narration ne semble pas avoir d'impact sur la présentation des espaces du récit en tant que tels : la maison dans laquelle se déroule l'action reste la même maison. Pourtant, elle peut en avoir si l'on traite de la perception des espaces par les personnages qui a un moment *n* et à un moment *n+1* ne perçoivent plus un même lieu de la même façon. Par exemple, Maurice, le jeune narrateur du « Piège à revenant » de Rachilde, ne vit pas la maison de la même façon entre le moment où il n'y voit qu'une « *maison des vacances* » (*DA* 42*)* et celui où sa bonne, Marie, lui raconte l'histoire du revenant. Pourtant, d'un strict point de vue temporel, le suicide de la dame dans cette demeure s'est produit « voilà une dizaine d'années » (*DA* 45). La maison avait déjà mauvaise réputation avant que Maurice n'y pénètre, son entourage en était parfaitement conscient, et le garçon associait simplement les mystères y survenant à un voleur, dont il avait même « *fait son portrait* bien malgré [lui] ! » (*DA* 45) Ainsi, nous passons d'une maison avec « un aspect bien ordinaire de maison mal entretenue », « un espace en désordre très commode pour jouer » (*DA* 43), à un lieu faisant l'objet d'une intrusion surnaturelle, inspirant la terreur :

> l'œil malade, la lucarne du grenier, me regarda, du haut de cette maison triste, avec une horrible expression de désespoir. Je lâchai mes outils, pioche, pelle et râteau, je m'enfuis brusquement sans pouvoir m'arrêter, comme talonné par le dernier buis, qui, maintenant, semblait relever son capuchon vert (*DA* 46).

Cette dernière citation est par ailleurs riche en procédés spatiaux nourrissant le fantastique, sur lesquels nous reviendrons : il y a à la fois transformation, personnification et fuite de l'espace.

Ce choix d'étudier l'espace des contes fantastiques symbolistes à partir de leurs personnages, d'étudier l'espace du « sujet » à travers ses individus, est aussi motivé par notre recours aux théories déployées par Roman Ingarden dans son ouvrage *L'Œuvre d'art littéraire*

---

[18] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 134.
[19] *Ibid.*, p. 133.

(1983). En distinguant les espaces réels, figurés et représentés, caractérisation qui fera l'objet d'un chapitre[20], il déclare :

> Lorsque des choses, des animaux et des hommes sont figurés dans l'œuvre littéraire, l'espace qui accède en même temps qu'eux à figuration n'est pas l'espace géométrique abstrait ou l'espace physique homogène, mais l'espace qui correspond à l'espace donné perceptuellement. Il doit alors être pour ainsi dire porté à exposition par le médium de l'espace d'orientation. En particulier, il faut utiliser des espaces d'orientation liés aux sujets psychiques figurés qui "perçoivent" cet espace figuré. Si tel est le cas, surgit la question [de savoir] où se trouve le centre d'orientation (le "point zéro de l'orientation", comme dit Husserl)[21].

À cela il ajoute que :

> Si nous voulons alors saisir, à la lecture, le monde figuré exactement comme il est figuré, nous devons pour ainsi dire nous transporter de manière fictive dans le centre d'orientation figuré, nous promener *in fictione* avec le personnage en question à travers l'espace figuré. Une bonne figuration nous contraint par elle-même à le faire[22].

C'est-à-dire que pour saisir et étudier les espaces déployés dans le récit, dans le « sujet », il nous faut nous appuyer sur la façon dont y vivent les personnages. Ces espaces sont tissés, à la manière d'une toile d'araignée enserrant la proie, autour et pour/contre ces personnages. Il est donc primordial de les considérer à leur aune sans quoi le tableau serait incomplet. L'ambigüité purement fantastique du « Mauvais gîte » de Jean Lorrain repose par exemple sur la relation entre le personnage d'Allitof qui dispose de « [t]oute une étude sur la sorcellerie au Moyen Âge, sur l'envoûtement surtout »[23], qui « avec une exaltation de maniaque dont on flatte la manie, [il] s'embarquait dans d'invraisemblables histoires de sortilèges et de possessions » (*SS* 101) ; et cet « assez bizarre appartement » (*SS* 91), cette « affreuse maison » (*SS* 96), dont l'apparence rebuta dans un premier temps le narrateur et le fit hésiter à rester sur le seuil lors de sa première visite à son ami (*SS* 91). L'un ne va pas sans l'autre, il n'est pas possible de les étudier indépendamment. Comme le résume parfaitement Michel Collot : « La carte ne saurait faire place au point de vue d'un personnage ; si ses déplacements peuvent y être reportés, il n'en va pas de même pour sa perception de l'espace, qu'il parcourt, habite ou contemple »[24].

---

[20] Voir *infra* p. 138.
[21] INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 197.
[22] *Ibid.*, p. 197-198.
[23] LORRAIN Jean, *Sensations et souvenirs*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1895, p. 100. Noté désormais en *SS* suivi du numéro de page.
[24] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op.cit.*, p. 75.

## 1.1 Le recours aux personnages

### 1.1.1 La narration fantastique

Avant de présenter les particularités des personnages de notre corpus et les relations qu'ils entretiennent avec l'espace, nous souhaitons consacrer un court instant à la question de la narration. Comme de nombreux auteurs ont déjà pu le faire remarquer, les récits homodiégétiques sont monnaie courante au sein du fantastique. Voici quelques propos que nous avons pu relever à ce sujet.

Selon Magdalena Wandzioch, « [u]n narrateur qui raconte sa propre histoire s'interdit toute omniscience et invite le lecteur à adopter son regard sur les choses ce qui facilite la participation affective de ce dernier à l'aventure et, par là même, le jeu de la lecture identificatoire »[25]. Cette identification est reprise par Tzvetan Todorov selon qui « la première personne "racontante" est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom "je" appartient à tous. En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un "homme moyen" »[26]. De plus, pour Véronique et Jean Ehrsam, « [l]a première personne est donc un des moyens les plus sûrs de déjouer la méfiance du lecteur et d'emporter son adhésion à la fiction »[27]. Selon Nathalie Prince, cela est favorisé par « [l]a première personne [qui] permet toutes les incertitudes et tous les questionnements, n'offrant qu'*une* version des faits, forcément relative, partielle, subjective et donc réfutable »[28].

Ces différentes mentions de l'emploi d'un narrateur homodiégétique insistent donc sur l'identification avec le lecteur en même temps que sur la subjectivité qui est ainsi rendue. Cela permet ce que Louis Vax a nommé la « contamination » : « un état intermédiaire entre la possession psychique et la participation esthétique »[29]. Ainsi, en découvrant l'histoire à travers le point de vue du personnage, le lecteur est dépendant des perceptions, des ressentis et des émotions du premier. Il vit le surnaturel et les conséquences que cela peut avoir sur le narrateur avec le moins de recul possible, donnant tout son sens à la déclaration de Vax : « Il n'est de fantastique que vécu »[30]. En effet, dans tout récit fictif, le personnage est évidemment important, mais dans la littérature fantastique, littérature de l'affect, le personnage devient un canal émotionnel. S'il est traité de manière distante, comme un parmi plusieurs ou un engrenage dans un mécanisme sociétal, il sera impossible pour le lecteur de partager ses émotions, son

[25] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 74.
[26] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 89.
[27] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 45.
[28] PRINCE Nathalie, « La question du personnage » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 4.
[29] VAX Louis, *La séduction de l'étrange, op.cit.,* p. 124.
[30] *Ibid.*, p. 61.

angoisse et sa peur. Les fantastiqueurs ont donc recours à un « je » affectif, qui a pour but de favoriser le ressenti. Ressenti arbitraire, ne donnant pas toujours toutes les informations, car échappant à la conscience du personnage, et favorisant donc suspens et surprise en même temps que la crédulité. Ainsi, comme le relève Fabre, si le narrateur interne facilite la participation du lecteur, il sert aussi à authentifier le récit pour favoriser le « renversement dramatique »[31], il crée de la vraisemblance car il n'est pas toujours facile de remettre en cause le point de vue qu'il nous faut partager pendant un moment. Il y a ainsi un « je » réaliste, « authentifiant ». Cela peut sembler paradoxal de parler de réalisme à propos du fantastique, mais comme nous avons déjà pu l'établir, le fantastique se sert de support et se nourrit du réel, sans lequel il serait merveilleux ou science-fiction. De ce « je » authentifiant, Simonetta Valenti témoigne, au moment de la présentation du conte de Camille Mauclair « Le Regard dans l'infini » : « Comme dans le conte précédent ["Les Clefs d'or"], mais plus encore dans "Le Regard dans l'infini", le "je" assure à cette histoire extraordinaire son statut de vérité »[32].

Ces multiples statuts du « je », affectif, authentifiant, sont permis car selon Paul Ricœur, le « je » est « un terme voyageur » [33] :

> "je", en tant que pronom personnel appartenant au système de la langue, est un membre du paradigme des pronoms personnels. À ce titre, c'est un terme vacant qui, à la différence des expressions génériques qui gardent le même sens dans des emplois différents, désigne chaque fois une personne différente à chaque emploi nouveau[34].

Le lecteur se positionne donc facilement à la place du narrateur, d'autant plus que ce « je » des contes fantastiques est bien souvent anonyme. Sur ce sujet, Monique Jutrin va même jusqu'à parler, à propos des récits de Marcel Schwob, de « tragédie du nom »[35], en ce que ses personnages sont fréquemment dénués de patronymes. Comme le soulève Daniel Grojnowski, dans un récit à la première personne, « le récit s'organise en fonction d'un "je" qui se situe au centre et qui place le lecteur dans l'illusion d'une relation directe à l'énonciateur »[36]. Le narrateur interne se révèle donc être « le centre d'action figuré » mentionné par Ingarden, celui selon la perception duquel le récit se déroule, celui à qui s'accroche la manifestation surnaturelle. Ainsi, dans « Une Nuit trouble » de Jean Lorrain par exemple, cet attachement au narrateur permet la description d'une créature qui relève totalement du monstrueux, alors que

---

[31] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 203.
[32] MAUCLAIR Camille, *Les Clefs d'or*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, Grenoble, Ellug, 2016, p. 514. Noté désormais en *CO* suivi du numéro de page.
[33] RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 65.
[34] *Ibid.*
[35] JUTRIN Monique, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, *op.cit.*, p. 75.
[36] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 126.

si la focalisation avait été externe ou omnisciente, cette créature n'aurait peut-être pas eu le même aspect, tenant plus de la chouette comme le suggère l'ami du narrateur à la fin du conte :

> Quelle était cette bête ? À quelle race appartenait-elle ? Hideuse et fantômatique [*sic*] avec son ventre énorme et comme bouffi de graisse, elle sautelait maintenant dans le foyer, piétinant çà et là sur de longues cuisses grêles et grenues aux pattes palmées, comme celles d'un canard, et, avec des cris d'enfant peureux, elle se rencognait dans les angles, où ses grandes ailes de chauve-souris s'entrechoquaient avec un bruit de choses flasques.
> Effrayée et menaçante, elle dardait affreusement un œil rond de vautour, et, dans un recul de tout son corps, tendait vers moi le tranchant de son bec effilé comme un poignard ; elle tenait à la fois du gnome et de la stryge, de l'engoulevent et du nain ; et, ignoblement obscène avec son ventre offert et ses longues cuisses nues, elle sentait le marécage et la ruine, la feuille morte et le sabbat (*SS* 116).

Mais parmi les contes de notre corpus, tous ne sont pas homodiégétiques ; même si cela concerne la majeure partie, certains sont hétérodiégétiques ou d'un narrateur externe. Se crée ainsi une distance avec les événements qui sont relatés, mais une distance qui est bien souvent relativisée par les points de vue subjectifs choisis au moment de l'apparition du surnaturel. « Les Milésiennes » par exemple, bien que narré à la troisième personne, ne révèle ce qui se voit dans le miroir qu'au moment où « [l]e jeune garçon se plaça exactement derrière la troisième, et son regard alla avec le regard de la Milésienne, et le cri d'horreur jaillit de ses lèvres en même temps »[37]. Ainsi, même les récits qui n'ont pas recours à un « je » affectif ou authentifiant, limitent les descriptions de l'action et des manifestations du surnaturel à ce que la victime est supposée en percevoir, ce qui conforte notre choix d'associer la peur aux personnages du récit. Le narrateur, s'il est omniscient, l'est pour raconter les émotions à travers lesquelles passent les personnages et non pas pour expliquer les sources du mystère. Du moins, tant que l'émotion fantastique – l'angoisse et la peur de celui ou celle qui vit l'irréel – n'a pas été consommée. Comme le résume une nouvelle fois Louis Vax : « Le conte fantastique normal exige une participation affective à une situation angoissante »[38], condition remplie, quel que soit le type de narrateur.

Il nous faut enfin mentionner l'emploi du narrateur distant physiquement ou temporellement de la survenue du surnaturel, celui-ci peut donc être homodiégétique ou hétérodiégétique, la distinction narrative ne se faisant plus sur la personne, mais sur la distance. Pour reprendre un terme de Jean Bellemin-Noël, nous pourrions le qualifier de narrateur de « l'*après-coup* », c'est-à-dire que « celui qui raconte n'est pas présent dans l'instant de la

[37] SCHWOB Marcel, *Le Roi au masque d'or* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume I*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 377. Désormais noté en *MO* suivi du numéro de page.
[38] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 127.

narration aux événements qu'il relate »[39]. L'usage d'un tel narrateur a surtout pour visée de créer un effet de vraisemblance :

> Il est loisible de douter d'un récit individuel. Ce n'est guère qu'une sorte de sympathie diffuse, l'"identification", qui entraîne la conviction, sans jamais exercer de contrainte, du moins en apparence. À l'inverse, le discours d'un observateur extérieur au drame, censément objectif, appartient à l'ordre du quotidien et des généralités. Comme tel, il ne semble pas pouvoir être remis en cause et force en quelque sorte l'adhésion[40].

La distance entre l'événement irréel et la narration suppose une réflexion, venue d'un personnage tiers, étranger au fait, ou de l'évolution des pensées de la victime, qui a évincé toute autre explication de cet événement que le surnaturel. L'émotion est faussement mise de côté, ce n'est plus une narration faite sur le vif, pour laisser la place à un mûrissement de l'histoire. Par exemple, malgré le temps qui s'est écoulé entre la nuit du 22 septembre 1865 et le moment où le narrateur, devenu retraité, conte ce qui le bouleversa cette nuit-là dans « Le Train 081 », de nombreuses années se sont passées sans qu'il ne parvienne jamais à expliquer rationnellement ce qui a bien pu lui arriver. Ce procédé narratif insiste sur la rationalité de l'irréel, c'est-à-dire que le surnaturel est présenté comme la seule explication raisonnablement envisageable.

Nous avons pu ainsi brièvement observer les différentes modalités de la narration du conte fantastique symboliste. Retenons simplement que la priorité est donnée aux récits homodiégétiques, ou en tout cas à une narration affective, facilitant la plongée du lecteur dans le récit et son identification avec la victime du surnaturel, points sur lesquels nous reviendrons de manière détaillée au moment de l'étude du conte fantastique comme un espace de jeu entre lecteur et auteur[41].

### 1.1.2 Portrait du personnage fantastique symboliste

Nous ne nous hasarderons pas ici à définir de manière épistémologique en quoi consiste le personnage d'un conte fantastique, gardant en mémoire cet avertissement de Vincent Jouve : « Le personnage est aujourd'hui encore une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire. Le concept, s'il suscite toujours l'intérêt des chercheurs, semble résister à toute définition ou, pire, accepter n'importe laquelle »[42]. Néanmoins, nous nous efforcerons de faire

[39] BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *op.cit.*, p. 13.
[40] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, *op.cit.*, p. 153-154.
[41] Voir *infra* p. 149.
[42] JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage » in *Littérature*, 1992, nº 85, p. 106.

un portrait complet du personnage fantastique et de voir en quoi il répond à une problématique spatiale.

Nous pouvons d'ores et déjà faire remarquer que les héros et les individus mis en scène dans les récits fantastiques ont bien souvent été privés de toute humanité, qui leur a tout simplement été retirée, ou au contraire exacerbée jusqu'à en faire des caricatures. Julio Cortázar dans sa préface aux *Histoires extraordinaires*, fait ainsi des héros de Poe des mannequins : « des êtres poussés par une fatalité extérieure comme Arthur Gordon Pym, ou intérieure comme le criminel du *Chat noir*. Dans le premier cas, ils cèdent aux vents, aux marées, aux hasards de la nature : dans l'autre, ils s'abandonnent à la névrose, à la manie, à l'anormal ou au vice sans la moindre subtilité, la moindre nuance, la moindre gradation »[43]. David Gravier, dans son introduction à *Du fantastique en littérature*, souligne « l'aspect caricatural des personnages de contes fantastiques. Ils se réduisent à leur propre grimace et n'ont, en dehors d'elle, aucune existence autonome. La grimace c'est l'homme. Un personnage du conte fantastique est donc, somme toute, un être humain qui va jusqu'au bout de sa propre grimace »[44]. Ces deux caractérisations se rejoignent sur l'aspect souvent stéréotypé, attendu, et la faible liberté des personnages fantastiques, condamnés à leur sort. Cependant, nous ne nous aventurerons pas au sein de cette étude à les définir à partir de fonctions comme a pu le réaliser Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928), qui entendait par ce terme « *l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »[45]. Il est évident que comme le fait remarquer Grojnowski, en raison de la brièveté de la nouvelle, brièveté partagée par le conte, les personnages sont souvent rattachés à des groupes qui définissent leur position sociale ainsi que certaines caractéristiques psychologiques[46], mais nous n'avons pas souhaité réaliser de grille structuraliste étudiant le rôle des personnages accompagné de leurs actions, notre but étant de les analyser afin de faire ressortir l'espace fantastique dans lequel ils se meuvent, se construisent et se détruisent. Il y a de plus, dans l'ensemble des contes de notre corpus, un nombre limité de personnages. C'est-à-dire que même si aucun conte ne voit apparaître qu'un seul et unique personnage, le fantastique se déploie bien souvent d'autant mieux que le comité est restreint. Il serait possible de faire remarquer que des contes comme « Arachné », « Béatrice », ou encore « Le Kabbaliste » sont des monologues, des textes qui ne mettent en scène justement qu'un seul personnage qui se raconte. Mais selon nous, ils se

[43] CORTÁZAR Julio, introduction à POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 2004, p. 10.
[44] NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, introduction de David Gravier, *op.cit.*, p. 6.
[45] PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965-1970, p. 31.
[46] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 126.

racontent dans leur rapport avec au moins un ou une autre et ne peuvent donc à ce titre être considérés comme des personnages seuls. Par exemple, le narrateur d'« Arachné » se retrouve enfermé à cause de ses fantasmes concernant Arianne qu'il « aimai[t] d'une passion intense »[47], passion non partagée, et de la confusion qu'il opère entre cette dernière et la figure d'Arachné. Au moins un autre personnage est donc mentionné et décrit dans ce conte, même si le surnaturel est vécu de manière solitaire. Cela concerne aussi « Béatrice », conte dans lequel le personnage éponyme est décrit longuement, et qui semble laisser une empreinte surnaturelle sur le narrateur ; ainsi que pour « Le Kabbaliste », dont le narrateur pourrait être considéré comme le plus solitaire de l'ensemble des narrateurs de notre corpus par son idéalisme effréné, sans limite, qui vit, du moins physiquement, avec son frère et sa famille, et qui peuple son monde intérieur de créatures fantasques dont l'une, le vieux sylphe Trilby, n'est pas sans rappeler Nodier.

#### 1.1.2.1 Le fantastique, une affaire solitaire

En nous penchant sur l'ensemble des contes de notre corpus, c'est-à-dire sur les 50 récits, nous pouvons remarquer que dans 36 d'entre eux, le surnaturel est vécu comme une expérience individuelle, c'est-à-dire que même si une autre personne est proche, l'événement irréel n'est vécu et relaté que par un seul individu. Dans les 14 restants, 10 sont vécus entre membres de la même famille, amis, ou du moins entre personnes de connaissance, 4 en couple. La catégorie du surnaturel vécu seul comprend les contes suivants : « L'Hôtellerie de l'amour », « Le Récit de la dame des 7 miroirs », « Les Striges », « L'Homme voilé », « L'Âme frêle », « Les Portes de l'opium », « Béatrice », « Arachné », « Manuscrit trouvé dans une armoire », « Les Trous du masque », « La future démence », « Le Kabbaliste », « Réclamation posthume », « Le Train 081 », « Le Heurtoir vivant », « La Reine Maritorne », « L'Ami des miroirs », « Un testament », « M. d'Ajurincourt », « Péhor », « Danaette », « Suggestion », « Le Faune », « L'Araignée de cristal », « Le Diable Helkésipode », « Le Dharana », « Les Digitales », « La sœur de Sylvie », « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde », « La Démoniaque », « Nuit de veille », « Une nuit trouble », « Chambre close », « Le Double », « Les Embaumeuses » et « Le Magnolia ».

Le fantastique est vécu collectivement dans : « La chimère tuée », « La Flûte », « Le mauvais gîte », « Lady Helena », « La Cité dormante », « Les Milésiennes », « Les trois Gabelous », « L'Âme des ruines », « L'Égrégore » et « Le Piège à revenant ».

Le fantastique vécu en couple concerne : « Les clefs d'or », « Le Regard dans l'infini », « Histoire de la bonne Gudule » et « La Marguerite rouge ». Il est à remarquer que parmi les

[47] SCHWOB Marcel, *Cœur double*, Paris, Gallimard, 1934, p. 74. Noté désormais *CD* suivi du numéro de la page.

contes dans lesquels le fantastique n'est plus une affaire individuelle, mise à part « La Flûte », « La Cité dormante » et « Les Milésiennes », il est vécu en comité très restreint.

Nous pouvons ainsi affirmer que de manière générale, le fantastique symboliste est une affaire solitaire, et compléter cela en ajoutant que c'est une affaire d'exilés. En effet, nombre de contes étudiés font mention de la solitude du personnage assailli par le surnaturel, ou du refuge dans lequel se sont bien souvent exilés les protagonistes. Cette solitude ou ce refuge peut s'avérer nécessaire pour expérimenter l'irréel, comme le souhaite Camille Mauclair qui affirme « qu'afin de saisir les connexions intimes dans lesquelles le mystère se révèle », il est nécessaire de s'abstraire de la foule et de « cultiv[er] sérieusement sa propre intériorité »[48]. Mais cette exclusion du monde est surtout bien commode pour le surgissement du fantastique et l'apparition d'une hésitation todorovienne car les personnages n'ont alors personne avec qui confronter leur vécu et leurs perceptions : « La solitude du narrateur exclut la confrontation de la vision du lieu avec un autre témoin »[49]. L'irréel ne peut être validé ou invalidé et reste donc le problème des personnes concernées qui ne peuvent s'en extraire. La solitude est une chose plus attachée au personnage alors que le refuge l'est plus à l'espace. Néanmoins, la solitude s'avère souvent être un refuge dans ce que nous avons nommé l'espace intérieur, et le refuge est une façon d'accéder à la solitude. Ainsi les deux se mêlent et facilitent une intimité avec le personnage, un retour sur soi. Cela est prégnant dans le conte déjà mentionné de Gourmont, « Le Faune », dans lequel la femme « s'était retirée de bonne heure après dîner » (*HM* 155), allant jusqu'à tirer le verrou (*HM* 155) pour pouvoir être seule comme nous avons déjà pu le souligner. Et cela se retrouve dans de nombreux autres contes comme dans :

- « Manuscrit trouvé dans une armoire », dont le narrateur a choisi une demeure « dans la plus déserte de nos provinces. […] C'est longtemps après avoir quitté tout chemin qu'on arrive là, et, lorsque [il] perdi[t] leur dernière trace, [il] avai[t] déjà parcouru des lieux singulièrement et irrémédiablement abandonnés »[50].
- « Les Clefs d'or », où sont mentionnés les « projets de retraite » (*CO* 500) du couple amoureux, venus « en ce paysage délaissé dont le nom même était mal défini, chercher la solitude après bien des aventures passionnelles » (*CO* 500).

[48] VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettre fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, *op.cit.*, p. 119.
[49] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 116.
[50] RÉGNIER Henri de, *La Canne de Jaspe* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, *op.cit*, p. 464. Noté désormais en *CJ* suivi du numéro de page.

- « Le Regard dans l'infini », où de la même manière un couple cherche refuge et ne souhaite que se suffire à lui-même : « La maison où nous vînmes goûter l'automne et la solitude était située au bord d'une grande forêt » (*CO* 516), « Nous allions très rarement au dehors ; la vue nous suffisait de la plaine, et la vitalité violente de la forêt nous inquiétait un peu » (*CO* 517).
- « Dharana », dans lequel Alexis Pranne cherche un endroit où se mettre à l'écart pour mener à bien ses projets : « un jour, en sa quarantième année, il se retira dans son château de la Franche-Comté ; il n'en sortirait pas ; il y vivrait seul, achevant son œuvre » (*H* 54-55).

Ces quelques évocations de refuges exposés ici sont donc des endroits dans lesquels les personnages s'exilent pour se retrouver eux-mêmes. Tous ces isolements sont volontaires et visent à faciliter un ressourcement ou un projet mystique ou métaphysique. C'est justement dans ces retraites, au cours de ces recherches que le surnaturel s'introduira, fréquemment sous la forme d'une apparition. L'Incube dans « Le Faune », Eurydice dans le « Manuscrit trouvé dans une armoire », l'Automne, « comme un enfant » (*CO* 505), dans « Les Clefs d'or », un « *on* » (*CO* 521) mystérieux qui vola le regard de Nora dans « Le Regard dans l'infini », « un fantôme, un esprit sans forme mais sensible, sans couleur mais apparent, un spectre debout, et qui le regardait » (*H* 60) dans « Dharana ». Mais existent aussi des refuges qui sont de simples retraits du monde sans autre espérance que le repos et la mise à l'écart de la vie en société. Il n'y a ici ni projets, ni recherches, mais un goût de la solitude pour elle-même :

- « Le Piège à revenant » met en scène une famille soucieuse de se délasser dans un lieu de villégiature pour un faible prix : « Une maison presque tout entière presque pour rien ! » (*DA* 44)
- « Le Heurtoir vivant », dont la maison dans laquelle vit le narrateur est décrite comme coupée du monde, hors du temps et de l'espace, ignorée de tous : « Les habitants la traversaient [la place] sans même lever les yeux vers la maison. Personne ne frappait à la porte, la sachant inexorablement fermée ; seuls des mendiants vagabonds ou des colporteurs en soulevaient parfois le heurtoir » (*CJ* 520). Autrement dit seules les personnes se distinguant de la société sédentaire apercevaient cet habitat.
- « La Sœur de Sylvie », où Patrice et Sylvie, le jeune couple, pour vivre pleinement leur amour avivé, « s'en allèrent vers les grèves, en leur vieux petit château du bord de la mer, logis tout noir et tout nu où ils goûtèrent la volupté de ne devoir qu'à eux-mêmes la raison suffisante de vivre » (*HM* 112).

- « Le Récit de la dame aux sept miroirs », qui montre une fille venant de perdre son père, vivant dans la demeure choisie par lui « à cause même de sa solitude qui sauvegardait celle de sa retraite » (*CJ* 494).
- « L'Âme frêle », conte dans lequel le narrateur déclare : « j'ai préféré vivre isolé à l'avenir, j'en avais trop supporté » (*CO* 618). Exil volontaire que Simonetta Valenti, dans sa présentation du récit, associe à « une évasion, provoquée par le dégoût du réel, que le "je" qui raconte son histoire a fini par nourrir vis-à-vis de l'univers qui l'entoure » (*CO* 614).
- « Le Testament », l'homologue du narrateur, lui exposant les raisons de son suicide déclare : « pour quoi fréquenter les hommes, quand on peut vivre seul ; pour quoi agir, quand le repos est permis ? ceci seul me parut bon, l'isolement et l'oisiveté : ignorer les autres et en être ignoré » (*H* 121).

Dans cette recherche de quiétude et de tranquillité aussi le surnaturel peut se manifester et angoisser les pauvres âmes, pourtant avides que de paix et de sérénité. Et parfois, il y a fantastique alors que la retraite n'a pas été voulue, qu'elle semble plutôt vécue comme une prison ou une punition. C'est le cas de deux récits maritimes de Marcel Schwob, « La Cité dormante » et « La Flûte », dans lesquels les navires se perdent. Respectivement dans un autre hémisphère (*MO* 454), à la faune et à la flore inconnue (*MO* 455) ; et poussé par une tempête (*MO* 435), en direction du sud, « [s]i la boussole ne nous trompait pas » (*MO* 436). Mais c'est aussi le cas du conte de Jean Lorrain « La reine Maritorne », dans lequel le petit Wilhelm a été puni « dans sa chambre obscure et solitaire, avec un commencement de mal de ventre, seul dans la grande chambre où il dormait avec sa bonne, tout seul au troisième de cette vaste maison à quatre étages » (*HDM* 244).

Ainsi, avec ces différentes variations de refuges, nous pouvons nous rendre compte de combien le personnage des contes fantastiques symbolistes, quelle que soit sa responsabilité dans son retrait, se trouve dans une situation isolée et vulnérable. Il en devient une proie de choix pour un fantastique ambigu, dont la seule version exposée sera celle du personnage solitaire, difficilement contestable par autrui. Et en effet, cet exil est un écrin à la solitude dont nous pouvons trouver des occurrences dans les contes mentionnés, ainsi que dans de nombreux autres :

- « Danaette », Madame « voulait être seule – avec la Neige » (*HM* 161).
- « Les Digitales », Luc, maudit par ses filles, « seigneur d'Avraines […] était un homme âpre et enclin à la solitude, et il faisait gris dans son âme comme en le pays de pins et

de rochers où il vivait : car les landes et le ciel en étaient tristes immensément et muets » (*CO* 607).

- « Les Trous du masque », révélant que la solitude n'est pas dépendante de l'isolement : « j'étais seul abandonné au milieu de cette foule inconnue » (*HDM* 114).
- « L'Hôtellerie de l'amour », d'une manière similaire, malgré « Chiffonnette », sa compagne du moment, le narrateur déclare : « Lorsque la cloche s'est tue, il me semble qu'une chose essentielle à mon existence me manque subitement. Que je suis seul ! »[51]

Nous ne citerons pas ici toutes les mentions de la solitude et de l'abandon social apparaissant dans notre corpus, car cela équivaudrait à réaliser un catalogue bien trop long au goût de tous. Par ces exemples réunis, nous souhaitions simplement démontrer l'étendue du phénomène. Le personnage symboliste issu des contes fantastiques, plus qu'un célibataire, est donc une personne aimant vivre dans un cercle restreint, fruit d'affinités d'esprit. Il méprise et dénigre, comme ses auteurs, le médiocre et le grand nombre, s'en protégeant même par une distance physique et spirituelle, dont il dresse les frontières pour former des espaces à part. C'est dans cette autarcie que se distendent alors d'autres frontières, celles qui séparent le réel du surnaturel. En outre, selon les auteurs du *Roman célibataire*, le célibat, qui reste une modalité de la solitude, « permet d'évacuer rapidement une série de comportements stéréotypés et de leur substituer avantageusement tout un éventail de complaisances narcissiques. […] Personnage d'exception, épris d'idéal, raffiné et hautain, il s'assortit d'une composante clownesque »[52]. Nous n'irons pas jusqu'à qualifier les personnages de notre corpus de « clownesques » à cause de la dimension comique bien souvent attribuée à ce terme, mais nous pouvons avantageusement employer de nouveau le mot « caricatural » qui recoupe une certaine dimension faite d'exagération avec le qualificatif relevé. Cette exagération facilite la réalisation d'un portrait du personnage par le lecteur, élément important compte tenu de la brièveté des récits, qui peut ainsi se concentrer plus facilement sur la situation exposée, plutôt que de spéculer sur les réactions des individus mis en scène. Cette représentation du personnage est voulue facile et générale par l'auteur, comme le démontre Nathalie Prince, pour qui le choix d'un narrateur solitaire, souvent masculin, peut permettre à n'importe qui de s'identifier à lui : il est rationnel, et ne partage donc pas la crédulité prêtée aux enfants et aux femmes selon les mœurs de l'époque[53].

---

[51] CHAINAYE Hector, « L'Hôtellerie de l'amour » in *La Jeune Belgique*, Tome treizième, Bruxelles, 1894/01, p. 62. Noté désormais en *HA* suivi du numéro de page.
[52] BERTRAND Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, *op.cit.*, p. 156.
[53] PRINCE Nathalie, « La question du personnage » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 3.

#### 1.1.2.2 Un personnage témoin d'une époque

Pour mener à bien ce portrait du personnage fantastique, il nous faut nous attarder un moment pour traiter de l'incroyable représentativité conférée à la gente masculine, élément moteur de l'ouvrage de Nathalie Prince *Les Célibataires du fantastique*. Nous allons nous attarder un instant sur cette supériorité donnée aux narrateurs masculins, qui tient en grande partie à la misogynie caractéristique de la fin du XIX^e^ siècle. La plupart des contes de notre corpus sont en effet narrés par un homme dans la force de l'âge, c'est-à-dire qui a déjà eu des expériences de la vie, qui n'entre pas dans le monde innocemment et qui est en partie conscient de ses forces et faiblesses. Nous comprenons l'intérêt d'un tel personnage souvent désigné comme narrateur pour l'effet de vraisemblance souhaité par les récits fantastiques. La femme n'est à vrai dire pas en reste, mais que peu mise en scène pour elle-même. Lorsque nous la croisons, elle fait partie d'un couple, comme dans « Les Clefs d'or », « Le Regard dans l'infini » ; ou elle est présentée comme une pauvre petite chose, loin d'être innocente, mais fragile, qui sera bien souvent violée. « Le Faune », « Danaette », « Le Récit de la dame aux sept miroirs », « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde » en sont des exemples empreints de poésie certes, mais où le résultat est le même, quoique parfois sujet à interprétation. Apparaît aussi bien évidemment la figure de la femme perverse ou trompeuse, bafouant la confiance que l'homme avait placée en elle (« Lady Helena », « Les Portes de l'opium », « Le Heurtoir vivant », « Péhor », « Le Sœur de Sylvie ») attitude qui peut être résumée par ses mots de Sylvie : « Les femmes n'ont pas de l'honneur une juste idée ; chez elles, les sentiments passent avant tout » (*HM* 110).

Ainsi, la femme n'est pas à son avantage dans les contes fantastiques du symbolisme. Perverse, manipulatrice, machiavélique, elle-même apparition du surnaturel ou victime renforçant l'aspect cruel de l'irréel – autant de traits qui proviennent certainement d'un héritage sur lequel nous avons pu déjà nous pencher. Par exemple, Marcel Lobet attache la conception de la femme huysmansienne comme *instrumentum diaboli* à une influence baudelairienne[54] : Baudelaire estimait la femme méprisable car bien plus proche de la nature que l'homme ; pour lui, elle n'était qu'animale, soumise à des instincts dont elle n'est pas capable de se défaire, elle n'est pas capable de s'évader spirituellement, sans cesse rappelée par l'appel de ses organes[55]. Il alla même jusqu'à déclarer : « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable »[56]. Il y a

[54] Voir LOBET Marcel, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché, op.cit.*, p. 50.
[55] Voir PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900), op.cit.*, p. 157-158.
[56] BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes – Fusées, Mon cœur mis à nu, op.cit.*, p. 48.

héritage de Schopenhauer aussi, misogyne patenté, dont la pensée a largement influencé la fin du XIX^e siècle. Jean Moréas fait remarquer, en 1884, dans ses « Notes sur Schopenhauer » que :

> Non content de nier l'intelligence chez la femme, Schopenhauer va jusqu'à lui refuser la suprématie de la beauté physique : "Il a fallu que l'homme soit aveuglé par l'amour pour qu'il ait appelé beau ce sexe de petite taille, aux épaules étroites, aux larges hanches et aux jambes courtes ; toute sa beauté en effet réside dans l'instinct de l'amour"[57].

Mais l'auteur qui a certainement le mieux cristallisé ces influences misogynes et qui peut le mieux en témoigner est certainement Remy de Gourmont. Il estimait les femmes incapables de sincérité[58], et même lors de ses louanges, une réticence à considérer les deux sexes sur un seuil d'égalité peut se faire ressentir. Ainsi, déclarait-il tout en douceur dans une phrase à propos de Rachilde : « Avec une semblable nature il faudrait à une femme, pour se mettre au premier rang des hommes, un génie plus haut que le génie même des hommes les plus surélevés »[59].

Cette considération du « sexe faible » se retrouve évidemment dans les œuvres des artistes de notre corpus, et dans le choix des mythes ou des figures mythiques sur lesquels portent leurs écrits. Nous avons déjà évoqué les figures de Salomé, du sphinx ou de l'Androgyne, mais il nous faut aussi relever celle de Lilith, présentée chez Gourmont comme un entremêlement de ventre et de bouche selon Pascale Auraix-Jonchière, qui souligne aussi : « le soin goguenard que prend l'auteur à insister sur la confusion sexe/ cerveau, qui singularise sa Lilith »[60]. L'auteure de l'article « *Lilith* de Remy de Gourmont (1892) : perversion et dérivation du mythe », relève la fortune de celle qui précéda Ève au cours de la fin du XIX^e siècle :

> Poème dramatique en prose, *Lilith* est rédigé en 1892, l'année même où paraissent *Là-bas* de J.-K. Huysmans, roman dans lequel Durtal affronte la démoniaque Madame Chantelouve, avatar transparent de Lilith, et *Cœur double*, de Marcel Schwob, recueil de nouvelles qui comprend le récit "Lilith". On pourrait citer encore une autre nouvelle, d'Anatole France cette fois, "La fille de Lilith", d'abord publiée dans *Le Temps* en décembre 1887, puis insérée dans le recueil *Balthasar* en 1889[61].

Cette vision de la femme peut, somme toute, être résumée par ces quelques mots des auteurs du *Roman célibataire* : « Il [le personnage masculin] craint au contact de la femme, de perdre son identité virile et surtout l'image qu'il a de soi. Peur de l'absorption, de la

---

[57] MORÉAS Jean, « Notes sur Schopenhauer » in *La Revue indépendante Tome II (De Novembre 1884 à Avril 1885)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 383.
[58] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 106.
[59] *Ibid.*, p.110.
[60] AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, « *Lilith* de Remy de Gourmont (1892) : perversion et dérivation du mythe » in MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, *op.cit.*, p. 66.
[61] *Ibid.*, p. 59.

vampirisation aussi, ou peur de la concurrence »[62]. Le sexe féminin est dépeint à travers les dangers qu'il représente dans l'inconscient collectif de la fin du XIX$^{e}$ siècle, d'où son statut tendancieux au sein de notre corpus.

Pourtant, dans cet usage mythique et ces portraits caricaturaux de la femme, nous pouvons percevoir aussi une fascination récurrente qui tente d'explorer les pouvoirs que la fille d'Ève peut exercer sur l'homme. Le personnage masculin des contes fantastiques semble ainsi fasciné par ce qui échappe à sa compréhension directe.

#### 1.1.2.3 Un attrait pour l'étrange

De nombreux auteurs de notre corpus étaient perçus de leur vivant comme des originaux : Schwob pour son érudition, Gourmont et Mauclair pour leur froide analyse, Régnier et Rodenbach pour leur mélancolie et leur penchant au rêve, Lorrain et Rachilde pour leur sauvagerie. Ils partageaient tous une insatiable curiosité qui les incitait bien souvent à voir au-delà des acquis de la pensée commune. Il n'est donc en rien étonnant que leurs écrits témoignent de cet aspect de leur personnalité. En effet, le narrateur ou la personne victime du surnaturel dans les contes fantastiques symbolistes sont fréquemment passionnés par les mystères du monde dans lequel ils vivent. À l'instar des symbolistes et de leur intérêt pour tout ce qui touche au mysticisme, les personnages figurés dans les récits témoignent d'une soif pour l'étrange. Le surnaturel peut alors parfois apparaître comme une punition similaire à celle d'Icare qui s'est trop approché du soleil : à vouloir pénétrer trop loin dans les arcanes du monde, ils ont éveillé des forces échappant totalement à leur contrôle. Cela est tout d'abord particulièrement flagrant dans le conte de Mauclair, « Le Regard dans l'infini ». Le narrateur, alors qu'il raconte son histoire à un destinataire anonyme, déclare : « tu sais quel fut toujours mon goût pour ce qui est caché » (*CO* 518), goût partagé par Nora sa compagne, « étrange, disposée à la philosophie avec une rare et subtile puissance, telle qu'on n'en rencontre point chez les femmes » (*CO* 517), touchée par « la maladie de l'infini » (*CO* 519). Cette maladie est décrite ainsi : « C'était un mal hyperphysique qui ne laissait aucune trace et qui n'était pas la folie, mais qui usait intérieurement. Je devinais un perpétuel, muet, inconscient et immense effort de cette âme pour s'évader du corps et toucher l'objet universel de ses pensées » (*CO* 519-520). Nora et son « regard double des mystiques véritables » (*CO* 518) est donc mue par une soif de savoir et d'explorer qui dépasse les réalités de son monde. C'est ce goût pour l'évanescent et le mystérieux qui la perdra : elle s'est dématérialisée peu à peu jusqu'à se perdre dans ce « spectacle du ciel et de la nuit » (*CO* 520) qui la passionnait tant. Elle fut donc punie de son

[62] BERTRAND Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, *op.cit.*, p. 168.

intérêt trop fort pour les choses cachées de ce monde, punissant par la même occasion le narrateur et son goût pour l'étrange, amoureux de cet être qui touchait à l'immatériel.

Une thématique similaire se retrouve dans « Béatrice » : le couple formé par la femme éponyme et le narrateur sont, tout comme dans « Le Regard dans l'infini », passionnés par ce qui relève de la métaphysique, notamment à travers les écrits de grecs anciens :

> Nous avions lu longtemps ensemble les immortels poètes des Grecs, mais surtout nous avions étudié les philosophes des premiers temps, et nous pleurions les poèmes de Xénophane et d'Empédocle, que nul œil humain ne verra plus. Platon nous charmait par la grâce infinie de son éloquence, quoique nous eussions repoussé l'idée qu'il se faisait de l'âme, jusqu'au jour où deux vers que ce divin sage avait écrits dans sa jeunesse me révélèrent sa véritable pensée et me plongèrent dans le malheur.
>
> Voici ce terrible distique qui frappa un jour mes yeux dans le livre d'un grammairien de la décadence :
>
> *Tandis que je baisais Agathon, mon âme est venue sur mes lèvres :*
> *Elle voulait, l'infortunée, passée en lui !* (*CD* 92-93)

Une telle exaltation pour la question de l'âme et de son transfert comme véritable amour amènera le couple à sa perte : Béatrice mourra d'une consomption mystique pour que son amant récupère son âme au moment de son dernier souffle. Cette expérience conduira le narrateur à se suicider, ne supportant plus d'entendre la voix de Béatrice au lieu de la sienne : « la voix n'est autre chose que le mouvement des molécules de l'air sous l'impulsion d'une âme ; et l'âme de Béatrice était en moi, mais je ne pouvais comprendre et sentir que sa voix » (*CD* 95). Encore une fois, un couple est châtié pour avoir été trop loin dans son goût du mystère, dans son exploration métaphysique.

Ces ailes brûlées par l'intrusion véritable du surnaturel dans le monde réel se retrouvent aussi dans :

- « Les Clefs d'or » avec Fallea montrant « un goût passionné, et anormalement beau chez une femme [*sic*], pour les choses du songe et tout ce qui est emblématique : parlant du mystère comme d'un jardin, et des fleurs ou des baisers comme de raisonnements abstraits » (*CO* 502-503).
- « Les Portes de l'opium », dont le narrateur éprouvait « une curiosité extravagante de la vie humaine » (*CD* 102), curiosité le poussant dans une étrange demeure, et qui sera, après consommation de la drogue, assailli par un « désir d'étrangeté » (*CD* 106) le faisant se ruer vers la « femme peinte en l'implorant » (*CD*106). Femme pour qui il abandonnera toute sa fortune et qui le fera se retrouver « perdu, pauvre comme Job, nu comme Job » (*CD* 107).

- « Dharana », avec Alexis Pranne, que nous avons déjà évoqué, à la recherche « des esprits invisibles, causes des phénomènes visibles » (*H* 51), parmi lesquels l'homme vit, et qui pour cela a exploré toutes les sciences mystiques (*H* 55-56).
- « Le Faune », dont la femme qui ne veut plus « de songes dociles et lamentables » (*HM* 156) aura, pour exaucer son souhait trop légèrement prononcé, affaire à un être « si laid, avec sa face de bouc cruel, si laid et si bestial et ivre d'une volonté si précise et si basse » (*HM* 158).

Nous pouvons donc en conclure que le personnage symboliste est souvent intrigué par les mystères du monde, faisant certainement écho aux questionnements des auteurs symbolistes eux-mêmes. Le châtiment s'abattant sur la personne ayant été trop loin dans ses souhaits ou son exploration peut donc apparaître comme un motif récurrent au sein du fantastique symboliste. Il peut s'apparenter au « pan-déterminisme », sur lequel s'est attardé Todorov dans son étude sur le fantastique, qui est une conception selon laquelle : « tout, jusqu'à la rencontre de diverses séries causales (ou "hasard"), doit avoir sa cause, au plein sens du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel »[63]. Rechercher au-delà des limites de ce monde revient à se condamner : vouloir les dépasser, s'abstraire du physique, implique une punition qui provient justement de cet « ailleurs ».

Après avoir étudié la place réservée au sexe féminin et l'attrait pour l'étrange ressortant de notre corpus, il est intéressant de remarquer l'importance que le désir peut prendre dans les récits analysés. Comme le fait remarquer Roger Bozzetto à propos de « Véra » de Villiers de l'Isle-Adam, nous pouvons en conclure, en étendant sa pensée, que le narrateur fantastique crée « un espace magique »[64] ayant pour but de favoriser l'accomplissement de ses vœux. Ceci explique en partie la recherche de solitude et de retrait que nous avons relevée, permettant au personnage de se créer un espace à sa mesure, dans lequel ses souhaits peuvent se réaliser, pas forcément pour son plus grand bien.

### 1.1.3 L'espace intérieur des personnages

Après avoir brossé un portrait des personnages du fantastique symboliste, nous allons maintenant pénétrer plus avant en leur intimité et observer de quelle manière se manifeste le fantastique intérieur. Il est intéressant de remarquer le rapport qui s'établit entre l'espace du

[63] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 116.
[64] BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, *op.cit.*, p. 144.

récit, du « sujet », et les pensées du narrateur ou des personnages, comme c'est le cas par exemple dans « Les Digitales » de Mauclair : « Luc, seigneur d'Avraines […] était un homme âpre et enclin à la solitude, et il faisait gris dans son âme comme en le pays de pins et de rochers où il vivait : car les landes et le ciel en étaient tristes immensément et muets » (*CO* 607). C'est sur ce premier moyen de rendre compte de l'espace intérieur que nous allons nous pencher.

#### 1.1.3.1 L'impressionnisme littéraire

Henri Peyre faisait du Verlaine de 1872-1874, ce que nous souhaitons nommer après Marcel Cressot[65] un impressionniste littéraire : « Après tant de poésie classique, romantique et parnassienne qui expliquait, dissertait, raisonnait, en tout cas dépassait la sensation, Verlaine, par tempérament, avait préféré se laisser effleurer, parfois pénétrer, par les paysages, les objets, refusant de les interpréter ou de leur demander leur secret »[66]. Par impressionnisme littéraire, est entendu un rapport établi par l'auteur entre le paysage et lui ou ses personnages. L'espace dans lequel se déplace et vit le personnage devient ainsi porteur de sens : en décrivant le paysage qu'il perçoit autour de lui, il le peuple d'images intimes en négligeant un éventuel rapport de cause à effet, s'en tenant « aux données immédiates de la sensation »[67]. Il révèle des éléments de son intériorité. L'espace autour du personnage devient un écrin à l'expression de son moi dans une fusion et parfois même une confusion entre sujet et objet, comme le fait remarquer Robin Beauchat : « l'utilisation du monde extérieur pour figurer l'intériorité remet aussi en cause, à sa manière, la frontière entre sujet et objet »[68]. Cet impressionnisme littéraire n'était pas étranger aux symbolistes, loin de là, comme a pu le relever Jean-Nicolas Illouz :

> Si toutefois le monde extérieur existe pour les écrivains symbolistes, c'est seulement dans la mesure où il peut servir de support à une projection des sentiments, de manière à objectiver en quelque sorte une subjectivité trop "volatile" en elle-même, – de manière aussi à rendre sensibles les "analogies" secrètes qui relient l'âme et le monde[69].

Et comme peut en témoigner ce passage de Gustave Kahn, qui date de 1888, traitant de l'influence du paysage sur la pensée et l'effet réciproque :

> Un paysage, par exemple, frappe et conquiert d'abord par la sévérité ou l'inflexion douce de ses lignes. Une impression nette se produit, l'homme est intéressé ou attendri ; s'il passe rapidement il n'emportera que ce heurt bref sur sa rétine et son cerveau, déjà différent d'ailleurs, selon l'heure qui irradie ou assombrit le paysage ; si quelque instant il s'arrête, se pénètre des conditions partielles de la beauté de ce paysage, soit les petits rythmes de ses courbes, soit l'architecture de ses arbres, soit la disposition des tapis de verdure, la

[65] CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, *op.cit.*, p. 16.
[66] PEYRE HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, *op.cit.*, p. 91.
[67] CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, *op.cit.*, p. 16.
[68] BEAUCHAT Robin, « Deuils, mélancolie et objets. "Véra" de Villiers de l'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte de Rodenbach* » in *Poétique*, 2004/4, nº 140, p. 483-484.
[69] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 124.

> présence ou l'absence de l'eau, la rigidité des branches ou le rythme général du vent dans les feuilles, aussi la cadence ou le bruit qui se dégage du demi-silence du paysage, il se créera en lui des associations d'idées, le paysage ne sera plus ce qu'il est exactement, mais l'heure du rêve du passant. Ce rêve sera modifié par ceci que le passant sera heureux ou malheureux, simplement de bonne ou mauvaise humeur, affairé ou oisif[70].

Charles Merki, en parlant de l'œuvre de Rodenbach, décrit des procédés d'impressionnisme littéraire, mélangeant émotions et lieux pour que l'un et l'autre se révèlent et se soulignent. Ainsi, Rodenbach « avait entrepris de traduire tout un ordre d'émotions et de faits d'une subtilité souvent étrange : le frisson de l'eau, l'ombre des nuages, l'angoisse de la nuit approchante, le mystère des yeux, tout l'insaisissable de l'ambiance dans la maison, tout ce qui poigne et séduit dans un paysage d'édifices et de quais mirés en un canal mort »[71].

Nous pouvons rapprocher l'impressionnisme littéraire de la « sémiotisation » de l'espace, théorisée par Iouri Lotman[72]. Son étude relève plus de l'ordre culturel qu'individuel, mais nous pensons qu'elle conserve tout son sens malgré une échelle plus restreinte, lui-même traitant parfois de l'individu. Selon Lotman donc, les cultures se distinguent dans le sens qu'elles confèrent à l'espace : « Toute culture commence par diviser le monde en "mon" espace interne et "leur" espace externe »[73]. L'ensemble de leurs valeurs, de leurs convictions et de leurs habitudes se traduit en ce que nous nommons couramment une « vision du monde ». Ainsi, le même espace n'est pas perçu de la même façon par deux cultures différentes, ou par deux individus distincts, du fait de leur intériorité influençant cette perception : « Le monde extérieur, dans lequel l'être humain se trouve immergé, est sujet à sémiotisation afin de devenir un facteur culturel »[74], que nous pourrions surtout qualifier de différenciant. Un espace partagé par deux individus ne sera ainsi pas identique pour les deux, cette sémiotisation étant partie intégrante du processus identificatoire. Au sein des récits fantastiques symbolistes, nous pouvons alors relever des narrateurs ou personnages révélant une part d'eux-mêmes, de leurs émotions et de leurs sentiments par la façon dont ils rendent compte du monde qui les entoure, et cela de manière d'autant plus commode qu'ils se retrouvent seuls ou en retrait. Par exemple dans « Les Clefs d'or », le narrateur lie clairement son humeur à l'espace qui l'entoure :

> Du balcon de bois, nos regards se perdaient dans le demi-jour des feuilles où flottaient vers la plaine violette, selon que nous nous accoudions à la fenêtre de l'orient ou à celle de l'occident, en sorte qu'une obscurité verdâtre emplissait les chambres tournées vers l'est et que celles qui s'éclairaient à l'ouest étaient baignées d'une clarté vive. Cette disposition

---

[70] KHAN Gustave, « Chronique de la littérature et de l'art » in *La Revue indépendante tome VII (avril-juin 1888)*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 346.
[71] MERKI Charles, « Georges Rodenbach » in *Mercure de France*, 1899/02, p. 339.
[72] LOTMAN Iouri, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 21.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*, p. 24.

> plaisait à nos âmes : suivant leur joie ou leur penchant à la tristesse, nous nous reposions dans des lumières appropriées à nos pensées (*CO* 517).

De même, dans « Les Digitales », une nouvelle fois, au moment où Luc est assailli du désir de prendre ses filles, son environnement revêt des teintes toutes particulières :

> Et dès que cette idée l'eut touché, toutes les choses prirent apparence d'un crime ancien, et se tournèrent vers l'intention du mal. Le ciel au déclin fut rose comme une chair d'enfant, la brume se dénoua en chevelure, les feuilles frôlèrent comme des femmes attardées, et l'ombre de la maison conseilla des fièvres funestes (*CO* 608).

Mais des exemples ne se trouvent pas uniquement chez Mauclair. Dans « Le Heurtoir vivant », le narrateur associe avec sa nouvelle compagne des lieux à des humeurs et des actions. Dans les bouges, la débauche et le meurtre ; dans les marais le stupre ; près d'un fleuve, dans un petit jardin cultivé, la tranquillité et le bonheur ; dans une ville étrangère, le doute, le mystère et l'adultère (*CJ* 521-522). Dans « Les Striges », alors que le narrateur semble être hypnotisé, la description qu'il fait de l'espace marque l'apaisement qui touche son esprit :

> La lune se mit à briller avec une lumière plus pâle ; les ombres des meubles et des amphores se confondirent avec la noirceur du sol. Mes yeux, qui erraient, tombèrent sur la campagne et je vis le ciel et la terre s'illuminer d'une lueur douce, où les buissons lointains s'évanouissaient, où les peupliers ne marquaient plus que de longues lignes grises. Il me sembla que le vent s'apaisait et que les feuilles ne remuaient plus : je vis des ombres glisser derrière la haie du jardin. Puis mes paupières me parurent de plomb et se fermèrent ; je sentis des frôlements très légers (*CD* 33).

Dans « La Flûte », le rendu du paysage marin est dépendant de l'état d'esprit du narrateur :

> Pendant de longues journées sombres, le navire avait plongé, le nez en avant, à travers les masses d'eaux vertes crêtelées d'écume. Le ciel noir semblait se rapprocher de l'Océan, même au-dessus de nos têtes ; l'horizon seul était entouré d'une marque livide, et nous errions sur le pont comme des vagabonds (*MO* 435).

Description qui s'oppose à celle faite un peu plus loin alors qu'un semblant d'espoir renaît, que le marin est en possession de sa part du butin : « Après le partage le ciel s'éclaircit graduellement et l'obscurité commença à s'ouvrir. D'abord des nuages roulèrent, et les brumes se déchirèrent ; puis le cercle livide de l'horizon se teignit d'un jaune plus éclatant ; l'Océan refléta les choses avec des couleurs moins sombres » (*MO* 437).

Les différents auteurs de notre corpus ont donc recours à un espace-objet qui se fond avec le personnage-sujet pour mieux l'exposer, jusqu'au plus intime de ses pensées. C'est ce que fait remarquer Gérard Genette en notifiant que la description, à l'opposé de la narration, peut être d'ordre décoratif, mais aussi explicatif ou symbolique. Ainsi, ce qu'il relève chez Balzac transparaît clairement chez les fantastiqueurs symbolistes, comme quoi des éléments qui servent à décrire l'espace, révèlent et justifient en même temps le statut et la psychologie des

personnages[75]. Renata Bizek-Tatara insiste sur cette idée lorsqu'elle déclare qu' « [e]n montrant l'être-au-monde du personnage et son rapport à la quotidienneté, ils [les auteurs] mettent en lumière certains traits de son caractère, ses désirs et ses répulsions, et complètent par ailleurs son portrait psychologique »[76]. L'espace acquiert ainsi un rôle bien supérieur à celui d'un simple cadre, il se mêle et s'intrique avec le personnage, ce qui témoigne de l'importance du sujet chez les symbolistes : « Si les paysages imaginaires de la littérature fin de siècle renvoient indéfiniment le sujet à lui-même, c'est en définitive que le moi – avec sa profondeur de mystère et d'infini – constitue, pour les symbolistes, l'unique objet de l'art »[77]. Ce Moi étudié et décortiqué dans ses descriptions de l'espace, poussé jusque dans des retranchements surnaturels, devient à son tour lieu et cocon du fantastique. Pour reprendre les termes de Renata Bizek-Tatara :

> En devenant le lieu de l'épiphanie du fantastique, le personnage humain par essence devient fantastique par existence et s'érige lui-même en phénomène : le surnaturel se loge en lui, dans son propre corps dont il prend possession et qu'il modifie ; il affecte également son âme, délite sa conscience, fragmente son *je*, afin de le déchirer, l'altérer ou le faire disparaître[78].

D'où l'importance pour notre étude spatiale du fantastique de nous pencher sur l'espace intérieur.

#### 1.1.3.2 L'espace intérieur

Au moment de définir le fantastique symboliste, nous l'avons tout d'abord décrit comme un fantastique intérieur, explorant « [l]'en-deçà du crâne »[79], grâce à un moindre recours aux superstitions au profit des avancées des sciences psychologiques. Cette intériorité du fantastique est perceptible dans la dynamique spatiale des contes de notre corpus. Comme le relève Daniel Grojnowski : « Lorsque la nouvelle s'en tient à un lieu unique, elle prend volontiers le parti de l'aventure intérieure où priment l'émotion, les remous de la subjectivité »[80]. Or, au sein des contes étudiés, l'espace dans lequel se déplace le personnage est souvent rendu dans un mouvement de rétractation, jusqu'à ce que la victime se retrouve seule avec la manifestation de l'irréel et ses peurs. Ainsi, cet espace du « sujet », qui pouvait déjà avoir un double rôle de catalyseur et de témoin des pensées du narrateur ou des

---

[75] GENETTE Gérard, *Figures II. Essais*, *op.cit.*, p. 58-59.
[76] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 266.
[77] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 135.
[78] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 97.
[79] PRINCE Nathalie, « *PER RETRO*. La littérature fantastique des années 1880-1900 » in *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, *op.cit.*, p. XVIII.
[80] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 82.

personnages, comme nous l'avons démontré précédemment, peut se trouver dans son évolution être une marque de l'importance conférée à l'intériorité. Observons ce mouvement à l'aide de quelques contes :

- Dans « Le Récit de la dame aux sept miroirs », la contraction de l'espace est aisément distinguable. Au début du conte, la narratrice a accès à l'ensemble du domaine de son père. Mais plus le temps passe, au fur et à mesure que les saisons s'écoulent, cet espace rétrécit comme une peau de chagrin. Du domaine, la jeune fille ne se promène plus que dans le parc, avant qu'un incident avec un faune ne se produise, et ne la pousse à réduire son espace vital en se réfugiant : « Dès lors, je ne sortis plus, et je restai dans le château désert » (*CJ* 497). Le conte se clôt alors que le dernier lieu de retraite de la jeune femme, « une salle heptagonale aux murs faits de sept grands miroirs limpides en des cadres d'or clair » (*CJ* 499), est à son tour violé par une présence étrangère.
- Le conte « L'Ami des miroirs » de Rodenbach, peut être perçu comme une parfaite illustration de ce rétrécissement de l'espace conférant la priorité à la subjectivité. Alors que l'ami du narrateur était un voyageur, explorant donc de vastes espaces, qui prenait plaisir à se promener dans les rues ; il en arrive à ne plus sortir de chez lui, jusqu'à se trouver enfermé dans la chambre d'un asile psychiatrique, mourant en tentant de pénétrer un miroir : « La nuit, il s'était élancé contre le miroir, pour vraiment y entrer, y aborder les femmes qu'il y suivait depuis longtemps, se mêler à une foule où chacun lui ressemble, enfin ! »[81] La diminution de son environnement est la réciproque du développement de sa folie et de l'importance qu'il donne à sa vie intérieure.
- « Le Heurtoir vivant » voit se dessiner une élégante courbe menant du dedans au dehors, pour mieux retourner au dedans. Il y a tout d'abord une description de la maison et de ses pièces, du triste jardin attenant, avant que le narrateur n'emmène l'attention du lecteur vers la place située devant la maison. De cette place surgit « une femme qui passait » (*CJ* 520), et qui a pour effet de briser la coquille dans laquelle s'était réfugié le narrateur, l'ouvrant au monde. S'ensuit une découverte de l'extérieur et de son vaste spectre d'émotions qui mène à l'assassinat de la femme, à une errance en quête de sérénité et d'accord avec soi-même. Tout cela se conclut par un retour dans le lieu clos du début, dans un retrait encore plus drastique, le narrateur ne regardant même plus aux fenêtres (*CJ* 523).

[81] RODENBACH Georges, *Le Rouet des brumes*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, *op.cit.*, p. 105. Noté désormais en *RB* suivi du numéro de page.

- Le narrateur des « Portes de l'opium », est au départ dans la rue, au milieu de la foule, curieux de tout jusqu'à ce que son attention soit retenue par un « seuil », « une porte basse, en ogive, fermée d'une serrure à longs serpents de fer et croisée de traverses vertes » (*CD* 103). Intrigué, il trouve finalement un moyen de passer ce seuil pour pénétrer une maison d'opium. De là, après la prise de la drogue, nous pénétrons son espace intérieur, sa folie, avant de le laisser dans la rue, désespéré.
- « La Chimère tuée » voit son narrateur « [a]u retour d'un long voyage »[82], errer dans les rues après avoir appris que son ami, Édouard Viguel, était malade. Est alors décrite la vie animant terrasses et cafés, avant que quelques jours ne s'écoulent et que le narrateur décide de rendre visite au souffrant. Nous le retrouvons alors dans la chambre de son ami, de laquelle il fuit, assailli par une étrange musique, pour se retrouver dans la chambre d'étude de la même maison où le surnaturel se manifeste pleinement.

À travers ces cinq exemples nous avons pu illustrer ce que nous désignons par une rétractation de l'espace au sein du conte. Ce dynamisme est selon nous un marqueur primordial de l'importance donnée à la subjectivité des personnages au sein du fantastique symboliste. Le rétrécissement de l'espace peut être mené à un tel point que l'auteur nous conduit alors dans l'intimité du personnage, ou du moins le laisse supposer, comme c'est le cas pour les cinq contes retenus ci-dessus. À chaque fois, que ce soient les créatures mythiques, les habitants du miroir, la jeune femme, ou la « Fille de Lebanon » (*CD* 106), ou encore la chimère, avec un degré plus ou moins fort, est donnée l'impression de participer à une manifestation de l'espace intérieur du narrateur ou du personnage. Ainsi, comme nous avons pu le mentionner précédemment, ces derniers deviennent le lieu du surnaturel qui en arrive à se manifester en eux, ou à travers eux. C'est le cas notamment dans « Arachné », conte dans lequel l'assassin se déclare possédé par l'esprit de cette jeune fille maudite par Athéna : « Vous avez cru que j'étais fou et qu'elle était morte. Car vous ignorez qu'elle est toujours avec moi » (*CD* 75). Mais aussi dans « Lady Helena » où le corps du personnage éponyme qui vit une étrange grossesse à rebours est lui-même la manifestation surnaturelle, ou encore dans « La Marguerite rouge », s'attardant sur une chair marquée d'un symbole porteur de mort. Dans « Le Testament », l'intériorité comme source du surnaturel est parfaitement illustrée : « mon esprit était comme un château délabré, où, constamment, errent des fantômes, insaisissables, et jamais dissipés » (*H* 126). Et la conclusion des pensées du narrateur du « Heurtoir vivant » a de quoi laisser pensif : « Je me

[82] CHAINAYE Hector, « La Chimère tuée » in *La Jeune Belgique, Tome dixième*, Bruxelles, 1891/07, p. 279. Noté désormais en *CT* suivi du numéro de page.

suis exorcisé de moi-même ; ce que j'ai tué venait de moi et m'appelait du dehors » (*CJ* 523). Cette intériorité scrutée et mise en avant a beaucoup à voir avec l'exploration de la folie.

Nombre de contes du corpus, en effet, font référence à un narrateur supposé fou, qui l'est assurément, ou qui le devient. Nous avons déjà expliqué pourquoi nous avions retenu ces contes et ceux du rêve comme fantastiques : il y a perception de surnaturel par l'esprit du narrateur/personnage qui laisse un doute au lecteur quant à la véracité de ces faits dans l'univers du récit.

### 1.1.4 L'aliénation par le fantastique

Nous avons fait du fantastique symboliste non seulement un fantastique intérieur, mais aussi aliénant, en cela qu'il s'introduit dans tout espace du personnage pour l'en spolier. Il peut ainsi à la fois relever de la folie et du monde intérieur du narrateur ou des personnages, ou être considéré comme un agent nuisant à la liberté. En effet, le fantastique symboliste est un fantastique qui englue, dont on ne peut se départir à l'image des malédictions de « La Marguerite rouge », des « Digitales », et de « La Flûte ». Il est déterminisme, se colle à ses victimes, et les mène à une issue régulièrement tragique. Cette issue n'est pourtant pas fatale à chaque fois, comme le démontre le « Mauvais gîte », dans lequel Serge Allitof se retrouve à la fin du conte « engraissé, bruni, le sourire aux lèvres, avec les yeux calmes et presque enfantins » (*SS* 108), description faisant écho à la précédente selon laquelle « Serge entrait […], cette fois les mains agitées, les traits bouleversés, le teint verdâtre » (*SS* 107). Il est néanmoins hautement significatif que cette rémission ait été permise par un exil, une fuite au plus loin du lieu maudit, jusqu'à Alger dans ce cas précis. Exil salvateur qui est un des seuls du corpus. En effet, comment échapper à quelque chose qui se nourrit de soi ? Des fuites et des retraites il y en eut, comme nous avons déjà pu le constater, mais elles précèdent bien souvent la survenue du surnaturel qui vient alors les chercher dans cette position vulnérable, éloignée de tout et de tous.

Nous avons pu relever trois manières du fantastique symboliste d'aliéner ses victimes : l'intrusion, la transformation et la dépossession, qui s'attachent toutes trois à une problématique spatiale. L'intrusion se conçoit très clairement, comme le mot le laisse supposer : le surnaturel s'introduit dans un espace occupé par le personnage. Celui dans lequel il vit, travaille, se repose, ou celui de ses pensées et de son imagination, intrusion plus pernicieuse et ô combien plus confondante. La transformation peut se faire de deux manières : l'irréel peut changer l'espace dans lequel se trouve sa victime, nous parlons alors « d'espace-monstre » ; ou il peut pénétrer sa proie et modifier son corps et son esprit. La transformation débute par une intrusion, mais

est poussée plus loin, fusionnant avec l'espace. Enfin, la dépossession voit le personnage disposer d'un semblant de contrôle sur un espace, contrôle qui lui est peu à peu retiré. Nous ne traiterons pas de l'espace intérieur dans ce dernier point car cela se rapprocherait beaucoup trop de la folie, ce qui nous éloignerait légèrement de ce que nous souhaitons exposer. Il est à préciser aussi qu'une intrusion peut fort bien être suivie d'une transformation ou d'une dépossession. Nous séparons simplement ici ces trois procédés pour la clarté de l'exposition.

#### 1.1.4.1 L'intrusion

Le surnaturel symboliste aime s'introduire où il n'est pas invité, modifiant ainsi la vie et les habitudes de ses victimes. Ainsi, cette remarque de Bertrand Vibert à propos du « Heurtoir vivant » offre une clef d'interprétation possible du conte : « la femme est coupable, car elle est venue de l'extérieur faire intrusion dans son univers (mental autant que physique) [celui du narrateur], et le meurtre rétablit cet ordre mis à mal » (*CJ* 515). Cette femme, qui sort le narrateur de ses habitudes casanières, lui fait découvrir tout un spectre d'émotions nouvelles, s'est introduite dans sa vie plus qu'il ne peut le supporter, non pas que cela justifie l'acte meurtrier, même si cela l'éclaire. Nous ne savons pas si cette compagne anonyme est réelle ou créée de toute pièce par l'être solitaire enfermé dans la maison de ses parents décédés, mais dans tous les cas elle reste un bel exemple d'intrusion violant un exil ; fantastique par son aspect à la fois éthéré et irréel, mais pourtant si brut. Ainsi, retraites et refuges ne sont pas suffisants pour les symbolistes et leur défense de l'idéalisme. Nulle part nous ne sommes à l'abri des forces mystérieuses de ce monde qui vont parfois jusqu'à sourdre de nous-mêmes. Les contes suivants sont des exemples probants de telles intrusions :

- « Danaette », tout comme dans « Le Faune » dont l'exemple a déjà été donné, voit la rêverie d'une jeune femme profanée par un surgissement de l'irréel. La neige, personnifiée à plusieurs endroits par l'usage d'une majuscule, s'introduit dans sa chambre d'abord : « Elle fut vaincue : ses yeux se fermèrent et ne se rouvrirent plus qu'après un long demi-sommeil. Mais, en ses yeux clos, la neige tombait toujours : les vitres maintenant n'arrêtaient plus le vol des candides étoiles. Il neigeait dans sa chambre, sur les meubles, sur les tapis, partout ; il neigeait sur le divan où elle s'était couchée, domptée par la fatigue » (*HM* 163). Avant de pénétrer son corps pour l'emmener au loin : « La neige tombait toujours et pénétrait si profondément en son corps pâmé qu'elle n'avait plus aucune sensation que celle de mourir ensevelie sous les adorables baisers de la neige, embaumée dans la neige » (*HM* 164).

- « Péhor », pour continuer avec l'idéalisme sensuel de Gourmont, raconte l'installation d'un démon dans le corps d'une jeune femme, dont il apprécie les caresses qu'elle se donne : « il se logea dans l'auberge du vice » (*HM* 40). Ce démon a pénétré l'intimité de la jeune fille et prend plaisir à sa souffrance finale, heureux de sa place : « Et elle entendait, heures d'irrémissibles agonies ! le rire de Péhor sonner en son ventre tel que le glas de la soirée du jeudi saint, qui semble sortir des tombes » (*HM* 42).
- Alexis Pranne, dans « Dharana », voit surgir au bout de sa studieuse solitude une apparition bien trop forte à son goût, lui faisant perdre ses esprits : « tout à coup il vit, il vit de ses yeux, devant lui, présent, réel, sans erreur, sans illusion, il vit en effet, distinctement, clairement, certainement, quelque chose, une ombre, un fantôme, un esprit sans forme mais sensible, sans couleur mais apparent, un spectre debout, et qui le regardait » (*H* 60).
- Le narrateur du « Testament », alors qu'il a passé une journée paisible faite de lecture et de rêverie ressent aussi cette intrusion du surnaturel au sein de son espace : « Ce fut comme si un esprit avait été là, - un esprit, une pensée, une âme… la perception fut instantanée : il y avait, là, intangible, invisible, là, il y avait une âme, qui n'était point mon âme ; une pensée, au-dessus de ma pensée ; c'était quelque chose indéfinie, très réelle, et qui pesait intellectuellement sur moi » (*H* 127-128).
- Le petit Wilhelm, personnage de « La Reine Maritorne », voit sa punition, purgée dans la solitude de sa chambre, troublée par des apparitions, « des profils inconnus » (*HDM* 245) grimaçants, des ricanements dans le silence. Mais surtout, « dans un grand flot de lumière sa porte s'ouvrit brutalement. Il ne put même pousser un cri. Toute la batterie de cuisine était là trébuchant sur le seuil » (*HDM* 247). Vision de cauchemar pour un enfant puni pour sa gourmandise.
- « Le Train 081 » est le récit d'une personne éberluée par un phénomène d'autoscopie divinatoire. Alors que le narrateur s'activait sur sa locomotive comme de nombreuses autres nuits, un phénomène étrange fait irruption : « lorsque soudain, avec un élan subit, le train de la double voie rattrapa le nôtre et roula de front avec lui » (*CD* 56). Ce train fou se révèle être une image-miroir du sien, qui va l'emmener à une révélation sur l'un de ses passagers : « Alors une lumière étrange se fit dans ma tête, et mes idées disparurent pour faire place à une imagination extraordinaire » (*CD* 57).

Mais peuvent aussi survenir des intrusions à rebours, c'est-à-dire que c'est au personnage cette fois-ci de pénétrer un espace dans lequel il aurait mieux valu qu'il ne soit pas à cause du

surnaturel qui va s'y manifester. C'est le cas notamment dans « L'Homme voilé », une nouvelle histoire de train rédigée par Schwob, où le narrateur pénètre dans un lieu qui sera témoin d'un crime dont il aura du mal à ne pas être inculpé : « Quand j'entrai dans ce terrible wagon, il était occupé par deux personnes » (*CD* 85). En effet, l'une de ces deux personnes présentes dans le wagon va assassiner l'autre sous le regard hypnotisé du nouvel arrivant, qui, impuissant, se laissera barbouiller le visage et les mains du sang de la victime. Ce procédé d'intrusion de la victime dans un espace qui sera lieu du surnaturel se retrouve aussi dans « M. d'Ajurincourt », dans lequel le petit Vidame de Gondrecourt qui se rend chez M. le marquis, au domaine du Tillet, le pensant « au lit et crachant à Dieu son âme » (*HDM* 216), le rencontrera en train de se promener dans son parc. Il se rendra compte plus tard que lors de sa visite, il dialoguait avec le fantôme de ce marquis. « Piège à revenant », que nous avons déjà présenté, rentrerait aussi dans cette catégorie.

Mise à part ces derniers exemples, nous nous rendons compte d'à quel point les fantastiqueurs symbolistes ont rendu perméables les refuges de leurs personnages. Ces exils ardemment recherchés, parfois patiemment établis, n'offrent finalement que des frontières au monde des hommes et non pas à celui de l'irréel. Même l'esprit, pourtant clef d'un ailleurs aux multiples louanges, peut être sujet d'une intrusion du surnaturel. Mais cela peut encore prendre une forme plus perverse à travers la transformation.

#### 1.1.4.2 La transformation

Selon ce procédé, le narrateur ou le personnage se voit obligé de se plier à l'espace fantastique, sans que cette transformation ne relève de la lycanthropie ou d'un cas similaire à celui du docteur Jekyll. Le narrateur ou le personnage est surtout modifié dans son corps et ses pensées par son environnement doué d'une influence coercitive. Cela fait écho au déterminisme que nous avons déjà pu mentionner : les personnages sont obligés de se conformer à ce que cette force extérieure semble attendre d'eux. Bertrand Vibert le fait remarquer dans le cas du conte « La Suggestion ». Selon lui, « [s]i une sensibilité d'artiste par définition exacerbée et une vie de couple conflictuelle ont créé un terreau propice, le passage à l'acte doit surtout à l'influence du milieu. Le cadre de la banlieue au crépuscule agit sur le désespoir de l'homme et son projet émerge à la faveur d'un violent contraste chromatique » (*RB* 155). Ainsi, l'acte meurtrier du peintre X ne relevait pas de sa volonté propre, « [i]l y eut là un effet des plus insondables analogies, des plus occultes puissances de l'inconscience… [Il] n'[a] rien prémédité, ni même voulu » (*RB* 165). Il se trouve lui-même désemparé face à l'horreur de ce

qui a été réalisé, ne se reconnaissant pas, ne reconnaissant pas ce qu'il est devenu pendant un fatal instant.

Un autre conte met en scène une telle transformation qui semble dictée par l'espace et qui mène au meurtre : « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde ». Ce récit décrit un espace empreint de mystère, « propice à l'œuvre fabuleuse » (*CJ* 291). Et en effet, tout au long de l'avancée de la narration, Monsieur de Nouâtre semble nourrir une étrange symbiose avec cette terre proche d'Orchria. La première description qui en est faite est révélatrice : « Le soleil, déjà sur son déclin, le mordorait tout entier et la couleur de sa personne s'accordait avec l'ocre de l'horizon et l'or des feuillages d'alentour » (*CJ* 290), et cela se confirme au moment où le soleil décline :

> Cependant le soleil s'était couché et, à mesure que le crépuscule augmentait, le singulier personnage semblait s'éteindre peu à peu ; il perdait l'éclat roux dont la lumière de cette fin de journée avait imprégné son vêtement de cuir tanné, sa barbe et ses cheveux. Son aspect entier se fonçait ; puis son exaltation s'apaisa en même temps que le paysage changeait (*CJ* 292).

Une connexion entre Aldabert de Nouâtre et la terre qu'il parcourt et habite est ainsi tissée, mais elle touche aussi l'autre personnage ayant prêté son nom au titre : Madame de Ferlinde. Cette dernière est quant à elle liée à sa propriété décorée de fontaines, de jardin et d'une grotte. Elle est ainsi associée à une « Nymphe guerrière » (*CJ* 293) qui remplira son rôle de victime face au satyre qu'est devenu le jeune homme fantasque rencontré au début du récit, dans le drame que cet espace mystérieux, semblant doué de volonté, a voulu entre Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde. Nous le voyons, une trame est tissée par l'espace et nul ne peut y échapper. Nous pouvons relever des traces de cet espace qui transforme et influence dans « Les Clefs d'or », avec Fallea qui se lie à la forêt ; dans « La Cité dormante » où la ville statufie toute personne qui décide d'y rester, sous l'étendard d'une seule et même race exsangue et zombifiée ; dans « L'Hôtellerie de l'amour », qui voit son narrateur transformé à son réveil : « Lorsque je m'éveille, la notion du moi m'apparaît très confuse, un autre homme s'est glissé en mon être ; le cerveau a changé, le sang a vieilli, des sensations nouvelles me glacent d'étonnement, il a neigé dans mon cœur » (*HA* 107-108).

Mais de même que pour l'intrusion, il existe une seconde modalité de la transformation. Au lieu de changer les individus vivant ou passant en son sein, il arrive que l'espace se transforme lui-même, devenant ainsi ce que nous avons décidé de nommer un « espace-monstre ». Nous pouvons relever un tel cas de figure dans « Les Clefs d'or » par exemple, où le lieu de retraite s'ensauvage avec l'automne et donne le sentiment de devenir hostile :

> je craignais pour l'enfant comme pour moi-même l'énervement languide des raisonnements et la dégénérescence de la nature en octobre. Partout l'intensité fauve de son coloris s'exaspérait, et les grands voiles de la brume traînaient sur les cimes brûlées et éclatantes. Les feuilles descendaient plutôt qu'elles ne tombaient : leurs orfèvreries légères flottaient selon le vent, ou s'arrachaient des espaliers comme des oiseaux morts (*CO* 506).

Il en est de même dans « Le Piège à revenant » avec cette maison personnifiée, qui rie (*DA* 42) et dispose d'un « œil malade » en la lucarne du grenier (*DA* 46). Une des illustrations les plus probantes de cette transformation d'un « espace-monstre » est celle du « Récit de la dame aux sept miroirs ». Il y a dans ce conte un véritable retour à une nature mystique d'un espace qui avait été jusque-là contrôlé par l'homme. Dès la mort du père de la narratrice, cette propriété jusqu'alors qualifiée d'« édifice d'eau et d'arbres » (*CJ* 492), suit le tracé d'un véritable ensauvagement. Plus le récit avance, plus l'environnement de la jeune femme semble développer une volonté qui lui est propre, farouche et indépendante. Elle ne peut en faire que le terrible constat : « Tout se désagrégea. […] Le château se dégrada ; les combles se délabrèrent ; le soubassement se tassa ; des arbres du parc s'abattirent, barrant les allées, écornant les buis ; la gelée fendit la pierre des vasques ; une statue tomba à la renverse » (*CJ* 493). Mais cette transformation ne se limite pas à une simple déréliction : apparaissent dans le lointain d'abord, puis dans le parc, des indices laissant supposer le foisonnement nouveau d'une faune tirée des croyances les plus anciennes. Les créatures dionysiaques récemment arrivées font fuir la narratrice de ce parc, pour coloniser peu à peu la propriété et le château, jusqu'à s'introduire dans le dernier bastion de la jeune fille.

Ainsi, l'espace peut être un acteur à part entière dans la survenue de l'irréel, il modèle les êtres et les choses à sa guise, selon ses propres plans. S'il touche le personnage ou le narrateur, même ce dernier a du mal à se reconnaître, physiquement ou dans ses actes. D'où le terme choisi pour caractériser le fantastique symboliste d'aliénant : il dépossède le personnage de lui-même. Cette dépossession est justement le troisième et dernier procédé de ce fantastique que nous allons analyser, mais en nous concentrant sur l'espace qui est retiré au personnage, le laissant dans un dénuement spatial.

#### 1.1.4.3 La dépossession

Ce procédé de dépossession est selon nous particulièrement intéressant en ce qu'il révèle la manière dont l'auteur joue avec ses personnages pour les plonger dans l'irréel. L'auteur semble s'amuser, jeu ô combien sadique, à créer un mouvement de possession-dépossession

créant une vulnérabilité de la victime du fantastique. Pour parvenir à ce procédé, le narrateur ou la personne vivant le récit semble peu à peu s'approprier l'espace dans lequel elle se trouve, jusqu'à parfois le faire sien. Mais le surnaturel se manifeste alors, reprenant cet espace dans une dépossession qui laisse l'individu sans plus aucuns repères, impuissant et dans une situation précaire. L'exemple de transformation en « espace-monstre » du « Récit de la dame aux sept miroirs » n'exclut pas ce phénomène de dépossession : la jeune fille voit son espace vital, hérité de son père, se réduire jour après jour, échappant à son contrôle, jusqu'à ce que plus rien ne lui reste.

« Les Embaumeuses » offre une illustration complète de ce procédé avec un narrateur qui ne s'habitue à un lieu que pour mieux s'en faire surprendre. Le narrateur et son frère, Ophélion, après un long et exténuant voyage vers on ne sait quelle direction, arrivent en vue d'un village composé de « coupoles blanches de petite dimension, disposées en cercle et [qu'] Ophélion fut d'avis […] de les examiner » (*MO* 336). De là, ils sont accueillis par une femme habitant l'une de ces coupoles. Il est intéressant de relever, dans un premier temps, l'ensemble des verbes et adjectifs qui rendent compte de l'environnement du narrateur, mais dans une approximation certaine. Le personnage principal n'est ainsi pas sûr de ce qui l'entoure, étranger en un lieu qu'il ne maîtrise pas. En s'approchant du village, il déclare que « l'obscurité était grande » (*MO* 336). De même, en observant les coupoles lors de son arrivée il mentionne que « [l]'ouverture de ces portes était sombre » (*MO* 336), description suivie de celle de l'entrée, « obscure ainsi que la salle ronde sous la coupole » (*MO* 337). Même dans la coupole, il ne peut pas vraiment détailler son nouvel habitat « à la faible lueur de la lampe qui était posée à terre » (*MO* 337). Par la suite, lorsque le narrateur se réveille durant la nuit sans voir son frère à ses côtés, il s'en va à sa recherche et explore ce mystérieux village. Au cours de son exploration, il parvient à en dévoiler le secret, expliquant qu'il s'agit en fait d'un village d'embaumeuses. Il est intéressant de remarquer le changement qui se fait dans la perception du narrateur lors de cette recherche. Contrairement à ce qui précède, il ne fait plus qu'apercevoir et distinguer des formes, mais il « voit ». Une fois qu'il « compri[t] […] l'étrangeté de la contrée et de la cité des coupoles » (*MO* 338), il s'approprie l'espace dans lequel il se trouve, pouvant décrire de nombreux détails. C'est ce que nous nommons le phénomène de possession.

Mais ce phénomène dans le fantastique symboliste est irrémédiablement suivi de sa contrepartie : la dépossession. Alors que le narrateur, résolu à fuir ce lieu dès le matin, continue à chercher son frère pour tout lui raconter, il entend des échanges passionnés « en rentrant sous *notre* [je souligne] coupole » (*MO* 339), et en y découvrant, appropriation du lieu qui continue, un escalier souterrain. Cela le fait sourire d'imaginer son frère en plein acte « avec une manieuse

de cadavre » (*MO* 340), et le phénomène de dépossession débute. Il est surpris de soudainement voir son hôte apparaître « sous *la* coupole [je souligne pour notifier la possession retirée] » (*MO* 340) par une ouverture qu'il n'avait pas remarquée, et il s'endort mystérieusement sous son regard. Au matin, il retrouve son frère à ses côtés, mais malade, et l'incompréhension le frappe de nouveau. Le corps d'Ophélion disparaît, et il le découvre en train de se faire momifier. Le narrateur est incapable de trouver l'entrée pour rejoindre son frère, et il décide de s'enfuir loin de cette contrée qui lui a pris beaucoup, sans qu'il ne puisse pleinement la saisir.

Nous avons procédé à une analyse relativement détaillée du conte « Les Embaumeuses » afin d'illustrer au mieux ce que nous entendons par procédé de possession-dépossession. De nombreuses remarques faites sur ce récit peuvent s'appliquer à d'autres. L'incertitude du narrateur par exemple, le rendu approximatif des lieux qui l'entourent, reviennent de manière régulière. En effet, le jugement de plusieurs personnages de notre corpus peut être qualifié de douteux, rendant leurs descriptions, et surtout leur positionnement dans l'espace qui les entoure, précaires. Le narrateur de « L'Égrégore » déclare par exemple à la fin du conte : « La romance terminée, le phénomène cessait… Mais j'avais bu tant de Château-margot au dîner de la princesse ce soir-là »[83] ; et les propos du jeune libertin de « L'Hôtellerie de l'amour » sont sans cesse exagérés et remis en cause : « Que je suis malade » (*HA* 63). Ce dernier affabule dans des imprécations de véritable hypocondriaque qui ont pour effet de remettre en cause les éléments qu'il relate, jusqu'à ce qu'enfin il se réveille une première fois et que ses dires sont empreints de rationalité et de recul, alors que la situation est on ne peut plus étrange. Le phénomène de transformation déjà mentionné de ce conte est accompagné de celui de possession-dépossession, mais d'une modalité différente de celle des « Embaumeuses » : toute la première partie n'est que flou et horreur, alors que le réveil, lorsque le narrateur a semble-t-il vieilli, se fait dans une appropriation réfléchie de son espace. La dépossession a précédé la possession qui renforce l'étrangeté du récit.

De nombreux autres exemples de ce procédé majeur peuvent se trouver au sein de notre corpus :

- Dans « L'Araignée de cristal », le fils exprime sa peur des miroirs qui doublent le monde et l'en privent. Il met clairement à jour cette dépossession de l'espace qu'il ressent, dépossession qui va jusqu'à sa propre personne, ce reflet n'étant plus lui mais un autre : « Si devant le miroir que je contemple, *elle* a glissé aux bras d'un *autre*, c'est toujours

[83] LORRAIN Jean, *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 209. Noté désormais en *S* suivi du numéro de page.

moi que je vois à la place de *l'autre* ! » (*DA* 18). Il va jusqu'à qualifier les miroirs de « geôliers impitoyables » (*DA* 18), le privant de toute liberté, mettant des barreaux à chaque moment de sa vie.

- Dans « Le Double » de Jean Lorrain, le narrateur, qui est chez lui et qui reçoit un jeune auteur ambitieux, se voit dépossédé de cet espace qui est pourtant initialement le sien. La part surnaturelle que l'hôte perçoit chez M. Michel Hangoulve, lui fait tellement peur que sa chambre ne semble plus lui appartenir ; elle devient « ensorcelée » (*SS* 184) tandis que l'aura du reçu semble s'épandre dans la pièce : « Et l'horrible homme continuait, redoublant de volubilité et d'amabilité ; plus je le regardais, plus son aspect larveux se dégageait visible et m'emplissait d'effroi. J'en étais arrivé à ne plus regarder dans les angles obscurs ni dans l'eau morte de la glace ; j'avais trop peur d'y voir surgir quelque forme sans nom » (*SS* 184).
- Dans un autre conte de Lorrain, « Histoire de la bonne Gudule », Gudule s'est pour ainsi dire dédiée corps et âme au logis de ses maîtres, à tel point que même après sa mort son spectre revient pour balayer le plancher. Cette domestique hantant le logis dans lequel elle a effectué un travail dévoué exprime parfaitement ce phénomène de possession-dépossession. Gudule, qui de son vivant n'avait de cesse que de s'occuper de la grande maison, lui appartenait. Toute sa vie était réglée pour le service de Mme de Lautréamont et l'entretien de cette demeure : « Dévouée tout entière aux intérêts des maîtres, rien n'échappait à son petit œil bleu ; toujours au logis avec cela, car la vieille fille ne sortait que pour assister aux offices des jours de fête et des dimanches, assez peu dévote, ma foi, et nullement assidue à la messe de six heures, ce prétexte de sortie journalière de toutes les vieilles servantes » (*HDM* 234). Le rapport de servitude semble s'inverser à la mort de la bonne : c'est maintenant l'espace qui est hanté, possédé, par Gudule qui revient la nuit effectuer son service, et les propriétaires terrifiés dans leur propre demeure, qui se sentent comme dépossédés.

Intrusion, transformation et dépossession en viennent parfois à se mêler mais sont toutes trois des manifestations de ce fantastique symboliste que nous qualifions d'aliénant. Nous avons pu observer combien ce fantastique joue sur les rapports établis entre les personnages et l'espace du « sujet ». L'un et l'autre sont interdépendants, et sont bien souvent les deux faces d'une même chose : la survenue de l'irréel, les émotions de la victime du fantastique. L'espace déployé dans le récit ne peut l'être que dans son rapport avec le narrateur ou le personnage, et

la connaissance de leur intériorité doit beaucoup aux descriptions des lieux. Nous avons recouru, au moment de justifier notre étude de l'espace par rapport aux personnages, aux théories de Roman Ingarden, mentionnant la distinction qu'il fit entre espace réel, figuré et représenté. Nous allons maintenant nous attarder sur ses travaux afin d'étudier la construction d'un espace fantastique par son auteur, pour voir quelles sont les caractéristiques de l'espace que les fantastiqueurs symbolistes ont mis en place pour favoriser la survenue du fantastique. Certains de ces éléments ont évidemment pu être observés précédemment dans les relations tissées avec les personnages, mais nous nous concentrerons maintenant sur ce qui est exclusif à l'espace.

## 1.2 L'espace du « sujet » en lui-même, par lui-même

### 1.2.1 *L'Œuvre d'art littéraire*

Dans son ouvrage *Lire la nouvelle*, Daniel Grojnowski déclare : « Désigner l'espace d'une nouvelle, c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. C'est en d'autres termes, indiquer successivement ou simultanément :

- un espace référentiel [l'auteur donne pour exemple un espace de Corse],
- un espace fictionnel (où l'action se déroule),
- un espace signifiant (que le lecteur interprète) »[84].

Cette distinction de Grojnowski se révèle en effet pertinente et c'est un schéma similaire que nous allons employer maintenant pour analyser notre corpus. Mais au lieu de recourir à la terminologie de Grojnowski, nous allons plutôt employer les théories desquelles nous pensons qu'elles découlent, celles de Roman Ingarden. Faire appel à Ingarden, plutôt qu'à Grojnowski se justifie selon nous par la systémisation de la pensée du premier. Ses théories font bloc, se répondent les unes aux autres, et atteignent dans leur relation une profondeur qui nous permet de pénétrer une œuvre sous de multiples angles à la fois. Nous ne pourrons user, malgré tout, de l'intégralité des théories développées par l'auteur de *L'Œuvre d'art littéraire*, cela nous emmenant bien plus loin qu'une simple étude spatiale du fantastique symboliste, mais nous toucherons à un principe primordial dans l'étude de notre corpus : l'indétermination. C'est de plus pour ce que Wolfgang Iser et Rachel Bouvet, qui nous aideront grandement dans notre étude, doivent à cet auteur et à ses concepts que nous sommes décidé à recourir à Ingarden.

[84] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 75.

Dans son ouvrage *L'Œuvre d'art littéraire*, qui vise à « établir une "anatomie de l'essence" de l'œuvre littéraire »[85], Roman Ingarden fait de cette dernière une construction « polystratique » [86], c'est-à-dire composée de plusieurs couches, formant un « tout organique »[87]. Parmi ces couches, se distinguent : la couche glossophonique, les mots en tant que son ; la couche des unités de sens, touchant celui que peuvent prendre les mots ; la couche des « objets » figurés, ce qui apparaît dans l'espace du « sujet » ; et la couche des aspects schématisés, qui se retrouve dans la façon dont l'auteur présente les « objets » figurés[88]. Nous allons nous attarder maintenant sur la couche des « objets » figurés, se distinguant des « objets » réels par leur intentionnalité et leur durée.

Ingarden entend par « objet » figuré, une expression qui « doit être comprise dans ce sens très large où elle désigne tout d'abord chaque quelque chose projeté *nominalement*, de quelque catégorie objectale et de quel être matériel qu'il s'agisse »[89]. C'est donc l'ensemble des choses et personnes décrites par l'auteur, qui peut se rapprocher d'un « objet » réel (être, chose ou lieu), sans pour autant reprendre toutes ses caractéristiques, ce rapport étant relativement indépendant. Parmi ces « objets » figurés, s'inscrit donc l'espace du « sujet » sur lequel nous avons travaillé durant tout ce chapitre. Ingarden procède aussi à une différenciation de différents types d'espace, il distingue : l'espace réel, l'espace figuré, l'espace représenté. L'espace réel est celui de l'auteur ou du lecteur, celui dans lequel nous faisons notre vie de tous les jours. L'espace figuré est un espace créé par l'auteur pour son récit, dans lequel prennent place les « objets » figurés. Il correspond à ce que nous avons pu désigner jusqu'à maintenant comme l'espace du « sujet » :

> C'est – si l'on peut dire - un espace propre, qui par essence fait partie du monde "réel" figuré. En un certain sens, il est apparenté à tous ces espaces [espaces réel, idéal, géométrique], dans la mesure où il présente une structure qui permet encore de l'appeler "espace", quand bien même avoir cette *structure* n'est qu'un avoir fictif et simulé. D'après sa structure, il est relativement le plus proche de l'espace objectif réel (resp. de l'espace d'orientation perceptuel)[90].

L'espace représenté, enfin, est l'espace figuré tel qu'il prend corps dans l'esprit du lecteur, c'est celui qui se dessine d'après les descriptions et détails donnés par l'auteur. Cette représentation est une forme d'appropriation personnalisée, différente pour chacun, mais toujours guidée.

---

[85] INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 24.
[86] *Ibid.*, p. 43.
[87] *Ibid.*
[88] *Ibid.*, p. 44.
[89] *Ibid.*, p. 189.
[90] *Ibid.*, p. 191.

Arrêtons-nous un moment dans la découverte des théories ingardiennes, et voyons les rapports qui s'établissent entre espace réel et espace figuré, puis entre espace figuré et espace représenté au sein des contes fantastiques

### 1.2.2 L'ancrage de l'espace figuré dans l'espace réel

Nous avons déjà pu mentionner que le fantastique repose sur le réel, en est dépendant pour créer une rupture dans laquelle surgit le surnaturel, rupture sans laquelle il n'y a pas de fantastique : « Il faut donc tisser le réel avant d'y provoquer la déchirure »[91]. Observons maintenant l'ancrage nécessaire de l'espace figuré du fantastique dans l'espace réel, le jeu de subordination qui peut se créer entre l'un et l'autre, et voyons combien le fantastique illustre d'une manière particulièrement savoureuse cette déclaration de Wolfgang Iser : « le texte littéraire ne copie pas seulement le réel existant ; il se fait un monde de celui qui existe »[92].

Nathalie Prince fait du fantastique une « littérature du réel »[93] en ce que le réel s'y inscrit nécessairement. Comme le souligne Jean Fabre, « [l]e réalisme ratio-empirique représente au niveau textuel ce fond épistémologique, psychologique, moral et culturel sur lequel le Surnaturel, devenu minoritaire, ne saurait se découper que comme scandale »[94]. C'est-à-dire que dans tout texte fantastique, un espace figuré fondé sur l'espace réel est érigé afin de placer les personnages du récit dans un monde similaire à celui du lecteur. Ainsi, l'étonnement et la peur du personnage qui voit son monde envahi par l'irréel seront partagés par le lecteur, qui aura identifié son espace réel à l'espace déployé dans le conte. Le processus identificatoire, que nous avons pu introduire au moment de traiter la narration fantastique, passe donc aussi par une identification réalisée par le lecteur entre son espace propre et celui du personnage. Un rapprochement doit être favorisé, rapprochement sans lequel le « je » affectif et authentifiant n'aura pas la même portée car ne s'inscrivant pas dans un espace familier au lecteur. Même si certaines émotions et problématiques existentielles sont les mêmes en tout lieu, qu'elles touchent un habitant de la planète Terre ou de la Terre du Milieu[95], le « je » qui narre une intrusion surréelle dans son quotidien, étant donné l'espace dans lequel il se trouve, n'entraîne pas une même crainte. Dans l'un le lecteur peut espérer l'apparition salvatrice d'un Gandalf ou d'un quelconque elfe rompu à l'exercice de lutter contre toute intrusion surnaturelle ; dans l'autre, le lecteur sait que police, pompiers ou voisins ne pourront rien pour lui et que ce « je »

---

[91] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 102.
[92] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 70.
[93] PRINCE Nathalie, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 17.
[94] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 103.
[95] Voir *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien.

se trouve livré à lui-même, comme le serait celui qui lit. Cette dépendance du fantastique au réel avait été remarquée dès le XIX^e siècle, comme peuvent en témoigner ces propos de Gustave Kahn tenus en 1887 dans un article intitulé « Les Contes fantastiques d'Hoffmann » : « D'où vient l'impression de fantastique ? De ceci que : ce fait de rêve connu [le motif du double], cette conception connue que nous acceptons sans difficulté et sans heurt de l'esprit, dans la légende, nous choque un instant dans le monde moderne »[96]. L'espace figuré du fantastique, inspiré du réel, sert donc à inscrire le récit dans un environnement connu et en partie maîtrisé par le lecteur, dans lequel, paradoxalement, aucune manifestation de l'irréel ne serait attendue. Pour résumer les justifications de l'emploi du réel dans les récits fantastiques, nous pouvons faire appel à Renata Bizek-Tatara qui déclare :

> Le récit fantastique doit posséder un ancrage mimétique marqué pour une autre raison encore [la première étant la rupture créée dans le réel] : pour être esthétiquement efficace et présenter un minimum de crédibilité, il doit créer l'illusion référentielle dont le but primordial est de vraisemblabiliser l'invraisemblable et faciliter au lecteur l'identification avec le personnage[97].

Au sein des contes fantastiques de notre corpus, il est évident que l'espace réel, en plus de servir la rupture, a pour but de « vraisemblabiliser », ou de crédibiliser le récit. Monique Jutrin fait cette remarque très pertinente sur Marcel Schwob, qui pourrait aussi concerner les autres auteurs des contes étudiés : « L'on sait combien le thème du faux obsède les symbolistes, et l'on songe à des Esseintes préférant au paysage réel son équivalent factice. Mais il ne s'agit plus chez Schwob du culte de l'artificiel pour lui-même : ce qui le passionne, c'est la "vérité du faux" »[98]. Cette « vérité du faux » est recherchée et travaillée par tout bon conteur, elle consiste en un ingénieux et précautionneux cadrage du récit par le réel. Le conteur peut alors transporter son public, le suspendre à ses lèvres ou à sa plume, le porter à croire que tout ce qu'il raconte peut être vrai, s'être même déjà passé. Ainsi, la crédibilité donnée à des événements invraisemblables est un élément moteur des contes fantastiques et un parfait exemple se trouve justement dans un conte de Schwob : « Le train 081 ».

Dans cette histoire, de nombreux détails sont donnés, et cela pas seulement au niveau spatial. L'intrigue se déploie sur une ligne de chemin de fer existant : Paris – Marseille, a une date précise, le 22 septembre 1865, et a pour cadre dramatique une épidémie de choléra se répandant à travers le monde. Or, en consultant *Le Journal de la société statistique de Paris* de 1868 ayant pour titre : « Statistique du choléra de 1865 à 1867 en Europe », nous pouvons lire

---

[96] KHAN Gustave, « Les Contes fantastiques d'Hoffmann » in *La Revue indépendante Tome V (octobre – décembre 1887)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 442.
[97] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 181.
[98] JUTRIN Monique, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, *op.cit.*, p. 61.

ceci : « Importé à Alexandrie par les pèlerins de la Mecque au commencement du mois de juin 1865, le choléra se propagea rapidement dans tout le bassin de la Méditerranée. Le 28 juin, il éclatait à Constantinople, à la suite d'un bateau à vapeur venu d'Alexandrie »[99]. Description du déclenchement de l'épidémie à laquelle un passage du conte de Schwob fait pleinement écho : « On disait que le choléra avait éclaté à La Mecque. Les pèlerins mouraient par milliers. Et puis la maladie avait gagné Suez, Alexandrie ; elle avait sauté jusqu'à Constantinople » (*CD* 54). Par la suite, le Docteur Vacher explique que l'épidémie a atteint Marseille, puis qu'elle s'est transmise à d'autres villes de France par voies ferroviaires notamment, et qu'« [e]nfin le choléra a éclaté à Paris au mois de septembre »[100]. Ces détails nous révèlent ainsi que Schwob s'est basé sur des faits historiques avérés, il a peut-être même utilisé ce rapport statistique dont nous nous sommes servi, pour rédiger sa nouvelle fantastique. Ce conte, qui déploie le surnaturel au sein de faits réels, illustre donc parfaitement ce que l'on peut nommer « la vérité du faux », grâce à un recours aux détails et à un vrai travail de recherche.

Ainsi, la déclaration de Magdalena Wandzioch selon laquelle : « La nouvelle fantastique disposant d'un nombre restreint de lieux, affectionne ceux qui sont solitaires, retirés et éloignés mais qui correspondent toujours au monde du lecteur »[101], se justifie par le fait que celui qui lit doit toujours être capable de replacer l'espace figuré dans son espace réel, ou du moins dans un espace qui lui est proche et familier, auquel il peut rattacher sa réalité. Nous avons déjà relevé de nombreux espaces qui servent de refuges aux personnages, qui leur permettent d'expérimenter une solitude recherchée. Néanmoins, ces lieux retirés, à l'écart, sont toujours décrits de manière suffisamment précise pour que tout lecteur puisse les rattacher à un endroit déjà vu ou visité au cours de sa vie, comme c'est le cas par exemple pour le wagon de « L'Homme voilé », ou dans les deux récits marins de notre corpus, « La Flûte » et « La Cité dormante », et leurs descriptions précises de l'équipement d'un bateau. De plus, dans nombre de contes, plusieurs références sont faites à des lieux réels afin de parfaire l'illusion de la « vérité du faux ». Dans « Danaette », « Le Diable Helkésipode » ou « Nuit de veille », la Normandie est à l'honneur ; dans « Dharana », mention est faite du train de nuit Paris-Belfort et de la gare de cette dernière ville au moment où un groupe d'amis a décidé de prendre des nouvelles d'Alexis Pranne (*H* 59) ; M. d'Ajurincourt, dans la nouvelle éponyme de Lorrain, a longtemps vécu à Paris et Versailles (*HDM* 214) ; et l'horrible appartement du « Mauvais Gîte »

[99] Docteur VACHER, « Statistique du choléra de 1865 à 1867 en Europe » in *Le Journal de la société statistique de Paris*, 1868/9, p. 165.
[100] *Ibid.*, p. 166.
[101] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 111.

est situé « dans un quartier délicieux de Paris, à deux pas du pont de la Concorde et de la Chambre » (*SS* 92). Ces lieux réels auxquels recourent les auteurs dans leur récit sont bien souvent le reflet de leurs lieux de vie, d'endroits qui les ont marqués, où ils ont vécu, mais nous ne nous attarderons pas sur de telles problématiques géocritiques, retenant simplement l'ancrage dans le réel favorisé.

Jean Pierrot fait remarquer à propos de cet ancrage dans le réel, que le fantastique de la fin du XIX^e^ siècle, et donc le fantastique symboliste, voit une « évolution du décor et la progression des éléments de modernité. […] le conte décadent se développe de plus en plus souvent dans le cadre même de la vie moderne, celui de l'univers urbain »[102]. Élément par la suite relevé par Nathalie Prince qui concentre son étude sur le « chez-soi » de célibataires vivant en ville et se permettant donc de la mépriser, avec ceux qui y vivent. L'importance prise par ce « lieu d'angoisses difficiles à contenir »[103] est selon nous une conséquence sociétale. À vouloir placer leur récit dans un espace auquel le lecteur peut se référer, à calquer l'espace figuré sur l'espace réel, les fantastiqueurs doivent se montrer sensibles aux mouvements de la population, aux évolutions de l'habitat. L'exode rural en France, résultant de la révolution industrielle, s'est fait de manière relativement tardive par rapport aux autres pays d'Europe occidentale, la France défendant son économie agricole. Ainsi, comme nous le détaille François Caron dans son *Histoire économique de la France : XIX^e^-XX^e^ siècle* (1981), c'est seulement aux alentours de la moitié du XIX^e^ siècle que le taux de personnes quittant la campagne pour la ville atteint un niveau élevé, et que ses effets sur la distribution et la densité de la population peuvent se faire ressentir[104]. Baudelaire est un témoin privilégié de l'influence d'un tel bouleversement sociétal sur une œuvre artistique, et Jean-Pierre Richard relève ainsi l'importance d'un chaos urbain grandissant, digérant difficilement une modification si brusque de la société, sur l'imaginaire spatial de l'auteur des *Fleurs du mal*. La ville est considérée par Baudelaire comme un espace hétéroclite, lieu de l'incongru et des cohabitations les plus insolites : « le lieu des voisinages les plus étranges, le domaine du choc et de la fissure. Le beau y a pour critère le bizarre, pour effet la surprise »[105]. L'héritage baudelairien associé à la conscience des symbolistes des modifications de leur société, expliquent l'ampleur que ces derniers peuvent conférer au décor urbain dans leurs contes. De plus, Renata Bizek-Tatara fait observer que la ville « constitue un terrain de jeu particulièrement propice à toutes sortes de transgressions car, régie par des codes

[102] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 203.
[103] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 56.
[104] CARON François, *Histoire économique de la France : XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Armand Collin, 1981, p. 109.
[105] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 191.

de conduite préétablis et institutionnalisés, elle paraît à l'abri des phénomènes transgressifs »[106]. Or, quel lieu de choix pour le fantastique, une littérature qui réside justement dans la transgression, que la ville, lieu de cohabitation qui permet l'incroyable, lieu aussi reconnu en cette époque comme perturbant psychologiquement. Pour justifier ce dernier élément, nous nous permettons de reproduire une partie de l'article « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », rédigé par Julien Schuh qui a su relever un parfait témoignage du ressenti de l'exode rural dont nous avons parlé, sur l'esprit de ceux qui l'ont vécu :

> Saint-Pol-Roux (1861-1940), poète symboliste très actif au *Mercure de France*, résume ainsi la fragmentation du Moi dans les sociétés modernes dans son compte rendu de *Dégénérescence* de Max Nordau : "Encore qu'il y ait matière à discuter, concédons au docteur son étiologie, les causes générales qu'il donne en vue d'établir une certaine fatigue dans les races : l'hyperexcitabilité du séjour dans la grande ville, le vertige d'une existence frelatée, le nombre prodigieusement accru de sensations et de réactions organiques, c'est-à-dire de perception, de jugements et d'impulsions motrices qui se pressent aujourd'hui dans une unité de temps donné." C'est l'expérience de la modernité, qui défait les structures traditionnelles de la société et transforme en profondeur les catégories de temps et d'espace ; l'esprit ne peut en sortir indemne, et le Moi n'est plus conçu comme une entité stable, mais comme la coordination éphémère d'états mentaux successifs[107].

Corinne Fournier Kiss, dans son ouvrage *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)* (2007), s'est justement penchée sur les héros romanesques ayant fait « l'expérience d'un choc avec la modernité qui, tout en opérant des dommages irréversibles dans leur système de protection, leur permet aussi d'accéder à un réservoir insoupçonné d'énergies fantastiques »[108]. Elle distingue ces personnages de ceux qui « se morfondent dans l'ennui »[109], ou encore de ceux « qui, pour échapper à l'ennui, se plongent dans l'empathie et s'enivrent de fantasmagories et de divertissements, et qui se flattent ainsi de voir ce que les autres ne voient pas : […] flâneur[s] qui croi[en]t tout voir mais qui en réalité ne voi[en]t que ce qu'il[s] veu[lent] voir »[110]. L'auteure met en avant une expérience traumatique de la ville qui dans son accueil par le sujet transforme ce dernier et l'ouvre à une expérience nouvelle.

Certains contes fantastiques de notre corpus, notamment ceux de Jean Lorrain, se fondent sur une réciproque à cette urbanité. Jean Lorrain, noctambule « enclin à la maraude,

---

[106] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno, op.cit.*, p. 204.
[107] SCHUH Julien, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues » in *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1652.php (consultée le 23/08/2018).
[108] FOURNIER KISS Corinne, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007, p. 56.
[109] *Ibid.*, p. 55.
[110] *Ibid.*

aux excursions vers les mondes du parisianisme louche »[111], semble avoir fait sienne la condition de citadin et trouve alors un ressort au fantastique dans l'éloignement de la ville. Ainsi, dans « L'Âme des ruines » ou « La Chambre close », les narrateurs sont sensibles au retour vers un espace plus sauvage. Dans le premier conte, Rouquérolle explique à son ami parisien que le voici arrivé dans « le pays des fées » (*SS* 43), la Provence est présentée comme une terre où les contes et légendes peuvent encore prendre vie : « dans notre beau pays de Provence il n'est pas une pierre de la route, pas une margelle de puits ou crête de vieux mur qui ne parle d'une nymphe ou d'une dame d'autrefois » (*SS* 43). Dans le deuxième conte le narrateur se demande ce qu'il peut bien être venu faire dans un lieu si perdu, si éloigné de tout, et en vient même à voir une influence surnaturelle qui l'aurait décidé à venir en ce lieu : « Quitte à paraître fou, ma conviction est qu'en venant m'échouer presque involontairement dans cette forêt délabrée par l'automne et si étrangement solitaire, je fus l'instrument d'une volonté inconnue, plus puissante que la mienne et que je jouais là inconsciemment un rôle dans un drame d'au-delà ! » (*S* 102). La province est alors perçue comme un lieu de magie dans lequel peuvent se produire des choses étranges, comme un donjon qui semble s'éloigner et se rapprocher (*SS* 44), ou comme un spectre qui vient faire entendre sa plainte la nuit (*S* 106), manifestations de forces mystérieuses à un esprit citadin plein de sensibilité.

Mais même si l'espace figuré du fantastique symboliste est établi en grande partie dans son rapport au décor urbain, il nous faut rappeler que ce fantastique est majoritairement intérieur. Et justement, la force de cette intériorité est que le surnaturel peut surgir n'importe où, rappelant que personne n'est à l'abri nulle part. Les fantastiqueurs symbolistes ont donc recours à un espace réel pour créer un cadre familier au lecteur, presque quotidien, et lui révéler combien il se berce d'illusions à se croire à l'abri dans le monde, dans l'univers social, qu'il s'est constitué : « Lorsque le conte fantastique se préoccupe d'instaurer une sorte d'espace de réalité dans lequel nous puissions respirer, nous mouvoir et survivre comme dans un espace réel, c'est bien pour détourner l'attention : il fait semblant de vouloir ressembler au monde réel »[112]. Il y a néanmoins quelques contes, comme « Les Embaumeuses », « Les Striges », « Les Trois gabelous », ou « Les Milésiennes » qui ne s'inscrivent pas dans la quotidienneté du lecteur, mais dans un espace réel daté, plus familier grâce aux livres d'histoires que par la vie de chacun. Leur temporalité est plus historique que celle des autres contes qui rappellent par de multiples détails l'époque à laquelle ils ont été écrits. Néanmoins, ces différents récits, de Marcel Schwob pour la plupart, qui s'inscrivent dans un autre siècle, servent selon nous à

[111] GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, *op.cit.*, p. 330.
[112] BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *op.cit.*, p. 23.

rappeler que certaines pensées, certaines craintes, transcendent la temporalité. La peur de la vieillesse des Milésiennes est par exemple une problématique commune à toute société en tout temps. Ces contes parlent tout de même au lecteur, permettent une identification, parce qu'ils s'inscrivent dans une réalité qui, bien que passée, touche par son universalité. À toute heure, en tout lieu, le surnaturel peut s'introduire et vous saisir. Ainsi, le chronotope des récits fantastiques symbolistes est bouleversé, l'importance de l'espace est majeure par rapport à celle de la temporalité. Pour reprendre une formule des auteurs du *Roman Célibataire* : « l'ordre du topos et du chronos s'inverse : ce n'est plus l'espace qui est en fonction d'une durée, mais bien le temps qui s'organise autour d'un ou de plusieurs espaces romanesques »[113]. Plus précisément, le fantastique se veut inscrit dans un espace réel, mais n'est pas dépendant du temps qu'il plie à son service. Cela se manifeste par exemple dans les années passées en une nuit dans « L'Hôtellerie de l'amour », mais aussi par l'absence d'indices de temporalité dans le « Manuscrit trouvé dans une armoire » ou dans « Le Heurtoir vivant ». Des moments sont rendus, comme « ce matin » ou « aujourd'hui », mais aucune datation précise n'est tenue. Une grande partie des contes fantastiques symbolistes se tient dans un automne indéfini, pratique pour l'atmosphère attachée à cette saison, ou ne tient tout simplement pas compte du moment de l'année dans lequel prend place le récit. Nous faisons tout de même exception du « Train 081 » pour des raisons déjà explicitées, ou du « Récit de la dame aux sept miroirs » dans lequel les saisons peuvent sembler rythmer le processus de dépossession de l'espace.

Ainsi, l'espace est premier et le temps s'y plie, ce qui permet aux contes fantastiques symbolistes d'être intemporels plutôt qu'atemporels : la temporalité s'y manifeste, même de manière mineure. Quelle que soit l'époque où ces contes seront lus, ils conserveront donc toujours leur effet fantastique et les remises en cause qui en découlent, car ils ont donné la priorité à une forme du réel elle-même intemporelle. Les motifs de la peur des personnages ne sont, et ne seront, toutefois pas perçus indépendamment du moment de la lecture.

Enfin, cet ancrage de l'espace figuré dans l'espace réel est essentiel en ce qu'il offre au lecteur la possibilité d'enrichir son espace représenté à partir d'éléments facilement atteignables. Ainsi, le lecteur peut s'approcher au mieux de l'espace figuré, pour y pénétrer. D'après une remarque de Michel Collot : « l'écrivain ancre la fiction dans le réel tout en laissant son horizon suffisamment ouvert pour permettre au lecteur de s'y reconnaître et d'y projeter son propre univers imaginaire »[114]. Cela s'avère être un processus particulièrement intéressant en ce qui concerne les contes fantastiques car le réel n'est en aucun cas une limite à la figuration

[113] BERTRAND Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, *op.cit.*, p. 123.
[114] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op.cit.*, p. 96.

ou à la représentation, comme il serait possible de le penser à première vue : si le conte se raccroche à ce que le lecteur connaît, il ne mobilise alors que peu ses compétences imaginatives, ne se rattachant qu'à des codes partagés. Or, rien n'est plus faux qu'une telle déclaration, et la relation établie par l'auteur entre espace réel et espace figuré offre une liberté à la représentation dans laquelle s'exprime au mieux le fantastique.

### 1.2.3 Une particularité de l'espace figuré, primordiale dans le fantastique symboliste : les indéterminations

La liberté dans la représentation constitue un des charmes les plus délicats du fantastique symboliste. Nous allons pour l'étudier recourir à un important concept dévoilé par Roman Ingarden : les zones d'indétermination. Après avoir défini les trois espaces respectivement nommés espace réel, espace figuré et espace représenté, Ingarden fait remarquer qu'une des propriétés essentielles de l'espace est d'être sans discontinuité. Cela se conçoit clairement et légèrement en ce qui concerne l'espace réel, mais requiert quelques clarifications pour les deux derniers. La continuité de l'espace figuré, et donc de l'espace représenté, est permise par le fait que l'espace figuré est soutenu par ce que l'auteur nomme des « zones d'indétermination »[115]. Ces lieux d'indétermination permettent la continuité entre deux espaces figurés grâce à une participation majeure, bien que souvent inconsciente, de l'imagination du lecteur qui comble immédiatement tout vide laissé par les mots du texte : « lorsque l'auteur d'un roman nous "déplace" d'une région A dans une autre région B, l'écart entre A et B, n'est pas positivement déterminé ni figuré, mais à nouveau seulement co-figuré à raison de l'impossible discontinuité de l'espace »[116].

Il est possible de distinguer deux types de zones d'indétermination qui touchent les espaces représentés des contes fantastiques : il y a les zones comblant un vide laissé dans l'espace du « sujet », comme dans l'exemple donné par Ingarden entre A et B ; mais il y a aussi les zones inhérentes à un lieu présenté dans le récit. Nous allons, pour illustrer ces deux cas, reprendre l'exemple des « Embaumeuses ». Au début du récit, le narrateur raconte son voyage jusqu'en Libye, traversant « les neuf cercles de sables divers qui entourent l'Éthiopie » (*MO* 335). Schwob ne procède pas à un récit détaillé, pas à pas, du voyage du narrateur et d'Ophélion, son frère, mais le lecteur n'a pourtant aucune difficulté à les imaginer traverser les différentes contrées mentionnées qui sont automatiquement liées dans son esprit. Libye et Éthiopie ne

[115] INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 192.
[116] *Ibid.*

prennent pas l'apparence de deux îlots séparés par un vide qui ne peut être comblé que par un saut intersidéral, encore que l'imagination de ce saut est un moyen de combler la zone d'indétermination.

Le deuxième type de zone d'indétermination tient à ce qu'Ingarden nomme « la sphère d'être »[117] des objets figurés qui accompagne les descriptions qui sont faites de ces derniers par l'auteur :

> La situation décrite dans la première scène du premier acte d'*Emilia Galotti* de Lessing peut nous servir d'exemple. On nous y présente un prince dans son cabinet de travail, achevant de répondre à diverses requêtes. Déjà ces requêtes nous renvoient à des "objets" situés à l'extérieur de la pièce aperçue. Mais cette pièce est d'emblée saisie comme faisant partie du palais princier. Ce qui est figuré ne s'arrête pas aux murs du cabinet de travail, mais s'étend aux autres parties du palais, à la ville, etc.[118]

Nous reviendrons sur cette sphère d'être des objets figurés et la façon dont elle est comblée par le lecteur en reprenant les notions de répertoire de Wolfgang Iser et de fondement d'Umberto Eco dans une partie dédiée à l'importance de celui qui lit pour le fantastique[119]. En attendant, nous mesurons combien cette sphère d'être peut être pleine de zones d'indétermination et combien les fantastiqueurs peuvent jouer avec pour déstabiliser leur lecteur. Ainsi, la Libye présentée dans « Les Embaumeuses » illustre le deuxième type de zone d'indétermination sur lequel nous souhaitons travailler. À la mention du mot « Libye », notre imaginaire se peuple automatiquement d'images que nous attachons à ce mot. Or, Schwob joue dans ce conte avec ces références que nous nous sommes créées, en faisant de ce pays, que nous pouvons pourtant pointer du doigt dans notre atlas, un lieu de mystère et de magie : « Qu'il y ait encore en Libye, sur les confins de l'Éthiopie [cela est déjà troublant si nous nous contentons de consulter une carte récente du continent africain] où vivent les hommes très vieux et très sages, des sorcelleries plus mystérieuses que celles des magiciennes de Thessalie, je ne puis en douter » (*MO* 334). Le trouble est semé autour d'un espace pourtant réel. Les zones d'indétermination offrent donc des interstices où le fantastique peut confortablement faire florès grâce à la place qui est laissée à l'imagination du lecteur, comme le relève Iser, grandement inspiré par les travaux d'Ingarden : « notre imagination est activée par la multiplication des blancs »[120]. Ingarden fait remarquer ainsi que :

> Lorsqu'il crée, l'auteur n'est d'abord lié que par l'exigence d'écrire une œuvre intelligible et qui forme un ensemble cohérent. Il opère avec des phrases et des connexions de phrases, et de ce fait, il est lié par toutes les lois qui relèvent de l'essence de la phrase et des relations de phrases. Mais en ce qui concerne la teneur des "objets" figurés dans l'œuvre, elle peut

[117] *Ibid.*, p. 188.
[118] *Ibid.*
[119] Voir *infra* p. 153.
[120] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 328.

> en principe, dans une large mesure, être soumise à l'arbitraire, et en particulier être formée sans souci de savoir si elle ressemble, resp. ne ressemble pas, aux "objets" qui nous sont connus par expérience[121].

La liberté laissée à l'imagination du lecteur est donc paradoxalement soumise à un étroit contrôle, comme nous allons pouvoir le constater dans le prochain chapitre en analysant l'espace du texte en tant que relation entre auteur et lecteur.

La remarque de Louis Vax selon laquelle : « Nous n'entrons pas "dans" un espace fantastique comme nous entrons dans une chambre ou une caverne. C'est notre espace qui devient fantastique »[122], prend alors tout son sens. Ce référencement des auteurs à un espace réel sert à nourrir le fantastique et à mieux nous guider dans la voie qu'ils ont choisie, et à l'aide de ce savoureux cocktail entre espace réel et espace figuré, les fantastiqueurs symbolistes favorisent la création d'un espace représenté qui devient lui-même fantastique, qui laisse surgir le surnaturel que le lecteur a lui-même imaginé.

Après avoir étudié le premier espace du conte, celui développé dans le texte, que nous avons nommé d'après Umberto Éco l'espace du « sujet », nous avons pu nous rapprocher, à l'aide des zones d'indétermination et de la sphère d'être des objets figurés, du deuxième que nous avons relevé dans la partie « L'importance de l'espace fantastique » : l'espace où se déploie le sens des mots, le champ sémantique. Il est évident qu'un tel espace doit faire l'objet d'une étude pour les stratégies textuelles mises en place dans les contes de notre corpus qui n'ont rien d'innocentes :

> le *jeu* du langage défini comme un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins, il est indéniable que Saussure et ses continuateurs ont mis en relief un mode d'être du langage qu'il faut bien dire spatial[123].

Continuateurs dont plusieurs symbolistes firent partie et dont Marcel Schwob ne fut pas des moindres. Il y avait donc assurément une conscience des mots et de leur résonnance qui donne sa saveur au fantastique. Nous allons maintenant pousser plus loin l'étude de ce deuxième espace et voir la relation qu'il permet de tisser entre le lecteur et l'auteur, notamment dans ces résonnances recherchées. Déjà, à travers l'identification, voulue par ce dernier, du lecteur avec le personnage, cette relation transparaissait dans ce que Vincent Jouve nomme « l'effet personnage » : qui est « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du

[121] INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 255.
[122] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 201.
[123] GENETTE Gérard, *Figures II. Essais*, *op.cit.*, p. 45.

récit »[124]. Cet effet personnage est un levier émotionnel puissant que l'auteur met en place pour tenter de faire vivre le fantastique à son public, qu'il se sente lui-même menacé en son intériorité. Cette notion implique dans l'esprit de l'auteur une pensée du lecteur en amont. Qu'il soit alors nommé lecteur implicite, virtuel ou potentiel, de nombreuses études ont étudié cette ombre du lecteur qui est un élément important dans le texte fantastique, étant un récit visant au moins un effet émotionnel : la peur. Le texte fantastique peut donc apparaître selon nous comme un espace de jeu entre l'auteur et le lecteur, l'un cherchant à mener l'autre dans de sombres impasses mystérieuses, quand le deuxième cherche à explorer les coins obscurs dans lesquels il est amené.

# 2 L'espace de la lecture

## 2.1 L'acte de lecture

### 2.1.1 Le texte, un lieu de rencontre entre deux entités distantes

Pour étudier le fantastique, nous avons décidé de rejoindre le point de vue de certaines théories comme celles de la réception ou du dialogisme qui ne conçoivent pas le texte de manière autonome, mais dans sa réalisation par le lecteur. Le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine s'intéressait ainsi au rapport établi entre lecteur et auteur, à la vision de soi que ce dernier pouvait laisser au premier à travers ses écrits, et voyait dans cette somme de deux éléments un résultat pouvant dépasser l'un et l'autre : « […] l'aspect le plus important du dialogue réside dans son pouvoir de donner naissance à des énoncés imprévus, à des idées et à des opinions n'appartenant en propre à aucun des deux locuteurs, mais qui sont essentiellement le fruit de leur interaction »[125]. Cette importance du rapport entre l'auteur et le lecteur se retrouve dans les théories de la réception, avec Wolfgang Iser notamment qui à la suite de son étude des travaux d'Ingarden, reconnaît qu'« on peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur »[126]. Le texte se conçoit donc comme un élément d'un ensemble, dépendant dans sa création et sa concrétisation de ce qui n'est pas lui, tissant un lien entre deux individus.

---

[124] JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *op.cit.*, p. 109.
[125] BARSKY Robert Franklin, *Introduction à la théorie littéraire*, avec la collaboration de Dominique Fortier, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 55.
[126] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 48.

Ce choix théorique a été guidé par notre conception du fantastique comme un genre subjectif, dont les effets de lecture diffèrent selon le lecteur, sa culture et son vécu. Ainsi, sans faire du fantastique un strict effet qui ne détermine pas le genre auquel se rattache le texte, nous rejoignons l'idée de Rachel Bouvet selon laquelle le ressenti du fantastique est entièrement dépendant de la lecture. Il n'est pas inconditionnel[127] dans le sens où tout récit inscrit dans le fantastique symboliste ne fera peut-être pas ressentir les sentiments de peur et de confusion à n'importe quel lecteur. La déclaration de Julien Gracq concernant le rapport permis par le texte entre lecteur et auteur résume parfaitement notre position, en plus de la présenter sous un angle spatial :

> La lecture d'un ouvrage littéraire n'est pas seulement, d'un esprit dans un autre esprit, le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images, ni le travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à ranimer à sa manière de bout en bout, c'est aussi, tout au long d'une visite intégralement réglée, à l'itinéraire de laquelle il n'est nul moyen de changer une virgule, l'accueil au lecteur de *quelqu'un* : le concepteur et constructeur, devenu le nu-propriétaire, qui vous fait du début à la fin les honneurs de son domaine, et de la compagnie duquel il n'est pas question de se libérer. […] Si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée[128].

Cette métaphore du texte comme une maison hantée par son propriétaire convient tout à fait aux textes fantastiques que nous étudions, espace dans lequel auteur et lecteur ont tous deux un rôle à jouer, pour l'un celui de guide, pour l'autre celui de visiteur qui doit combler les vides. Nous nous rapprochons ainsi de la conception de Michel Picard qui considère le texte comme un espace ludique, rejetant l'idée selon laquelle la lecture est une simple relation destinataire/destinateur, calquée sur le schéma de Roman Jackobson, car le lecteur ne doit pas seulement « décoder », il doit aussi créer[129]. Il y a donc ainsi une interdépendance tissée entre les trois acteurs de la relation auteur, lecteur et texte.

Certains, comme Gracq justement, ont pourtant voulu, après avoir reconnu le rôle d'explorateur que peut revêtir le lecteur, le déprécier, prétendant qu'il n'est admis « qu'au titre de voyeur »[130], visiteur impénitent qui prend ses aises. L'auteur d'*En lisant, en écrivant* estime ainsi que l'écrivain noircit des pages avant tout pour lui-même, pour explorer son propre espace intérieur, sans se soucier d'une quelconque personne parcourant les lignes qu'il a pu rédiger. Dans ce cas-là peut se poser la question du pourquoi de la publication. Pourquoi ne pas arrêter l'aventure à la rédaction, sans l'emmener vers une exposition au public ? Cette question est

---

[127] Voir BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 1.
[128] GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant, op.cit.*, p. 168.
[129] PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 10.
[130] GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant, op.cit.*, p. 160.

aussi parfaitement légitime en ce qui concerne les auteurs symbolistes que nous avons présentés comme dédaigneux du grand monde. Mais ce dédain pour la foule ne signifie pas une répugnance à faire connaître ses pensées. Les symbolistes voulaient transmettre une nouvelle considération de l'art et une nouvelle façon de voir le monde, mais seulement aux personnes capables de comprendre de telles reconsidérations. Une collaboration active est recherchée par les auteurs symbolistes, avec un lectorat qui s'en donne la peine et qui le mérite, pensée que la sentence de Peyre illustre admirablement : « Que ce soit au public qui veut percer le mystère et pénétrer le silence d'effectuer au moins la moitié du chemin à la rencontre du créateur »[131]. Les auteurs symbolistes n'étaient donc en aucun cas des ermites esthétiques ou théoriques, des exilés de leur idéalisme. Ils partageaient une volonté de faire connaître ce qu'ils percevaient du monde et de la société dans laquelle ils vivaient, révoltés au sens où Camus l'entendait, disant « non » pour refuser sans renoncer. En ce qui concerne la déclaration de Gracq, comme quoi l'auteur n'écrit avant tout que pour lui, Jean Bellemin-Noël avait déjà apporté sa propre vision du positionnement de celui qui écrit : « composer, rédiger, "écrire", etc., un livre, un ouvrage, un "texte", etc. c'est se situer dans l'horizon du *faire lire*. […] c'est par feinte seulement qu'on déclare écrire pour soi »[132]. Écrire, et surtout publier, faire connaître son œuvre, c'est alors vouloir communiquer.

Mais communiquer avec qui ? Selon ces théories auxquelles nous nous sommes déjà référé, celles de la réception ou la narratologie, l'auteur, dans ses écrits, cherche à atteindre un lecteur tel qu'il s'en fait la conception, un « lecteur potentiel », figure imaginaire autour de laquelle l'écrivain fait croître son univers fictif. En effet, dans toute tentative de communication, l'émetteur doit, s'il veut que son message soit compris, se référer aux codes de compréhension du récepteur. À moins que le récepteur ne soit convaincu de l'intérêt essentiel du message de l'émetteur, dans quel cas ce sera lui qui fournira l'intégrité de l'effort pour saisir ce qui est dit. En ce qui concerne l'écriture et les textes fantastiques, les auteurs veulent être lus par un lecteur et ils s'imaginent les réactions de ce lecteur au moment du processus d'écriture. Mais ce lecteur imaginé reste néanmoins dépendant des références de l'auteur. Iser développe ainsi les conceptions du lecteur idéal et du lecteur contemporain : le premier partage les mêmes codes que l'auteur, et parvient même à suivre ce dernier dans toutes les ruptures possibles de ce code ; tandis que le second participe avec l'auteur à l'esprit d'une époque, permettant des généralisations[133]. Ces deux modèles débouchent sur le lecteur implicite, celui qui est sous-

[131] PEYRE HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, *op.cit.*, p. 17.
[132] BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 124.
[133] Voir ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 62.

entendu au moment de l'écriture, en vue de qui le texte est produit. Cette dernière modélisation rejoint celle élaborée par Umberto Eco quelques années plus tard sous le nom de « Lecteur Modèle » qui est « un ensemble de *conditions de succès ou de bonheurs* (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel »[134]. Au moment de la création du texte, l'auteur recourt donc à une virtualisation du lecteur pour se guider. Cette virtualisation ne peut se départir de ce que l'auteur y met, tout en le guidant parfois plus que de raison, un travers signalé par Maurice Blanchot lorsque : « c'est le lecteur prématurément et faussement engendré qui se met à écrire en lui [l'auteur] »[135]. Cette prise en compte du futur lecteur par l'auteur lui fait supposer différentes références et compétences, comme le souligne Eco :

> Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer [probable barbarisme anglais de la traduction, supposer] que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement[136].

Nous le comprenons donc bien, un texte est rédigé en fonction d'un lecteur et n'est finalisé qu'à travers lui. Mais ce lecteur implicite ou « Modèle » ne sera jamais un lecteur idéal, et heureusement, sans quoi il n'y aurait plus besoin d'œuvres ou même de communication. Le lecteur fait appel à ses propres références, à son propre vécu au moment de se représenter ce que l'auteur a figuré. Cet ensemble d'expériences influençant la concrétisation de l'œuvre a été nommé le « répertoire » par Iser et défini comme : « l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation ». Selon lui, « Le répertoire est la partie constitutive [du texte] qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur »[137]. Cela correspond à tout ce que le lecteur glisse dans le texte pour combler ce qui n'est pas précisé, ajout qui se fait notamment grâce aux expériences personnelles de celui qui lit : « [l]es éléments du répertoire s'offrent toujours comme un mélange de littérature antérieure et de normes extratextuelles »[138]. Cette prise en compte de ce que le lecteur apporte au texte fut théorisée par différents auteurs :

> De toutes les théories de la réception qui partent du principe qu'un texte est un processus inachevé, un tissu de non-dits ou de blancs qu'il s'agit de compléter par l'activité interprétative, la question des compétences prérequises du lecteur occupe une place prépondérante, car ce sont elles qui lui permettent d'expliquer comment ces espaces vides peuvent être comblés. Ces compétences, qu'elles soient désignées par les termes *horizon*

[134] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs, op.cit.*, p. 80.
[135] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire, op.cit.*, p. 209.
[136] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs, op.cit.*, p. 71.
[137] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, op.cit.*, p. 128-129.
[138] *Ibid.*, p. 145.

> *d'attente* (Jauss), *répertoire* (Iser), *compétences encyclopédiques* (Eco), *préfiguration* (Ricœur), *codes* (Barthes) ou *stéréotypes* (Dufays), sont multiples et de natures diverses[139].

C'est à partir de cette citation de Charles Sanders Peirce, qu'Umberto Eco révèle le rôle de ce qu'il nomme l'encyclopédie du lecteur :

> Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : son propre *objet*. Il tient lieu de cet objet, non pas sous tous les rapports, mais en référence à une sorte d'idée que j'ai parfois appelée le *ground* de la représentation[140].

Cela explique que le signe mis en place par l'auteur ne fait pas forcément écho au même signifié chez le lecteur qui traduit ce signe en fonction de ses propres références et compétences, de sa propre encyclopédie ou de son répertoire. Ainsi, la sphère d'être de l'objet figuré n'est pas la même pour tous. Nous pourrions la qualifier d'expérientielle, dépendante du vécu de chacun, ce que défend Gilbert Durand en expliquant les représentations subjectives de l'imaginaire par une série d'adaptations au monde extérieur réalisées par le sujet au cours de son histoire personnelle[141]. Ce vécu est évidemment socioculturel, il dépend du lieu et de l'époque dans lesquels vit le lecteur et prendre cela en considération légitime l'étude diachronique du genre fantastique que nous préconisons. Nous employons par exemple, bien malgré nous, des termes, aujourd'hui démocratisés, attachés à la psychologie ou la psychanalyse (paranoïa, schizophrénie, etc.) sur des contes comme « Arachné » ou « L'Âme frêle ».

Cette question du répertoire qui oriente notre lecture se retrouve dans l'idéalisme de la fin du XIX^e^ siècle. La représentation personnelle que l'on a du monde influe forcément sur ce qu'on lit, rien que par l'importance que l'on peut donner ou non à différentes informations. Ainsi, cette phrase de Gourmont sur l'idéalisme de Villiers, laisse pressentir l'existence de ce répertoire qui oriente les sens que l'on donne aux mots et aux phrases :

> Le Monde n'est qu'une épreuve photographique instantanée de ce qui vit en notre cerveau; là seulement s'agite la vraie réalité des choses, et tous les paysages d'arbres ou d'âmes que nous libellons, c'est d'après un modèle intérieur, secret et ignoré de notre voisin : traduction en termes différents de la sorte d'axiome idéaliste par Villiers[142].

---

[139] BARONI Raphaël, « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels » in *Littérature*, 2005, n° 137, p. 113.
[140] PEIRCE Charles Sander, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 2.228, cité par ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 33.
[141] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 38.
[142] GOURMONT Remy de, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam » in *Mercure de France*, 1890/08, p. 261.

Jean Lorrain rend ainsi les personnages de ses contes sensibles à ce qu'ils ont pu lire antérieurement. Dans « L'Âme des ruines » par exemple, le narrateur est influencé dans sa vision du paysage par les lignes qu'il a pu lire de Mistral (*SS* 42), ayant même une vision qui rappelle le poème placé au début du conte (*SS* 47-48). Son expérience culturelle antérieure en arrive à marquer sa perception.

Les univers intérieurs de l'auteur et du lecteur se confrontent donc par l'intermédiaire du texte, et cette prise en compte de l'ajout que réalise le lecteur au moment de la concrétisation est primordiale dans la considération du fantastique, comme le souligne Renata Bizek-Tatara : « dans le fantastique, l'écriture et la lecture sont intrinsèquement liées et se déterminent mutuellement »[143]. Cette relation justifie la subjectivité que nous avons conférée au genre, tout le monde n'y est pas sensible de la même façon, et surtout tout le monde n'est pas capable de lire et d'apprécier un conte fantastique. De tels textes sont en effet plus dépendants que bien d'autres récits fictifs de ce que le lecteur veut bien y mettre, de la façon dont il répond aux stimuli mis en place par l'auteur. Comme l'explique Mariska Koopman-Thurling par exemple, « la vraisemblance ou l'invraisemblance ne dépendent pas uniquement des conventions du genre auquel appartient un certain texte, mais aussi de ce qu'un lecteur est disposé à admettre comme vraisemblable selon son expérience personnelle du monde »[144]. La rupture que doit provoquer le fantastique avec le réel se nourrit, nous le répétons, des croyances ou non-croyances du lecteur, et donc de son répertoire. De plus, l'auteur lui-même au moment de la rédaction et de la création du « Lecteur Modèle », confère à ce dernier un répertoire, des codes, des normes et des expériences avec lesquels il veut pouvoir jouer au gré de ses lignes. Il met en place des stratégies textuelles qui répondent de manières favorables ou surprenantes aux attentes que nourrit le lecteur grâce à son répertoire. Néanmoins, comme le précise Umberto Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire »[145]. Ainsi, le fantastiqueur cherche à former son lecteur et ce, dès la première ligne ou même dès le titre. Titre et incipit correspondent à ce que Gérard Genette a nommé le paratexte de l'œuvre, notion qui va nous permettre d'étudier un « contrat » informel partagé entre l'auteur et le lecteur.

---

[143] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 283.
[144] KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, *op.cit.*, p. 5.
[145] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 72.

### 2.1.2 Les contrats entre le lecteur et l'auteur

Dans son ouvrage *Seuils* (1987), Gérard Genette expose ses travaux sur ce qui renforce et accompagne le texte au sein d'une œuvre. Ce paratexte, comme il le nomme, est comparé à un seuil, « "Zone indécise" entre le dedans et le dehors »[146]. Ce n'est pas un élément du texte, pourtant il participe à la lecture. Nous nous concentrerons ici sur deux paratextes en particulier, et même péritextes car ils apparaissent dans le livre, le titre et l'incipit, premières portes d'entrée du récit. Nous ne tenons pas compte pour le moment de la préface qui est une orientation de la lecture par l'auteur plus affichée que ne peuvent l'être un titre ou une première phrase. L'interprétation est dirigée dans une préface, des voix sont données parallèlement à des explications ou des justifications, et la liberté du lecteur y est quelque peu amoindrie. Pour résumer cela, un titre « doit embrouiller les idées, non les embrigader »[147]. Voyons maintenant quelques exemples de titres tirés du corpus que nous étudions qui pourraient « embrouiller les idées », ou du moins pousser le lecteur à attendre certaines choses.

Le premier que nous souhaitons mettre en avant est celui d'un des recueils de Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs* (1895). Un tel titre laisse à la fois sous-entendre la réalité et la subjectivité que l'auteur fait transparaître dans ses récits. Présentées ainsi, comme des témoignages, les histoires de l'ouvrage dans lesquelles le surnaturel survient s'inscrivent de plain-pied dans le fantastique[148]. Jean Lorrain prétend à l'aide d'un tel titre que tout ce qu'il narre a été vécu, ses peurs comme ses visions, et c'est ensuite au lecteur de décider ce qui tient de l'hallucination ou non. Un autre titre, celui d'un conte cette fois-ci, qui se révèle particulièrement intéressant est le « Manuscrit trouvé dans une armoire » qui fait clairement écho au « Manuscrit trouvé dans une bouteille », récit d'Edgar Allan Poe[149]. La littérarité impliquée par un titre si proche de celui du maître américain du fantastique confirme l'influence que ce dernier put avoir en France à la fin du XIX^e^ siècle. L'usage d'un tel titre renseigne aussi ses futurs lecteurs sur ce qu'ils peuvent escompter, ou du moins les fait s'attendre à un ton ou un contenu particuliers, cela ne se confirmant qu'au moment de la lecture. Il est remarquable que le remplacement du mot « bouteille » par « armoire » incarne selon nous parfaitement l'idée

[146] GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.
[147] *Ibid.*, p. 95.
[148] Nous estimons intéressant de faire remarquer que les contes « Le Mauvais gîte » et « Réclamation posthume », ont par exemple été inspirés d'événements vécus par Jean Lorrain : Oscar Wilde au cours d'une visite au domicile de ce dernier y remarqua un buste similaire à celui qui est décrit dans le conte et le trouva intriguant, comparant le truculent artiste à Salomé (Voir LORRAIN Jean, « Salomé et les poètes » in *Le Journal* du 11 février 1896).
[149] Il est aussi probable que ce titre fasse écho au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, mais il est difficile d'en être certain étant données les péripéties éditoriales de cette œuvre.

du voyage propre aux symbolistes, influencés par les pratiques de des Esseintes[150]. L'armoire, en tant que meuble, rappelle un espace domestique et immobile contrairement à la bouteille que l'on imagine volontiers aller au gré de l'immensité des flots. Ainsi, ce manuscrit trouvé chez-soi est une invitation au voyage imaginaire. Ce changement dans le titre illustre à lui seul combien les symbolistes ont fait évoluer le modèle d'aventure de Poe. Dans le même ordre d'idée « Lady Helena », de Mauclair, rappelle à son tour un autre récit du conteur d'outre-Atlantique et se place automatiquement de cette manière sous son patronage. D'autres contes font, par leur titre, directement mention à un thème ayant trait au surnaturel. C'est le cas par exemple des « Striges », du « Kabbaliste », du « Diable Helkésipode », de « Péhor » ou encore du « Faune » et du « Dharana » qui font tous référence au domaine de l'occulte et de l'ésotérisme, par leurs noms de créatures ou de pratiques. D'autres titres mentionnent la folie ou ce qui peut la provoquer comme « La future démence » ou « Les Portes de l'opium », et certains vont jusqu'à convoquer la mort : « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde », « La Chimère tuée », « Réclamation posthume », « Le Piège à revenant ». Ainsi, rien que par le titre, l'auteur peut laisser percevoir à son lecteur le thème qui va être traité, l'univers qu'il va pénétrer. En premier lieu, ce dernier ne peut que faire confiance à celui qui lui envoie un tel signe, et ne pourra confirmer ou infirmer son idée qu'en parcourant le récit qui lui est offert. L'auteur peut évidemment jouer de ces attentes et par exemple, « Un Squelette » de Marcel Schwob, dont le titre peut laisser supposer une sombre histoire, se révèle être un récit empli d'éléments comiques. L'incipit de ce conte est d'ailleurs intéressant par le renforcement des expectatives qui ont pu être faites à la lecture du titre : « J'ai couché une fois dans une maison hantée » (*CD* 115). Il faut attendre le moment où tous les codes du genre sont brisés dans une longue énumération parodique pour finalement se rendre compte que jusqu'à ce point Schwob s'était joué de son lecteur et continue en épinglant les poncifs du genre : « Très certainement cette maison était hantée, mais rien ne s'y passait comme dans les maisons hantées. Ce n'était pas un château vermoulu perché sur une colline boisée au bord d'un précipice ténébreux. Elle n'avait pas été abandonnée depuis plusieurs siècles. Son dernier propriétaire n'était pas mort d'une manière mystérieuse. […] » (*CD* 115-116), et cela continue dans le grotesque de l'insistance.

[150] Nous faisons ici référence à ce passage durant lequel Des Esseintes, plutôt que de se risquer à aller à Londres, préfère rester dans la taverne dans laquelle il s'est installé : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient ? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande ? […] Je suis saturé de vie anglaise depuis mon départ ; il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations. » in HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, *op.cit.*, p. 247-248.

Ainsi, l'incipit est le premier pas que le lecteur pose dans le texte, celui qui vient renforcer ou faire s'envoler de nombreuses promesses contenues dans le titre. En comparant titre et incipit nous pouvons relever une nouvelle fois l'importance que prend la suggestion dans les écrits symbolistes. Certains titres peuvent laisser dubitatifs ou ne pas signifier grand-chose s'ils sont considérés seuls, mais l'incipit place alors directement le lecteur dans l'univers du récit. Par exemple « Béatrice », dont le titre peut rappeler un autre conte de Poe, « Bérénice », débute ainsi : « Il ne me reste que peu d'instants à vivre : je le sens et je le sais » (*CD* 91). Le lecteur est alors immédiatement plongé dans le thème de la mort inéluctable, dans un déterminisme présenté à la fois comme rationnel et affectif par cette collocation des verbes sentir et savoir. Un événement certain et terrible est présenté dès l'ouverture du conte pour susciter la curiosité de celui qui lit. Un procédé similaire est employé dans « L'Homme voilé », dont le titre par l'usage du voile, suggère quelque chose de caché : « Du concours de circonstances qui me perd, je ne puis rien dire ; certains accidents de la vie humaine sont aussi artistement combinés par le hasard ou les lois de la nature que l'invention la plus démoniaque : on se récrierait, comme devant le tableau d'un impressionniste qui a saisi une vérité singulière et momentanée » (*CD* 85). Encore une fois, le narrateur du récit se présente comme perdu, l'aboutissement de son histoire est inexorable et ce sont les circonstances de sa perte qu'il va nous narrer, sans aucun espoir de rémission. Nous percevons ainsi clairement ce que nous pouvons entendre par « contrat » tacite entre l'auteur et le lecteur. Le titre, en ce qu'il constitue la vitrine du texte, est constitué de mots qui projettent leur spectre sur le déroulement du récit, mots influençant la représentation de l'incipit qui se fait aussi pour préparer le terrain de la suite de la narration. La représentation du lecteur est ainsi toujours prospective, orientée par ce que l'auteur a bien voulu laisser entendre. Et si Schwob, ici pour ces deux contes, a recours à un déterminisme fatal, le lecteur ne s'interroge plus sur ce qu'il va se passer, mais sur la façon dont cela est survenu. Le « quoi » perd de son intérêt au profit du « pourquoi », mais surtout du « comment ». Il est néanmoins important de remarquer pour ces deux premiers incipit qu'ils associent, chacun leur tour, deux notions antinomiques. L'affect se trouve ainsi lié au rationnel dans « Béatrice », quand hasards et accidents, par nature inattendus et incontrôlables, sont associés aux combinaisons artistiques, aux lois de la nature et aux machinations démoniaques. Une ambigüité est donc cultivée dès l'ouverture du récit rendant ce contrat informel, sur lequel le lecteur se base pour poser les fondements de sa représentation, caduque. L'auteur laisse des éléments à voir pour mieux jouer avec son lecteur et déguiser et dévoiler à sa guise.

Mais tous les titres et incipit ne sont pas de cet ordre-là, certains s'allient parfaitement pour clairement laisser entendre au lecteur l'ampleur des événements desquels il s'approche.

Une illustration exemplaire peut se trouver dans « La Mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde », titre déjà mentionné par son évocation de la mort, auquel répond poétiquement la première phrase du récit : « La pourpre sanguinolente de la grosse rose rouge semblait ruisseler derrière la vitre de la porte fenêtre » (*CJ* 289). Cette description d'un élément pouvant être aperçu par la personne écoutant le narrateur, M. d'Amercœur, prend une dimension particulière dans son association au titre. Elle laisse supposer que cette mort qui transparaît dans le nom donné au conte sera violente, que du sang coulera. Cela est évidemment suggéré par l'allitération en -r de cette phrase qui laisse entendre la dureté et la violence de l'histoire qui va suivre, couplée à l'image d'une fleur passionnelle, la rose, et aux mots évoquant l'hémoglobine, sa couleur et sa liquidité. Ainsi, bien souvent les incipit servent d'annonce, introduisent le thème dont le conte fera l'objet. Ils offrent un éclaircissement sur le titre. « Arachné », « L'Ami des miroirs », « L'Âme frêle » et « Suggestion », qui débutent respectivement par : « Vous dites que je suis fou et vous m'avez enfermé ; mais je ris de vos précautions et de vos terreurs » (*CD* 73), « La folie, parfois, n'est que le paroxysme d'une sensation qui, d'abord, avait une apparence purement artistique et subtile » (*RB* 97), « Je vais dire une invention anormale de mon cerveau, ou peut-être simplement un spectacle de ma vie, si vous pensez avec le poète que l'existence soit l'incessant combat contre les monstres muets qui nous habitent » (*CO* 619), « Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes des sensations clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire, les racines de l'être » (*RB* 159), s'inscrivent donc clairement dans l'exploration d'un espace intérieur, lieu privilégié du fantastique symboliste. Ainsi, nous avons pu démontrer que comme le déclare Gérard Genette, « [l]'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur. Pour l'accepter, mais aussi pour le refuser, mieux vaut le percevoir en toute lumière »[151]. Le paratexte, du moins en ce qui concerne le titre et l'incipit est l'ouverture d'un contrat informel caduque dont l'auteur va vouloir profiter pour essayer de diriger son lecteur à sa guise. Cela s'applique particulièrement aux récits fantastiques qui visent des réactions émotives et qui souhaitent guider le lecteur dans des interprétations multiples et ambivalentes. L'auteur a conscience que le répertoire du lecteur et le sien ne sont pas les mêmes, et il essaie alors dans la mesure du possible, de court-circuiter le premier pour qu'il ne puisse plus se repérer qu'au second. Titre et incipit marquent ainsi le commencement de ce contrat, qui se prolonge dans les stratégies textuelles mises en place.

[151] GENETTE Gérard, *Seuils*, *op.cit.*, p. 8.

Dès l'ouverture de ce contrat et pour la suite de la représentation de l'œuvre, le lecteur se rend crédule vis-à-vis de ce que l'auteur écrit, mettant de côté certains aspects de sa pensée critique afin de mieux pénétrer l'univers fictif : « en général, le lecteur de textes de fiction adopte le point de vue du narrateur par "libre mise entre parenthèses de sa faculté critique" »[152]. Ainsi, le lecteur est pleinement ouvert aux suggestions de l'auteur et se laisse guider dans le déroulement de l'intrigue : « Tout le jeu de la lecture fantastique est là – l'auteur, grâce à son habileté, a su tromper la vigilance et distordre la perception du lecteur sans qu'il s'en aperçoive, ou plutôt, sans qu'il l'avoue, dès le début de la lecture, qu'il se sait mystifié »[153]. Cette crédulité accueillie volontiers dispose d'une place essentielle dans le récit fantastique, comme le fait remarquer Mariska Koopman-Thurlings : « Pour que le fantastique se produise, il faut que le lecteur se sente contaminé par l'œuvre. Le récit fantastique doit être construit d'une telle manière que le sens critique du lecteur disparaît, qu'il se laisse envahir par les événements »[154]. Nous avons déjà pu mentionner ce phénomène de contamination théorisé par Louis Vax et nous attarder sur les processus identificatoires ; ceux-ci participent à une plus grande acceptation de ce qui est décrit dans le récit, de ce qui peut apparaître comme étrange, de la part du lecteur. Il ne se met pas pour autant à croire aux revenants, aux possessions ou à tout autre élément surnaturel, mais il les accepte le temps du récit, tout en pouvant les remettre en question, pour voir où cette hypothèse peut le mener, comme Umberto Eco l'illustre ici :

> [Le lecteur] choisira une autre attitude interprétative et décidera que le roman lui parle d'un univers un peu étrange où il y a Paris, comme dans le nôtre, mais où la tour Eiffel est faite différemment. Il se préparera éventuellement à accepter l'idée – rien moins – qu'à Paris il n'y a ni métro ni Seine mais un lac et un système de voies surélevées dessinées par Moebius. C'est-à-dire qu'il fera des prévisions en accord avec les indications que le texte lui a données à propos du type de monde auquel il doit s'attendre[155].

Cette crédulité est évidemment caractéristique des récits de fiction, comme a pu le démontrer Jean-Marie Schaeffer en précisant qu' « une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée »[156], et dépendante du régime de lecture, pierre angulaire du contrat liant l'auteur et son lecteur. Cette idée de lectures différentes pour parcourir un récit avait été soulevée par Bachelard pour qui un texte, pour bien être saisi, devait être relu : « La première lecture garde trop de passivité. Le lecteur y est encore un peu enfant, un enfant que la lecture distrait. Mais

---

[152] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 28. Il est tout de même important de noter que cette suspension consentie de l'incrédulité a été originellement conceptualisée au début du XIX$^{e}$ siècle par Samuel Taylor Coleridge dans *Biographia literaria* (1817).
[153] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX$^{e}$ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 45.
[154] KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, *op.cit.*, p. 71.
[155] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 167.
[156] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 148.

tout bon livre à peine achevé doit être immédiatement relu. Après l'esquisse qu'est la première lecture, vient l'œuvre de lecture »[157]. Il distingue ainsi une première lecture, pleine de la crédulité sur laquelle nous venons de nous attarder, d'une seconde durant laquelle le lecteur mobiliserait l'ensemble de ses facultés critiques pour pénétrer pleinement le texte et sa structure. Bachelard conçoit ainsi la pénétration d'une œuvre littéraire comme un exercice qui se veut strictement intellectuel. Au lieu de lecture, Bachelard semble plutôt parler d'étude où le plaisir de se laisser porter par l'auteur est remplacé par la recherche de la façon dont il a procédé pour nous guider. Magdalena Wandzioch fait remarquer à ce sujet :

> On parle habituellement de deux types de lecture : la première, naïve, "au premier degré" lorsque celui qui lit s'intéresse uniquement à l'histoire contée et à laquelle est redevable la dimension ludique du texte et la lecture critique, "au second degré" lorsque le lecteur se détourne des événements présentés et s'intéresse aux procédés artistiques et au sens profond de l'œuvre. Il est clair qu'un même lecteur peut s'adonner tour à tour à ces deux façons de lire, il peut même pratiquer les deux lectures à la fois[158].

Cela se rapproche des théories de Rachel Bouvet, mais selon qui l'effet fantastique ne pourrait se produire que dans le cadre d'une « lecture-en-progression », lorsque le lecteur se laisse prendre par le rythme du récit, sans chercher à expliquer les éventuels flous et indéterminations de celui-ci. Ce régime de lecture se distingue d'après elle des « lectures-en-compréhension », analysant et étudiant le texte, cadre dans lequel les théories de Todorov s'inscrivent. Elle estime ainsi que les nouvelles ou contes fantastiques doivent être lus sans chercher à en rationaliser tous les éléments sans quoi les charmes du texte qui se trouvent dans ses ambigüités ou ses contradictions s'évaporent. Magdalena Wandzioch a raison en présentant une possible alternance entre une lecture naïve ou innocente et une lecture critique ; chacun est capable de faire la part des choses, mais nous pensons qu'il est à la discrétion du lecteur de choisir quel type de plaisir il veut retirer d'un récit fantastique. Néanmoins, notre définition du fantastique se fondant sur la subjectivité de celui-ci et sur le ressenti du surnaturel par un personnage en rupture avec sa réalité, nous défendons en priorité la lecture-en-progression, non exclusive bien évidemment, car comme le font remarquer Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez : « le cloisonnement entre la lecture naïve, divertissante, participative et la lecture critique, savante, distante se trouve largement ébranlée »[159]. Ce régime de lecture laisse le lecteur innocemment découvrir l'histoire et ses contradictions, ainsi que ses attentes déçues.

---

[157] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 48.
[158] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 18.
[159] BARONI Raphaël et RODRIGUEZ Antonio, « Instruire par les émotions : Théories et didactiques littéraires » in *Études de lettres* [en ligne], 2014/1, p. 4. https://journals.openedition.org/edl/600#text (consulté le : 09/09/2018).

Un passage du conte « Chez l'une d'elles » de Jean Lorrain, nous démontre bien que les œuvres fantastiques sont primairement lues pour participer à une représentation du monde pleine de noirceur, pour ressentir certaines émotions : « Raconte-moi une histoire, mais bien ignoble, qui donne la chair de poule et en même temps mal au cœur, une histoire comme en invente Marcel Schwob » (*HDM* 18). Le plaisir de décortiquer le texte et d'en extraire ce qu'il doit à la dextérité et au sens artistique de son auteur existe aussi, nous y participons aujourd'hui, mais nous ne concevons pas cette recherche comme le but premier des contes fantastiques. Ainsi, pour lire le fantastique, le lecteur doit suivre les conseils de Blanchot, c'est-à-dire, ne procéder ni à un « oui léger », ni à un alourdissement[160]. Il doit savoir recourir à son répertoire, réfléchir à celui auquel l'auteur s'est référé, tout en se voulant naïf et innocent, ouvert à la nouveauté et à la surprise. Cette façon de procéder permet en partie de se prémunir contre le danger de « *l'intention signifiante de l'émetteur* »[161], d'après les termes de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui nomme ainsi la volonté du récepteur de voir dans l'énoncé ce que lui-même voudrait y mettre, et donc de prêter différentes intentions abusives à l'émetteur.

L'un des plus grands dangers du fantastique peut alors se trouver être le lecteur lui-même : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général »[162]. Une certaine forme de « lâcher prise » est nécessaire de la part du lecteur pour pouvoir pleinement aborder le récit fantastique, comme le préconise d'une autre manière Gilbert Durand : « Pour pouvoir "vivre les images", encore faut-il que l'imagination soit assez humble pour daigner faire son plein d'images »[163]. Une distinction est donc à faire entre l'étude du fantastique et sa lecture. Si définition il y a, elle doit se faire, comme nous nous y sommes efforcé, en fonction du régime dans lequel l'œuvre se positionne vis-à-vis de ses lecteurs et non par rapport à la critique théorique. Lorsque nous parlons de contrat informel de lecture, il est donc important d'avoir conscience qu'il concerne le lecteur qui lit l'œuvre pour elle-même, en fonction d'intérêts divers, en tant que récit ou histoire narrée, et non en tant que sujet d'étude. Genette insiste d'ailleurs sur ce point particulier en montrant qu'un texte se doit d'être étudié dans son rapport au lecteur et non dans son rapport au critique :

> La critique n'a peut-être rien fait, ne peut rien faire tant qu'elle n'a pas décidé – avec tout ce que cette décision implique – de considérer toute œuvre ou toute partie d'œuvre littéraire d'abord comme un *texte*, c'est-à-dire comme un tissu de figures où le temps (ou, comme

[160] Voir BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 206.
[161] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p. 313.
[162] *Ibid.*, p. 207.
[163] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 20.

on dit, la vie) de l'écrivain écrivant et celui (celle) du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume[164].

## 2.2 Les procédés du fantastique reposant sur l'acte de lecture

### 2.2.1 La composition du texte fantastique

Une fois que le lecteur a accepté de se laisser prendre la main, il se plonge de son propre gré dans le labyrinthe narratif que l'auteur a préparé à son intention. Comme le signale Iser : « le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception »[165]. C'est-à-dire que le texte, et en l'occurrence le conte fantastique, est composé de telle façon qu'il guide son lecteur vers certains effets de lecture. C'est ce qui permet à l'auteur, comme nous le mentionnions, de faire suivre son propre code référentiel à celui qui se plonge dans le récit. Le déterminisme et l'absence d'échappatoire qui persécutent les personnages du conte se communiquent, au niveau narratif, à celui ou celle qui tourne les pages pour partager les aventures de ces victimes du fantastique. Le texte devient une geôle de l'affect, bâtie pour laisser entrevoir espoirs et terreurs, et donc tenir en haleine. Ainsi, différents critiques se sont penchés sur la composition des textes fantastiques pour étudier leur dynamique.

Dans son article « La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique », Rachel Bouvet reprend les travaux de Jacques Finné pour démontrer qu'un récit fantastique est caractérisé par une division vectorielle. Le vecteur de tension et le vecteur de détente, les deux axes de développement du texte, sont organisés, d'après l'auteur, autour de l'explication : « Finné ajoute que l'explication peut, selon les récits, être donnée de façon explicite ou présente sous une forme implicite. Dans ce dernier cas, la participation du lecteur est plus intense »[166]. « Réclamation posthume » par exemple, suit une telle structure relativement simple, avec tout d'abord de Romer qui met le narrateur en garde contre le sacrilège qu'il a commis à l'encontre de l'œuvre de Donatello : « Je n'ai rien à vous dire de plus, concluait de Romer, que mutiler un chef-d'œuvre est un véritable meurtre et que c'est là un jeu quelque fois dangereux » (*SS* 124). Viennent ensuite différents éléments laissant supposer qu'un tel acte ne restera en effet pas impuni, comme l'oppression que ressent de plus en plus le personnage principal. Le récit se termine enfin de manière abrupte par l'apparition, intrusion que nous avons déjà relevée, qui

[164] GENETTE Gérard, *Figures II. Essais*, *op.cit.*, p. 17.
[165] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 5.
[166] BOUVET Rachel, « La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique » in *Tangence*, *op.cit.*, p. 49.

fait perdre l'esprit au narrateur : « à ce moment la tête darda sur moi son regard d'outre-tombe et je roulai brisé sur le tapis » (*SS* 129). Dans ce conte l'explication est ambivalente et elle laisse donc toute sa place à l'interprétation, qui peut aussi être multiple, du lecteur.

Renata Bizek-Tatara, en reprenant les travaux de Jacques Finné et en les associant à ceux de Jacques Goimard, Roland Stragliati et Valérie Tritter, relève à son tour un découpage récurrent du récit fantastique en trois parties, avec tout d'abord la mise en place d'une structure réaliste, suivie d'un bouleversement surnaturel, comblée par la proposition d'un nouveau modèle de référence[167]. Ce modèle de référence correspond à l' « explication » du modèle précédent, justifiant le bouleversement, et il ne peut donc être retrouvé dans l'ensemble des contes de notre corpus car bien souvent le surnaturel n'en est pas un explicitement. De plus, de nombreux contes se terminent, pour ainsi dire, « au bord du gouffre », alors que le réel vient de s'effondrer, laissant au lecteur imaginer toutes les conséquences que cela pourrait avoir dans le monde qu'il partagea durant le temps de la lecture avec le narrateur et les personnages du récit, ou même dans son propre monde, par contamination. Léon Lemonnier fait remarquer à ce propos que les récits de Marcel Schwob s'apparentent à ceux de Poe dans la mise en place de leur final :

> Leur méthode de composition est d'ailleurs bien souvent identique. Schwob écrit au sujet de ses propres œuvres : "On trouvera dans ces contes la préoccupation d'une composition spéciale, où l'exposition tient souvent la plus grande place, où la solution de l'énigme est brusque et finale". Comme Poe, en effet, Schwob aime à terminer sur un coup de théâtre, ou par un paroxysme amené brutalement[168].

Cette escalade qui mène au surnaturel, à la déchirure du réel, se retrouve chez cet auteur dans « Les Portes de l'opium » par exemple, mais aussi chez d'autres fantastiqueurs symbolistes comme Remy de Gourmont avec « Le Magnolia », ou encore Hector Chainaye avec « La Chimère tuée ». Néanmoins, dans d'autres contes, la composition s'inverse et la situation résultant de la survenue du surnaturel est parfois exposée dès l'ouverture. Elle sert alors de témoignage à l'ampleur de ce qui a pu se passer, comme dans « Le Train 081 », « Suggestion », « L'Araignée de Cristal », ou « Un Testament ». Ces récits débutent par la situation finale, issue de l'incident surréel. Leurs narrateurs, pour raconter l'aventure qu'ils ont vécue, replongent dans leurs souvenirs, dans ce moment où leur vie a basculé. Le conte se concentre alors sur les conséquences du surnaturel, il pénètre l'esprit des personnages pour révéler les ravages qu'une telle expérience a pu provoquer ; menant parfois jusqu'au suicide :

[167] BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, *op.cit.*, p. 307.
[168] LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, *op.cit.*, p. 111.

« J'ai désiré vous causer ce soir, Monsieur, par ce que demain eut été trop tard ; cette nuit je me tuerai » (*H* 119-120).

Mais les récits fantastiques ne se limitent pas seulement à ces compositions linéaires, Véronique et Jean Ehrsam relèvent aussi une dynamique en ligne brisée où « le surnaturel frappe à intervalles plus ou moins réguliers, souvent de plus en plus fort, pour aboutir à la mort ou à la folie du personnage »[169]. Au sein de notre corpus, « Péhor » et « Les Embaumeuses » se déploient ainsi plutôt en « dents-de-scie ». Leur rythme est fait de tristesses et de joies, d'espoirs et de désespoirs qui s'alternent sans répit. La vie de Douceline exposée dans le conte de Gourmont par exemple, est faite d'extases perverses et de rémissions, suivies à leur tour de nouvelles soifs d'absolu encore plus torrentielles que les précédentes, jusqu'à ce que finalement le démon déchire son corps et s'empare de son âme, dans un final plein de violence contrastant avec les premières images du Christ auquel l'amour déviant de la jeune fille au nom si tendre, avait pu s'attacher :

> Péhor montait. En passant il enfonça ses griffes dans le cœur de Douceline, il déchira, en s'y accrochant, les trous d'éponge du poumon, puis le cou se gonfla comme un serpent qui revomirait sa proie engluée, et de larges bavures de sang jaillirent de l'ignominie d'un hoquet d'ivrogne. […] Un baiser d'excrémentielle purulence s'appliqua sur ses lèvres exactement, et l'âme de Douceline quitta ce monde, bue par les entrailles du démon Péhor (*HM* 42-43).

Néanmoins, ces compositions, bien que saccadées, ne s'éloignent pas d'un rythme binaire et ne dépassent pas le ternaire si nous prenons en compte l'explication ou le nouveau cadre décrit. Ce sont deux lignes narratives – la situation initiale et le bouleversement – qui s'entremêlent autour d'un individu seul ou d'un groupe restreint de personnages, pour en former une troisième. La brièveté des contes fantastiques symbolistes ne permet pas la multiplication et la superposition d'intrigues.

### 2.2.2 La tension narrative

Ces compositions relativement simples sont organisées autour de ce que Raphaël Baroni a nommé la « tension narrative », qu'il définit ainsi : « Il y a *tension narrative* lorsque le lecteur d'un récit est conduit, par une proposition narrative, à attendre avec impatience (et généralement à anticiper) une proposition ultérieure »[170]. Cette tension est un élément pivot de l'agencement de l'intrigue : « La tension définit par conséquent les contours d'une intrigue en créant et en résolvant une instabilité qui se manifeste, phénoménologiquement parlant, par une tension, ou une incertitude, provisoirement entretenue dans le processus de la lecture

[169] EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 40-44.
[170] BARONI Raphaël, « La valeur littéraire du suspense » in *A contrario*, 2004/1, vol.2, p. 29.

linéaire »[171]. Dans un autre de ses articles, Raphaël Baroni distingue la tension narrative issue de la curiosité qui incite à s'interroger sur le moment présent, sur la situation pour elle-même (où ? quand ? pourquoi ?), de celle issue du suspens à la suite de laquelle le lecteur s'interroge sur les déroulements possibles[172]. La surprise quant à elle intervient lorsqu'il y a une reconfiguration des données de l'histoire racontée. Les contes du corpus de notre étude voient ces deux types de tension narrative illustrés selon que les conséquences de l'apparition du surnaturel aient été présentées *a priori* ou *a posteriori*. « Les Trois Gabelous » peut aussi se révéler un exemple de la tension narrative provenant de la curiosité en ce que le lecteur cherche à comprendre la situation dans laquelle se trouvent les trois douaniers gardes-côtes. « La Marguerite rouge » représente la tension narrative due au suspens dans le sens où le contexte est clair : Madame de Troène porte le signe maudit dont parle la légende, la question est alors de savoir si Jean de Néville y succombera. Il est évident que ces deux moutures de la tension narrative ne sont pas exclusives ; la position du narrateur dans « L'Homme voilé » peut voir le lecteur s'interroger sur les raisons de sa léthargie et sur ses éventuelles conséquences. Mais ce qui se révèle particulièrement intéressant dans cette notion de tension narrative, que Vincent Jouve complète avec une tension « interprétative » (« non pas l'incertitude sur l'issue, mais l'incertitude sur le sens »[173]), c'est qu'elle justifie la composition des récits fantastiques qui cherchent à les susciter, à provoquer chez le lecteur toute une suite d'interrogations. Ce dernier procède alors, pour répondre aux questionnements qui lui sont posés, à ce que Iser nomme « une dialectique de protention et de rétention »[174], en ce qu'il retient des éléments déjà lus du récit pour essayer de prévoir ceux à venir : un processus de navette se met en place « entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre »[175].

Au-delà du rythme de la composition, mentionné dans le chapitre précédent, la structure des contes fantastiques suit un schéma selon lequel chaque phrase préfigure la suivante dans un cadre de plus en plus restreint. Un aperçu est offert, que le lecteur s'empresse de compléter pour ensuite vérifier la validité de son hypothèse dans la continuité de la lecture. C'est dans ce

---

[171] BARONI Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : « La narratologie aujourd'hui » - le 6 janvier 2004 [en ligne]. URL : http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html (consulté le : 13/09/2018).
[172] BARONI Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue » in *Letras de Hoje*, 2017, vol.52, nº 2, p. 161-162.
[173] JOUVE Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires » in *Études de lettres* [en ligne], 2014/1. URL : https://journals.openedition.org/edl/606#text (consulté le : 09/09/2018).
[174] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 205.
[175] *Ibid.*

mouvement de protention et de rétention que l'auteur peut guider le code référentiel de son lecteur et se jouer de lui. Ce dernier est tenu par ce qu'il sait et ce qu'il veut comprendre ou découvrir, le récit fantastique entretenant une tension du désir. Cette tension du désir explique en partie pourquoi le fantastique, malgré ses qualités littéraires démontrées, fut catalogué comme un genre facile. Raphaël Baroni fait remarquer que l'étude de la tension narrative fut mise de côté « parce que les œuvres qui exploitent la tension narrative ont généralement été considérées d'emblée comme commerciales et sans valeur, surtout durant la période où la narratologie structuraliste était à son apogée »[176]. De plus, le resserrement de l'étude théorique au texte seul durant cette période, faisait que la prise en compte du lecteur dans la réalisation de l'œuvre était considérée comme grossière. Si parler de suspens relevait alors presque du vulgaire, nous comprenons pourquoi un récit en faisant un ressort de son développement, put être tant mésestimé.

Le fantastique joue donc de la tension narrative, cela lui fut suffisamment reproché pour le reconnaître, et l'auteur fantastique va jusqu'à faire de certaines parties de son texte un « espace dilatoire »[177]. C'est-à-dire que sont mis en place dans le récit des moments où le rythme de la narration est ralenti. Il y a ainsi une rétention d'information attisant le désir de savoir du lecteur :

> le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le "déroulement" de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts[178].

Nous pouvons illustrer cet espace dilatoire, ce ralentissement du récit, en ayant recours notamment à des exemples tirés des « Milésiennes » ou de « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde ». Dans le premier conte, un jeune garçon s'est infiltré dans le temple pour faire la lumière sur le funeste secret provoquant le suicide des vierges de Milet, et alors qu'il aperçoit le miroir devant lequel se pressent les jeunes filles, il se voit obligé de patienter, et le lecteur avec lui. Sont alors longuement décrits les défilés de la première et de la deuxième Milésiennes, chacune à leur tour, devant l'immense surface spéculaire. Ce n'est seulement qu'au moment où la troisième s'avance, que le regard du garçon a suivi le sien, que les deux cris ont jailli en même temps, que l'explication de toutes ces morts est donnée.

---

[176] BARONI Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : « La narratologie aujourd'hui » - le 6 janvier 2004 [en ligne]. URL : http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html (consulté le : 13/09/2018).
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*

Dans le deuxième conte, au moment où Madame de Ferlinde fait appel au narrateur car elle « ne pouvait se défendre d'une appréhension insurmontable », celui-ci lui rend visite et s'ensuit un passage plein de patience, aux frontières du contemplatif :

> C'était un jour de fin d'automne ; il avait plu ; les rues restaient boueuses, les arbres s'effeuillaient, jaunes et rouges au crépuscule. La grande grille de l'hôtel se trouvait ouverte, le suisse sommeillait dans sa loge. J'entrai dans le vestibule et j'attendis un valet qui pût m'annoncer à Madame de Ferlinde. Sa chambre qui donnait sur le jardin était au bout d'une galerie. J'attendis encore. Rien ne bougeait dans la vaste demeure silencieuse. Personne ne vint et le temps passa (*CJ* 296).

Tout n'est que torpeur dans ces quelques lignes, de la situation décrite longuement, à la ponctuation, mettant en attente la tension mise en place dans le paragraphe précédent, martelé par des mots comme « hurlaient », « piétiné », « hanter », « nerveuse », « préoccupée », « peur », « colère », etc. Mais l'espace dilatoire ne se manifeste pas seulement par des phrases descriptives, il peut relever parfois d'un seul mot, comme le fait remarquer Grojnowski :

> Demeurer "songeur", prolonger le récit par le "silence" : de telles formulent manifestent le désir de l'auteur d'outrepasser les limites de l'événement raconté, de faire en sorte que le lecteur interroge, rêve à son sujet, en exprime le sens, amplifie sa portée. On peut appeler *résonnances* les sollicitations de ce genre, les échos par lesquels une information, un effet, se prolongent en suggestions. Délimitée dans le temps de la lecture, la nouvelle conjure les contraintes de la brièveté par des ouvertures sur l'au-delà du récit[179].

L'espace du texte plie donc selon sa volonté le temps de sa concrétisation, accélérant ou ralentissant le déroulement du récit, qui peut avoir un rapport inverse avec la vitesse à laquelle le lecteur parcourt les lignes.

Les auteurs, à travers tensions narratives et espaces dilatoires, créent et nourrissent un gouffre dans le texte que le lecteur veut combler à l'aide des éléments déjà glanés et de ses suppositions. Ce gouffre est un moyen de temporairement frustrer, ou de demander plus de la part de la personne plongée dans le récit, qui est somme toute fainéante en ce qu'elle ne veut pas conclure le récit par elle-même, et qui a donc peur qu'aucune résolution ne lui soit offerte. En effet, combien de lecteurs se plongeraient d'eux-mêmes dans un récit dont ils savent qu'il ne finit pas ? Exception faite d'œuvres comme *Don Juan* de Byron, interrompue par la mort de son auteur, dont la résolution de l'intrigue ne leur est pas essentielle. Le lecteur ne fait rien sans rien, il ne se soumet à ces gouffres, à ces vides de l'œuvre que si une résolution lui est offerte. Mais sa paresse est toute relative car s'il ne se lance pas dans la création d'intrigues et de mondes imaginaires, il prend grand plaisir à mobiliser sa créativité dans les ouvertures du texte. Le lecteur se trouve ainsi particulièrement sensible à la suggestion qui laisse entrevoir des

[179] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 149.

potentiels du texte qu'il s'empresse d'infirmer ou de défendre tout au long de sa lecture. Ne pas tout dire, laisser entrevoir des éléments pour en cacher d'autres, tout cela fait intégralement partie de l'art d'écrire. En agissant d'une telle manière sur son texte, l'auteur permet au lecteur de participer à la concrétisation de l'œuvre à une plus large échelle. Même si le final, le dénouement du conte, reste le même ; la route s'est faite avec les hypothèses validées ou déçues de celui qui lit, et donc avec sa participation. Comme nous avons déjà pu le démontrer, cette participation est justement primordiale dans les récits fantastiques en ce qu'elle favorise l'investissement du lecteur au sein de l'histoire, son identification avec les personnages, et rend donc les émotions du conte plus palpables. Or, les symbolistes sont reconnus pour leur usage de suggestions disséminées dans l'œuvre qui permettent une plus forte implication du répertoire du lecteur. Cela transparaît dès « Le manifeste du symbolisme » dans lequel Jean Moréas déclare que « le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi »[180], ou encore dans les propos de Mallarmé tenus dans l'enquête de Jules Huret :

> *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère que constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements[181].

Nous retrouvons dans cette dernière citation de nombreux éléments qui nous rappellent des procédés du fantastique soulignés dans le rapport entre les personnages et l'espace. Les symbolistes cherchent donc à évoquer plus qu'à montrer. Dans « L'Âme des ruines », les apparitions de la Fuldrade sont à la fois éthérées et fantomatiques, mais pourtant concrètes pour le narrateur : « "C'est elle, c'est Fuldrade" ; mais une pierre ayant roulé sous nos pieds en éveillant un écho dans l'abîme, l'ombre de la sorcière se pencha, si brusquement menaçant au-dessus de nos têtes que, malgré nous, nous fermâmes les yeux. Quand nous les rouvrîmes, elle et ses chèvres avaient disparu » (*SS* 50). La vieille n'est en aucun cas agressive, mais la perception du narrateur nous la fait percevoir comme telle. Richard Noël distingue justement les romantiques et les parnassiens des symbolistes dans cette intention de suggestion : « Les Romantiques et les parnassiens cherchent à imposer au lecteur leurs pensées et leurs sentiments. Les Symbolistes se contentent de les proposer »[182].

---

[180] MORÉAS Jean, « Le Symbolisme » in *Les premières armes du symbolisme, op.cit.*, p. 34.
[181] HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.*, p. 77.
[182] RICHARD Noël, *Profils Symbolistes, op.cit.*, p. 388.

Ainsi, ces ennemis déclarés du naturalisme et du positivisme, recherchent à travers les mots et les sonorités qu'ils emploient, les concomitances qu'ils établissent, des émotions qu'ils ne peuvent que susciter car il n'existe pas de mots pour les pointer. Ils se réfugient dans la musicalité de la langue, dans ce qu'elle a de plus songeur, pour éveiller ce qui ne peut être nommé. C'est un ébranlement et non un accomplissement que les artistes symbolistes recherchent. Les mots ne disposent pas pour eux d'un seul et unique sens, mais de sens multiples qui peuvent être obtenus par différentes organisations de la phrase. Ces sens suggérés peuvent alors pénétrer le lecteur et le toucher en son intérieur, au-delà de sa saisie rationnelle du monde. Henri Mazel, sous son pseudonyme de Saint Antoine, dans son article « Qu'est-ce que le Symbolisme ? » paru dans *L'Ermitage* de juin 1894, fait de la suggestion la clef du symbolisme : suggérer, « ce sera éveiller, indiquer sans désigner. C'est l'allusion, et Mallarmé a dit en ce sens : "Je crois qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion." […] Suggérer peut encore dire : prolonger au plus loin une émotion »[183]. Ce trouble cultivé dans l'œuvre, composé d'échos de mots résonnant entre eux, est une manière de compléter le langage, de traiter l'indicible, de parer à ce que Valéry Michelet Jacquod relève comme la « déclivité interne du langage »[184] dont la psychologie de la fin du XIX^e^ siècle avait rendu son époque consciente. Ce goût pour la suggestion marque selon nous une nouvelle fois ce que les symbolistes doivent à Baudelaire qui se concentrait justement sur le potentiel des mots, le parfum qu'ils pouvaient dégager. Cela marque aussi l'exigence qu'ils nourrissaient auprès de leurs lecteurs, car même si l'œuvre est ouverte il faut en posséder certaines clefs, ou du moins s'ouvrir à son tour pour pleinement percevoir toutes ses concrétisations virtuelles. Comme le fait remarquer Jacques Rivière, l'œuvre symboliste « n'est pas une statue placée entre l'auteur et le lecteur et dont l'un et l'autre peuvent faire le tour, mais un ensemble d'indications, de suggestions, d'appels mystérieux qu'il faut comprendre. Elle n'est pas réalisée : elle se construit à chaque fois qu'elle rencontre un lecteur »[185]. Nous percevons donc clairement combien le symbolisme a pu savoureusement se marier avec le fantastique qui est « avant tout, le domaine du suggéré, du non-dit et de l'incertitude, ce qui laisse toute latitude d'interprétation du texte au lecteur »[186]. Ainsi, une

[183] SAINT-ANTOINE, « Qu'est-ce que le Symbolisme » in *L'Ermitage volume VIII (Janvier-juin 1894)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 333.
[184] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 464.
[185] RIVIÈRE Jacques, « Le Roman d'aventure » in *Nouvelle Revue française*, 1^er^ mai, 1^er^ juin, 1^er^ juillet 1913, repris dans *Nouvelles Études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 239 cité par MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 142.
[186] PRINCE Nathalie, « Écrire la peur : de la poétique fantastique » in *La littérature fantastique* [ePub], *op.cit.*, p. 6.

grande partie de la tension narrative des contes fantastiques symbolistes est due à la suggestion qui se manifeste par des indéterminations du texte.

### 2.2.3 Des indéterminations aux « blancs » du texte, un espace fantastique

Comme le préconise Michel Charles :

> Pour fonder une théorie de la lecture, il ne faut ni chercher naïvement la "bonne" lecture ni valoriser systématiquement l'indécidable ; il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, "mesurer" alors cette indétermination ou cette incertitude[187].

C'est justement ce à quoi nous allons nous consacrer ici en nous penchant de nouveau sur les indéterminations, mot déjà employé dans les références que nous avons faites aux travaux de Roman Ingarden[188]. Nous faisions alors remarquer que les espaces représentés et figurés, pour répondre à leur essence qui est d'être sans discontinuité, voyaient apparaître en leur sein des « zones d'indétermination ». Dans la suite de son ouvrage *L'Œuvre d'art littéraire*, le théoricien précise que les indéterminations ne sont pas exclusives à l'espace, que tout objet figuré y est sujet. Il est en effet impossible d'entièrement déterminer un objet sans procéder à une incroyable liste d'éléments descriptifs, qui laisserait tout de même certains de ses aspects dans l'ombre. Ainsi, tous les objets figurés sont source d'indétermination en ce que leur particularité est d'être « projetés par un nombre *fini* d'unités de signification de différents niveaux »[189], elles-mêmes complétées par une sphère d'être propre au répertoire du lecteur. Mais nous parlerons ici non pas des indéterminations des objets figurés, mais plutôt de celles touchant le texte, reprises par la suite par Wolfgang Iser sous le terme de « blancs » du texte. Ce qui distingue en particulier les indéterminations des objets figurés et celles du texte, c'est l'intérêt pour le lecteur de les combler. Les premières peuvent ne pas être complétées par le lecteur, cela n'enlèvera que très peu à son expérience de l'œuvre : que Fallea des « Clefs d'or » soit blonde ou rousse, qu'elle ait des taches de rousseur ou les yeux marrons, aucun de ces éléments ne modifiera l'avancée du conte dans lequel l'aspect physique des personnages ne dispose pas d'une réelle importance. Les indéterminations du texte néanmoins, se révèlent parfois être des points clefs de l'intrigue ; le lecteur a tout intérêt à se pencher dessus et à s'essayer à les résoudre. Par exemple, dans « Les Striges », nous pouvons lire ceci :

> mes paupières me parurent de plomb et se fermèrent ; je sentis des frôlements très légers.

---

[187] CHARLES Michel, quatrième de couverture de *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, cité par KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p. 312-313.
[188] Voir *supra* p. 146.
[189] INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op.cit.*, p. 209.

> Soudain, le chant du coq me fit tressauter, et un souffle glacé du vent matinal froissa les cimes des peupliers. J'étais appuyé au mur ; par la fenêtre je voyais le ciel d'un gris plus clair et une traînée blanche et rose du côté de l'Orient. Je me frottai les yeux, — et lorsque je regardai ma maîtresse, — que les dieux m'assistent ! — je vis que son corps était couvert de meurtrissures noires, de taches d'un bleu sombre, grandes comme un as (*CD* 33).

Entre le moment où le narrateur succombe au sommeil et la découverte de l'état du pauvre corps, le texte ne donne aucun élément pouvant expliquer ce qu'il s'est passé. Nous pouvons même assister à un remarquable déploiement d'un espace dilatoire avec une description de l'ambiance matinale retardant la description du cadavre. Ainsi, un blanc du texte survient en ce que le lecteur passe d'un état A (le narrateur veille le corps de la femme), à un état B (ce corps a été mutilé), sans que ce qui a pu se produire entre les deux ne soit narré. La place est donc laissée au lecteur qui doit lui-même émettre des hypothèses sur ce qui a pu survenir en recourant notamment à ce qui a déjà été dit dans le texte et à son propre répertoire. Ainsi, ces indéterminations, même si elles laissent au lecteur le soin de compléter le récit, ne font pas disparaître l'auteur au profit du premier : « les blancs ne laissent pas le texte à la seule merci de l'arbitraire du lecteur, car il permet le passage d'un thème, d'un point de vue à un autre. Mais le précédent ne s'évapore pas totalement, il prend place dans l'horizon »[190].

Les indéterminations, ou les blancs, du texte sont donc employés pour cultiver un flou voulu et judicieusement disposé au sein de l'intrigue. C'est une absence qui se fait présence, les blancs du texte ne sont pas un manquement de celui-ci, mais une autre de ses facettes, qui nous rappelle cette formule de Blanchot : « quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'*autre* nuit »[191]. Cette « omission » de description de ce qu'il s'est passé alors que le narrateur s'est endormi dans « Les Striges » est en réalité la création d'un espace dédié à l'intervention du lecteur. Comme le souligne Iser :

> Le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action. Cette participation ne se réalise pas tant par l'occupation, par le lecteur, des positions que le texte l'invite à investir que par l'action que le lecteur peut exercer sur ces positions qui lui sont destinées. Cette action est contrôlée : l'activité du lecteur se limite à la coordination, au changement de perspective et à l'éclaircissement réciproque des points de vue mis en rapport[192].

Le lecteur devient donc pendant un court instant plénipotentiaire en se voyant donner la liberté de multiplier les hypothèses sur ce qui a pu se dérouler durant cet instant d'absence du texte, qui devient lui-même une « condition fondamentale de la communication du texte »[193].

---

[190] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 343.
[191] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 169.
[192] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 351.
[193] *Ibid.*, p. 55.

Il existe différentes formes d'indétermination. Nous avons déjà relevé les blancs du texte, comme nous l'avons fait pour « Les Striges », mais il nous faut aussi mentionner ce qu'Iser a nommé les négations « primaires » et « secondaires »[194]. Les premières correspondent aux attentes déçues du lecteur qui doit voir ses représentations du texte sans cesse renouvelées. Les secondes surviennent lorsque ces renouvellements de représentations deviennent insuffisants et qu'il n'y a plus de réponses que le lecteur puisse apporter aux négations, le laissant désemparé, avec un blanc sémantique. Afin d'illustrer ce premier type de négation, nous pouvons faire référence aux « Trous du masque » de Jean Lorrain, avec au moins deux suggestions du texte qui se voient remises en question. La première que nous retrouvons dans tous les contes fantastiques, celle qui s'étend le plus longtemps dans le récit, est que celui-ci se déroule dans le monde réel, avec de Jackels, l'ami du narrateur, qui l'emmène à une soirée. Le narrateur se pose néanmoins plusieurs questions quant au déroulement de cette soirée : il ne reconnaît pas de Jackels mystérieusement apparu dans son appartement et s'étonne du silence de sa voiture. À ces deux interrogations, l'ami donnera des justifications qui satisfont le narrateur (*HDM* 107). Mais continue ensuite cet acheminement vers l'étrange soirée, ponctué de questionnements du narrateur qui trouve étranges de nombreux éléments de la nuit, jusqu'à finalement arriver dans « une grande salle très haute, aux murs crépis à la chaux, [avec] des volets intérieurs hermétiquement clos aux fenêtres et, dans toute la longueur de la salle, des tables avec des gobelets de fer-blanc retenu par des chaînes ». Environnement qui a de quoi susciter l'étonnement et dans lequel le personnage principal, masqué comme il se doit, reçoit en plus comme recommandation de ne parler à personne, sans quoi « [i]ls verraient que vous n'êtes pas des leurs », et son ami et lui « pourr[aient] passer un mauvais quart d'heure » (*HDM* 111). Cette atmosphère ainsi que la suite d'individus silencieux et masqués, parmi lesquels le narrateur se retrouve, a de quoi faire s'interroger le lecteur sur la possibilité d'un tel événement dans le monde qu'il connaît. Mais cette première représentation selon laquelle le récit prend place dans le monde réel, nourrie par de nombreux éléments aussi bien vestimentaires que géographiques (après avoir quitté la rue Taitbout, être passés par les quais Saint Michel, de la Tournelle et de Bercy, ils se sont arrêtés à Barrière d'Italie), se voit définitivement réfutée au moment où le narrateur, à bout de nerfs, retire la cagoule d'un de ces étranges êtres noctambules et qu'il n'y rencontre « que le creux du capuchon ; la robe, le camail […] vides » : « Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant » (*HDM* 116), de même que tous les autres participants, lui compris. Ainsi, un second modèle de représentation se doit d'être dressé, répondant à cette

[194] *Ibid.*, p. 365-395.

négation primaire, à la possibilité qu'un individu se retrouve composé de vide. Ce nouveau modèle de représentation diffère en fonction de chaque lecteur, mais peut très bien, par exemple, ressembler à ceci : « nous sommes dans un monde qui ressemble au mien avec une ville qui ressemble à Paris, mais dans ce monde des événements surnaturels peuvent se produire ».

À ce type de représentation, Lorrain oppose une nouvelle négation primaire en révélant que toute cette soirée n'était que le fruit de l'imagination du narrateur, qui pour tromper son ennui en attendant effectivement son ami de Jackels, a consommé de l'éther. Il est évident que si le deuxième modèle de représentation du lecteur à la suite de la découverte du vide derrière les masques avait été « tout ceci n'est qu'un rêve », la fin du récit n'aurait pas constitué une nouvelle négation primaire, mais une confirmation.

Négations primaires et secondaires sont intrinsèquement liées comme le précise Iser, et une succession de négations du premier type peut se terminer par une négation secondaire. C'est le cas dans le conte des « Trois Gabelous », récit durant lequel les représentations des personnages, et conséquemment du lecteur, sont réactualisées de manière successive en fonction de déductions, de descriptions ou d'éléments donnés par l'auteur, mais sans jamais parvenir à un tableau définitif. Ainsi, ces personnes qui ont accosté sur les côtes gardées par les trois gabelous sont tour à tour pressenties comme des contrebandiers espagnols (*CD* 46), des spectres ou les descendants des pirates de l'équipage de John Flint (*CD* 48). Aucun modèle ne peut réellement être privilégié par rapport à un autre, même si le mystérieux silence qui entoure cet équipage est troublant, de même que les descriptions telles que : « À l'arrière du galion, un sabord s'ouvrit soudain ; une tête grimaçante à bouche édentée, casquée d'un armet couleur d'or, s'inclina vers les trois gabelous ; une main décharnée brandit une bouteille noire et la jeta à l'eau » (*CD* 49), bouteille au bien étrange contenu qui entraîna torpeur et rêverie chez les trois gardes-côtes bretons.

Néanmoins, il faut convenir que cette description, aussi déroutante qu'elle soit, peut aussi bien se rattacher à un spectre qu'à un pirate, espagnol s'il le faut. Cette série de négations primaires nous mène ainsi à une négation secondaire en ce qu'il est impossible pour le lecteur de conférer une nature définitive à cet étrange équipage. Le fantastique emploie largement ce type de négation que nous pouvons notamment retrouver lorsque Jean Bellemin-Noël déclare à propos des monstres : « L'auteur de fantastique doit les obliger [les mots] […], durant un certain moment, à produire un non-encore-dit, à *signifier un indésignable* »[195]. Des négations

[195] BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *op.cit.*, p. 5.

secondaires apparaissent donc dans le texte fantastique à chaque fois que le fantastiqueur s'évertue à décrire ce qui ne se conçoit ou ne se représente que difficilement, comme par exemple dans « Le Magnolia » au moment où Arabelle va rejoindre son défunt mari qu'elle aperçoit sous le magnolia, « l'arbre magique que nul n'avait planté et qui fleurissait si somptueusement dans la cour de la maison triste » (*HM* 131). Sous cet arbre, le mari « était là, vraiment, dans les basses feuilles, obéissant au roulis du vent, et quand Arabelle fut arrivée sous le magnolia, l'ombre étendit les bras, des bras fluides et serpentins, puis les laissa tomber, telles deux vipères d'enfer, sur les épaules, où elles se tordirent en sifflant » (*HM* 135). Image terrible et difficile à se représenter ; rien du spectre ou du magnolia ne semble pouvoir revêtir un tel aspect si proche du serpent, jamais nommé mais clairement suggéré. Le lecteur est donc laissé avec une impossible représentation, illustrant ce que peut être une négation secondaire.

Ainsi, indéterminations du texte ou négations sont modulées par l'auteur pour être mises au service du fantastique : le surnaturel surgit dans un récit qui semblait s'inscrire dans le réalisme, l'inconcevable et l'incroyable font leur apparition. Il est alors remarquable que ce soit justement à l'instant où le texte se fait plus lâche, au moment où l'imagination du lecteur est la plus sollicitée, que l'irréel survient. Rachel Bouvet, dans son ouvrage *Étranges récits, étranges lectures*, à la suite d'une longue étude des travaux de Wolfgang Iser notamment, fait des indéterminations une condition nécessaire du fantastique. Elle relève trois paramètres qui favorisent le ressenti d'un effet fantastique : « une progression rapide à travers le texte, le plaisir de l'indétermination et un ensemble de procédés variant selon les textes »[196]. Ces critères se retrouvent dans l'ensemble de notre corpus, la progression rapide étant permise par la tension narrative et la brièveté des récits, et nous avons déjà pu nous attarder sur les nombreux procédés spatiaux du fantastique symboliste. Les indéterminations viennent compléter ces deux éléments pour se mettre au service d'une stratégie textuelle visant à donner une place au lecteur dans le récit et lui permettre d'ainsi vivre au plus près l'expérience fantastique :

> C'est donc le défaut de détermination de l'objet esthétique du texte qui lui donne accès à la conscience de représentation du lecteur. Toutefois, cette indétermination n'établit pas dans la conscience le règne d'une liberté totale d'imagination. Les stratégies textuelles déterminent certaines orientations à la représentation, certaines façons de construire l'objet esthétique dans la conscience de réception[197].

Brièveté, procédés et indéterminations ne sont pas laissés au hasard, mais structurent le récit pour guider au mieux le lecteur jusqu'au point de friction où il va se sentir engagé, où il va s'intéresser au dénouement de la situation dans laquelle se trouvent les personnages du récit.

---

[196] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 220.
[197] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 172.

Pour cela, la place doit être laissée à son imagination dans ce qu'Iser a nommé une dialectique du « dire et du taire »[198], ce qui est omis incite à la participation du lecteur quand ce qui est dit guide cette participation :

> Les blancs provoquent une disjonction entre les perspectives de présentation du texte, et c'est au lecteur de les relancer ; ils assurent l'activité contrôlée du lecteur sur le texte. Les potentiels de négation évoquent chez le lecteur des éléments connus ou déterminés, puis aussitôt les contestent. Après avoir été rejetés, ces éléments restent en vue et provoquent, du fait de leur invalidation, des modifications d'opinions. Les potentiels de négation assurent ainsi la mise en situation du lecteur dans le texte[199].

Les interprétations potentielles du lecteur sont donc, dans la mesure du possible, dirigées par les stratégies textuelles mises en place par les auteurs. Lucien Mulfeld déclare notamment à propos de Maeterlinck qu'il parvient à semer le doute dans l'esprit de celui qui lit sur le sens qu'il attache aux mots : « le lecteur finit par s'effrayer de chaque mot, car auprès d'aucun il n'a plus la sécurité d'une banalité plane, il n'est plus certain qu'il ne cache pas le plus terrifiant mystère. C'est là excellemment un procédé de fantastique »[200]. Nous pouvons rapprocher cette dialectique auteur/ lecteur, permise par le texte, d'une interaction verbale, pour ainsi compléter notre étude des indéterminations à l'aide de la notion d'implicite, étudiée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage éponyme. Jean Bellemin-Noël, au moment de faire remarquer que les auteurs fantastiques font « *signifier un indésignable* » aux mots, souligne que cela se fait notamment au travers de figures de style comme la litote, l'hyperbole ou le trope[201]. Or, ces procédés sont considérés par Kerbrat-Orecchioni comme des contenus implicites, c'est-à-dire qu'ils ont pour propriété « de *ne pas constituer en principe* […] *le véritable objet du dire* »[202], principe qui peut s'appliquer aux blancs du texte comme ceux que nous avons rapportés dans « Les Striges » ou dans « Le Magnolia ». Rien n'est clairement dit sur les raisons de l'assoupissement du narrateur dans le conte de Schwob et ce qui a pu se passer durant la nuit n'est nullement décrit, tout comme Gourmont n'a à aucun moment déclaré que le spectre du mari a étranglé Arabelle, laissant le lecteur à la merci de la seule opinion de la victime du fantastique. Ainsi, les non-dits des contes fantastiques ont pour effet de ne pas statuer sur ce qui est effectivement arrivé, laissant la place aux interprétations du lecteur. Mais les indéterminations, comme Kerbrat-Orecchioni le fait remarquer pour les contenus implicites, ne

---

[198] *Ibid.*, p. 298.
[199] *Ibid.*, p. 299.
[200] MUHLFELD Lucien, « Chronique de la littérature » in *La revue blanche tome I (octobre 1891)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 143.
[201] Voir BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *op.cit.*, p. 5.
[202] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p. 21.

surviennent pas indépendamment, elles disposent d'un « ancrage signifiant »[203], c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent par rapport à des énoncés antérieurs qui décident en partie de leur signification. Cela mobilise donc parallèlement le répertoire à court terme du lecteur qui doit mettre en relation ce qui a déjà été dit avec l'énoncé présent. Nous retrouvons ici la dynamique de rétention et de protention de la lecture dont traitait Iser. Ainsi, dans notre exemple des « Striges », le blanc du texte est un implicite en ce qu'il ne donne aucune précision sur ce qui a pu se dérouler durant la nuit, mais le laisse sous-entendre à travers ce que le narrateur en dit. Nous faisons face ici à un implicite de type « présupposé », qui dispose d'éléments du texte pour l'actualiser, à l'inverse des implicites « sous-entendus », entièrement dépendants de l'encyclopédie du récepteur, même si la frontière entre les deux peut parfois rester floue : « Les présupposés sont en principe inscrits à 100% dans l'énoncé. Mais que faire des valeurs qui y figurent avec une très forte présomption ? Faut-il les considérer comme des présupposés imparfaits, ou comme des sous-entendus particulièrement tenaces ? »[204] Les indéterminations du texte recourent donc à un implicite stratégique pour diriger certaines interprétations du lecteur. Néanmoins, le fantastiqueur, comme un bon rhétoricien, ne recourt à l'implicite que comme à un outil et sait tout à fait user de sa contrepartie, comme nous allons pouvoir l'observer.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que non-dits et implicites disposent d'une place si importante dans les contes fantastiques symbolistes lorsque nous savons l'importance que la suggestion pouvait prendre pour leurs auteurs. Un fantastiqueur comme Marcel Schwob était conscient et appréciait à leur juste valeur les vides du texte, ces espaces où l'imagination du lecteur est valorisée. Ainsi, Dans *Mœurs des Diurnales* au chapitre « De la lecture », il fait la citation apocryphe suivante : « le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur : seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres »[205]. Déclaration qui se corrèle tout à fait au témoignage de ses rapports avec les non-dits de Stevenson, relevé par Valéry Michelet-Jacquod :

> Le passé incertain du Captain Flint attire, alors que la vie connue et racontée de Captain Kidd déçoit : "J'aurais préféré ne jamais la lire", conclut Schwob qui, au-delà de la tristesse de la mort de l'écrivain, se réjouit de ne jamais plus pouvoir connaître la vie de Long John ou d'autres héros puisque leur secret "repose […], informulé […], dans le tombeau" de Stevenson[206].

---

[203] *Ibid.*, p. 7.
[204] *Ibid.*, p. 42.
[205] SCHWOB Marcel, *Mœurs des Diurnales : Traité de journalisme* in *Œuvres* (textes réunis et présentés par Alexandre Gefen), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 1006.
[206] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 342-343.

Les symbolistes étaient donc conscients bien avant les travaux d'Iser ou d'Eco, de l'importance de la place à laisser au lecteur dans un texte pour rendre vivant ce dernier. L'objectif n'est évidemment pas de rendre le lecteur crédule au possible et de l'inciter à croire à tout ce qui est écrit, mais de justement faire appel à son sens critique et à son imagination pour qu'il prolonge lui-même le texte. Toute la difficulté du jeu entre l'auteur et le lecteur réside sur ce point : le premier doit faire appel aux capacités du deuxième dans la bonne mesure, juste assez pour lui donner l'illusion qu'il a entièrement la main sur le texte, qu'il lui est abandonné. Pas assez de liberté dans la réception du texte l'étoufferait quand trop lui ferait perdre tout intérêt.

### 2.2.4 Promenades inférentielles et mondes possibles

En reprenant les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur l'implicite et sa distinction entre présupposés et sous-entendus, nous pouvons émettre l'hypothèse que la nouvelle ou le conte, à la différence du roman, développent directement leur intrigue sur un ensemble de présupposés ; « *in medias res*, lorsque les situations sont proches de leur point de catastrophe »[207], comme Hélène Merlin-Kajman le fait aussi remarquer pour le théâtre. Comparons par exemple les débuts du *Père Goriot* et « Le Magnolia ». Dans le premier, la longue description de Madame Vauquer, de sa pension et de ses occupants vise à planter un décor dans lequel va pouvoir prendre place l'action et dans lequel l'implicite, bien qu'inévitable, est contenu et contrôlé autant qu'il se peut pour d'abord asseoir une situation sur laquelle viendra se greffer l'intrigue. Le conte fantastique de Gourmont quant à lui, déroule son intrigue immédiatement sur des présupposés tels que : « Il va mourir avec les secondes fleurs du magnolia, celui qui devait aviver d'une goutte de sang la fleur que je suis. Oh ! comme je vais rester pâle éternellement ! » (*HM* 132), déclaration résumant à elle seule le cadre du récit. Il est évident que ce recours différent aux présupposés, entre romans et contes ou nouvelles, tient à la nécessaire brièveté des deux derniers genres littéraires, leur dynamique ne pouvant leur permettre les 36[208] pages de description déployées par Balzac au début de son œuvre. Nous n'allons pas jusqu'à déclarer que toute œuvre romanesque fait fi des présupposés, loin de là, nous souhaitons simplement faire remarquer qu'en ce qui concerne les contes fantastiques

[207] MERLIN-KAJMAN Hélène, « La part sexuelle » in *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], Paris, Gallimard, 2016, p. 2.
[208] De « Madame de Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme […] », jusqu'à « Telle était la situation générale de la pension bourgeoise à la fin du mois de novembre 1819 » in BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 47-83.

symbolistes, l'intrigue repose exclusivement dessus. Le surnaturel vient justement rompre avec un présupposé de taille qui est : « cette histoire se déroule dans un monde qui m'est familier » ; en l'occurrence dans « Le Magnolia », les présupposés d'un amour triste et brisé sont rompus par la terrible manifestation sous l'arbre de la demeure. Au moment où l'irréel remet en cause les présupposés précédemment collectés pour aider à la représentation des différentes situations du conte, le lecteur se voit dans l'obligation de réviser ce qu'il pensait déjà établi. Le fantastique est un questionnement de ces présupposés : « est-ce bien dans le monde que je connais que se construit ce récit ? » Or, une tension psychologique, similaire sur le plan individuel à la dissonance cognitive formulée par Léon Festinger, fait alors son apparition dans l'esprit du lecteur : la survenue de l'irréel questionnant, ou sa connaissance de la réalité, ou ses représentations de l'œuvre. Les négations primaires et secondaires créent une rupture avec les présupposés établis et les horizons d'attente dressés, ce qui incite le lecteur à émettre des hypothèses et à créer des mondes possibles, définis ainsi par Eco :

> Nous définissons comme monde possible un état de chose exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit *p*, soit non-*p*. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'*individus* pourvus de *propriétés*. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des *actions*, un monde possible peut être vu aussi comme un *cours d'événements*. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des *attitudes propositionnelles* de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc.[209]

Les mondes possibles créés par le lecteur sont donc un moyen de préserver sa psyché de la contradiction, et sont permis par les multiples indéterminations du récit comme interstices dans lesquels la place est laissée à la créativité de celui qui concrétise le texte. Rachel Bouvet fait ainsi remarquer que :

> Au cours de la lecture, le sujet se trouve mêlé à une situation qui ne lui est pas familière car la validité de ce qui lui est familier apparaît comme suspendue. Mais dans le rapport dialogique entre le texte et le lecteur, le vide remplit un rôle essentiel d'impulsion : il produit les conditions de la compréhension, car une situation contextuelle peut ainsi se construire, permettant au lecteur et au texte de trouver une convergence[210].

Les mondes possibles sont issus de l'imaginaire du lecteur et se multiplient pour répondre à chaque horizon d'attente, ou hypothèse, incompatibles avec les présupposés retenus. Le monde réel, le premier présupposé des contes fantastiques, sert de point d'ancrage aux projections futures du lecteur, celui à partir duquel bifurqueront les représentations diverses : « Pour qu'un texte projette un monde, ce monde doit être accessible à partir du monde actuel,

[209] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 169.
[210] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 122.

ce qui veut dire que nous devons être capables d'employer notre image de ce monde actuel – notre encyclopédie privée dirait Eco – pour remplir les lacunes du texte »[211].

C'est à partir des tensions, narratives ou interprétatives, que se créent les mondes possibles. Anticipations et tentatives de répondre aux contradictions incitent à la création de tels mondes qui constituent plusieurs modèles dans lesquels les négations primaires se trouvent résolues. Mais d'après Laure Ryan, dans sa communication « Des mondes possibles aux univers parallèles », c'est aussi la dynamique des mondes possibles qui peut nourrir l'intrigue. Selon cette théorie, l'intrigue est produite par la survenue d'un conflit entre différentes représentations du monde au sein du récit même. Chaque personnage dispose d'une sphère privée faite de sa conscience, de son histoire et de ses désirs que le lecteur complète au fur et à mesure de sa lecture, en fonction des éléments donnés par l'auteur et de la façon dont ils sont interprétés. Cette sphère est considérée comme un monde possible, propre au personnage, qui essaie de le rendre compatible avec le monde dans lequel il s'inscrit. C'est-à-dire qu'apparaît dans le texte une représentation du monde du récit par un personnage qui essaie de la faire correspondre avec ce qui est. Or, dans le fantastique notamment, cette vision que porte en lui le personnage est remise en cause par la survenue de l'irréel. L'intrigue repose alors sur l'adaptation, ou non, du personnage et de sa sphère privée, à ce monde bouleversé. Les procédés d'intrusion, de transformation et de dépossession apparaissent donc comme des illustrations de ces conflits et de la manière dont le surnaturel l'emporte. Pour Laure Ryan, le conflit se termine généralement lorsque l'un de ces deux mondes, celui du récit ou celui, intrinsèque, du personnage, l'emporte sur l'autre, ce qui résout l'intrigue : « Ce qui met fin à l'intrigue c'est quand les conflits cessent d'être productifs, c'est-à-dire : quand les personnages renoncent à recourir à l'action pour les éliminer »[212]. Nous pouvons par exemple observer ce conflit entre deux mondes chez Mauclair avec « L'Âme frêle ». Dans ce récit, le narrateur vit malheureusement, ne trouve pas sa place dans le monde, jusqu'à ce qu'il développe sa propre vision de celui-ci. Il se met à croire en l'existence de son âme qu'il peut personnifier et ainsi adorer et choyer. Lorsqu'il expose sa découverte, ses relations sociales se mettent à le considérer comme fou, ce qui a pour conséquence de laisser penser au narrateur qu'ils sont jaloux de sa trouvaille, « qu'ils sont purement et simplement envieux ». Ainsi, il voit clairement le conflit qui les oppose : « Oui, oui, je sens bien qu'ils ne me pardonnent pas de connaître la petite fille aux yeux mauves [son

[211] RYAN Marie-Laure, « Des mondes possibles aux univers parallèles » [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles (consulté le : 28/05/2017).
[212] *Ibid.*

âme], de ne pas être sûrs qu'ils en ont une en eux-mêmes, et d'être obligés de s'intéresser à ce qui se passe dans la vie » (*CO* 621). L'opposition sphère privée et monde du récit est intensément perceptible ici et se conclut à la faveur du narrateur pour qui rien n'est plus important dorénavant que son intériorité : « Et s'ils m'ennuient par trop avec leurs racontars, leurs mines et leurs réticences, je m'en irai très, très loin […] avec ma fillette aux yeux d'iris » (*CO* 621-622).

Mais nous voyons bien ici que cette théorie des mondes possibles se concentre sur les personnages et non sur les représentations multiples du lecteur. Les mondes possibles tels qu'ils sont définis par Eco s'avèrent être des potentiels du texte : un jeu se crée avec les indéterminations cultivées par l'auteur et leur entrecroisement avec des interprétations multiples qui permettent d'y répondre. Néanmoins, même si la fabula du texte apparaît comme « ouverte »[213], sont néanmoins présents des rails qui guident les extrapolations de la lecture. Les potentiels du texte, ces mondes possibles, sont issus des éléments du texte couplés au répertoire du lecteur :

> Pour avancer son hypothèse, le lecteur doit recourir à des scénarios communs ou intertextuels : "D'habitude…, Toutes les fois que…, Comme cela se passe dans d'autres récits…, D'après mon expérience…, Comme nous l'enseigne la psychologie…" En effet, activer un scénario (surtout s'il est intertextuel) signifie recourir à un *topos*. Ces échappées hors du texte (pour y revenir riche d'un butin intertextuel), nous les appelons des *promenades inférentielles*[214].

Les promenades inférentielles puisent donc dans l'intertextualité et l'expérience personnelle du lecteur pour récupérer des matériaux susceptibles de soutenir ses hypothèses, de participer aux fondations de mondes possibles répondant aux indéterminations du texte. Ces mondes dressés seront par la suite validés, repoussés ou modifiés par des éléments nouveaux du récit, mais il peut s'avérer que différents mondes possibles soient capables de coexister en même temps, le texte n'en ayant réfuté aucun, cultivant un flou dans lequel les deux peuvent s'introduire. La notion de mondes possibles nous amène ainsi à celle de cadre référentiel.

Nous reprenons le terme de cadre référentiel à Iser pour qui donner une explication à un élément du texte ou au texte lui-même, c'est le situer dans un tel cadre[215]. Rachel Bouvet a par la suite développé cette notion et montré son importance dans les interprétations possibles des récits fantastiques. Selon l'auteure d'*Étranges récits, étranges lectures*, tout texte développe au cours de la lecture son propre cadre de référence, celui dans lequel les éléments du récit se mettent en place, entretenant des relations réciproques de logique et de cohérence : la lecture

[213] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 157.
[214] *Ibid.*, p. 154.
[215] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 31.

« fournit son propre cadre de référence, inachevé, dont la construction s'élabore au fil des pages, au gré des cadres de référence convoqués »[216]. Ainsi, se découvrent dans le texte plusieurs cadres référentiels dans lesquels différents éléments peuvent faire sens. Le lecteur ne cesse donc au cours de sa participation au récit de chercher les différents cadres de référence qui permettent de conserver une cohérence globale, pour idéalement tisser un « macro-cadre » regroupant tous les autres dans l'harmonie du texte. Nous retrouvons ici la crédulité volontiers accueillie par le lecteur, sa mise au ban de quelques facultés critiques, qui facilite l'acceptation de certains éléments qu'il sait impossibles dans le monde réel mais qui peuvent apporter dans le récit une solution aux tensions narrative et interprétative. La « superposition de deux probabilités externes »[217] de Bessière ou l'hésitation todorovienne, étaient donc des théories s'appliquant à ces cadres de référence : « la perception ambigüe qu'a le lecteur même des événements rapportés »[218] qui définit le fantastique selon l'auteur de l'*Introduction à la littérature fantastique*, dépend de la difficulté à placer cet événement dans le cadre correspondant, ou de combiner celui-ci avec ceux déjà existants.

Les cadres de référence sont primordiaux en ce qu'ils constituent les frontières des mondes possibles. Ce déploiement de représentations du lecteur se fait en fonction des cadres qu'il identifie ou imagine. Ainsi, la potentialité des sémèmes relevée par Eco se voit contrainte par les différents cadres dans lesquels le lecteur les inscrit : la déclaration « Un revenant ! » dans un cadre réaliste signifie le retour d'un absent de longue durée, quand dans un cadre surnaturel elle ferait plutôt référence à un spectre. Les cadres référentiels sont donc similaires dans leur fonction aux « topics » d'Eco en cela qu'ils répondent à la question « de quoi parle-t-on ? » : le lecteur « aimante ou *privilégie* certaines propriétés tandis qu'il garde les autres *sous narcose* »[219], processus réalisé à partir du topic, validé par un cadre référentiel. Nous pourrions ainsi dire que c'est à l'aide du topic que se fixe le cadre référentiel. À ce propos, l'auteur de *Lector in Fabula* fait remarquer que c'est aussi à partir du topic que le lecteur établit « un niveau de *cohérence interprétative* dite *isotopie* »[220], faisant se correspondre les différents termes du texte entre eux dans un ensemble cohérent.

Nous pouvons néanmoins souligner un processus inverse en ce qui concerne les cadres référentiels qui sont quant à eux nourris par les isotopies. Par exemple, dans « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde », nous pouvons relever l'isotopie du mythe

[216] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 108.
[217] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op.cit.*, p. 32.
[218] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 35.
[219] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op.cit.*, p. 112.
[220] *Ibid.*, p. 119.

qui laisse insinuer le surnaturel du drame qui se produit : « satyre », « faune », « centaure », « nymphe », « païenne », « Diane », sont des mots qui ponctuent le récit et ouvrent en lui un cadre référentiel mythique dans lequel l'assassinat de Madame de Ferlinde s'éclaire d'un sens nouveau. Les différentes isotopies du texte ouvrent donc différents cadres référentiels dont le fantastique joue, sans réellement en privilégier un par rapport aux autres. Dans son article « Pour une théorie générale du fantastique », Éric Lysøe en vient à parler d' « ensembles isotopiques »[221] et donne pour exemple « La Cafetière » de Théophile Gautier :

> [Ce terme] pose une équivalence entre le visage humain et un banal article ménager, tous deux rassemblés sous l'appellation unique de "cafetière", entendue à la fois dans son sens littéral et dans son sens figuré – le mot désignant familièrement la portion supérieure du corps. […] Tout le texte développe ainsi l'opposition entre animé et inanimé qu'engendre la double acception du terme[222].

Le fantastique joue ainsi de ses ensembles isotopiques divers pour créer des cadres référentiels multiples dans chacun desquels peut reposer un monde possible, concrétisé par le lecteur en fonction des hypothèses qu'il peut émettre.

Les isotopies ambivalentes peuvent à leur tour être comprises comme des indéterminations du texte, laissant le lecteur libre de la signification à donner ou à considérer. Ainsi, les indéterminations dans leur ensemble, blancs du texte ou négations, favorisent dans les contes fantastiques symbolistes, et certainement dans les récits d'autres périodes aussi, une superposition des cadres de référence. Les « lacunes »[223] du texte, ou plutôt les libertés laissées au lecteur, empêchent la consécration d'un unique cadre de référence, multipliant les représentations potentielles :

> Un lecteur peut être amené à utiliser successivement différents cadres de référence, à revenir parfois sur telle ou telle version d'un événement car sa compréhension de l'événement s'est modifiée, etc. Alors que ce processus de référentialisation se fait généralement de façon spontanée et ne pose pas de problèmes particuliers à un lecteur, il en va différemment quand le texte présente des indéterminations importantes[224].

Il est évident que dans certains récits, où une explication à l'événement surnaturel est donnée à la fin, cette superposition ne peut survenir que dans le contexte d'une lecture-en-progression. Comme exemple de cadres référentiels qui se chevauchent, nous pouvons relever dans un premier temps le récit de Gourmont « Péhor », pour toute la saveur qu'un seul mot peut prendre, manié par un écrivain aux phrases agiles. La clef de voûte de ce conte réside selon nous dans l'amphibologie du terme « démon », qui peut aussi bien signifier une créature

---

[221] LYSØE Éric, « Pour une théorie générale du fantastique » in *Colloquium Helveticum*, 2002, nº 33, p. 44.
[222] *Ibid.*
[223] BOUVET Rachel. *Étranges récits, étranges lectures, op.cit.*, p. 21.
[224] *Ibid.*, p. 103.

surnaturelle issue de l'enfer que, par analogie, un vice. Ainsi, lorsque Gourmont parle du démon qui « se logea dans l'auberge du vice, sûr d'être choyé et caressé, sûr de l'obscène baiser des mains en fièvre » (*HM* 40), le sens liturgique, qui en fait une créature, ou le sens moral, peuvent tour à tour être privilégiés. Il est donc possible de lire le récit d'une manière double : Péhor peut être considéré comme le démon tout droit sortie des légendes pour posséder Douceline, ou comme le nom donné par cette dernière, avec sa personnalité extatique, à cette irrépressible envie qui lui prend de jouir de son corps. La maladie la faisant succomber à la fin du récit peut tout aussi bien relever du rationnel que de la vengeance de l'être démoniaque. Nous nous trouvons ici dans un cas de double lecture, distingué par Ponnau, en fonction du cadre référentiel privilégié :

> Une lecture normative qui tend à transformer les manifestations prétendument empiriques du surnaturel en autant de symptômes permettant de conclure à la folie du protagoniste. […] À l'opposé de cette lecture normative, ce que l'on appellera une lecture performative, celle qui est tentée de considérer le surnaturel présent ou latent comme un événement en passe de s'accomplir, voire comme un fait accompli[225].

Un autre exemple de cadres référentiels conflictuels peut être relevé dans « Un Testament », clairement perceptible dans la citation suivante :

> une idée extrahumaine a saisi mon esprit ; un invincible monstre loge dans mon cerveau, et le dérange, de ses visions. Oh ! quelque chose sur-naturelle... y aurait il un sur-naturel ? Il y en a un, puis qu'il [*sic*] enveloppe, et qu'il accable ma pensée ; il y en a un, et quel est il ? que verrait l'esprit, s'il pouvait voir ? tout au tour [*sic*] de mon âme sont, vaguement, des âmes inconnues ; le monde est plein d'invisibles et impondérables fantômes ; leur souffle traverse ma pensée, ténébreusement, et, dans mon âme, je les sens : — je ne puis pas dire qu'il n'y a pas quelque chose surnaturelle (*H* 131).

Nous pouvons observer le cadre référentiel du surnaturel, celui que le narrateur a lui-même choisi pour expliquer ces visions qui l'assaillent, mais aussi celui de la folie, ce qui n'aurait rien d'étonnant de la part de quelqu'un qui dans son oisiveté a « dédaigné les passions humaines, et cette activité dont les objets sont vanité, et les plaisirs, et la vie » (*H* 131) et qui projette de se suicider la nuit-même pour mettre fin à ses tourments. Il est d'ailleurs à remarquer que la proximité de la mort d'un narrateur, conscient de la survenue de cette dernière, est récurrent depuis « Le Chat noir » de Poe, et semble être un procédé visant à crédibiliser les propos de l'individu si proche de sa dernière heure. En effet, il est communément admis qu'un homme sur le seuil de la mort n'a plus que faire de la vanité du monde des vivants, *doxa* dont Gourmont joue allègrement dans « La Sœur de Sylvie » : « Et, avant de mourir, la sœur, oh ! *la vraie* sœur de Sylvie, attira sous ses lèvres l'oreille de son mari, et une voix, comme venue d'un

[225] PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. VIII.

*infernal au-delà*, une voix qui tremblait de son *mensonge suprême*, dit : - Patrice, je meurs en aimant Romsdale ! » (*HM* 112). Les mots choisis par l'auteur, que nous avons soulignés dans la citation, et la croyance commune selon laquelle la vérité doit être prononcée au seuil du trépas, laissent entrevoir la possibilité d'une possession d'Adélaïde par sa sœur Sylvie, jalouse et aigrie, morte quelque temps auparavant sans avoir pu terminer la dernière phrase qu'elle souhaitait prononcer. Ainsi, le narrateur du « Testament », comme celui de « Béatrice » et les autres moribonds qui se targuent de dire la vérité, démontrent la subdivision de la perspective du narrateur qui s'est produite au XIX^e^ siècle, relevée par Iser. Cette subdivision a eu pour effet de faire apparaître un narrateur dont les propos ne sont pas dignes de confiance, qui « ne représente plus les évaluations données par la perspective narrative »[226]. Ce narrateur dont la parole peut être remise en doute favorise la multiplication et la superposition des cadres référentiels par la vision du monde qu'il présente et qu'il défend.

Après les visions et les hallucinations, la thématique du rêve est propice à la multiplication de cadres référentiels. Roger Caillois fait remarquer dans *Images, Images…* qu'au XIX^e^ siècle les rêves prennent une part importante dans l'intrigue, la compliquant ou la résolvant[227]. Les visions oniriques ne sont plus seulement un élément poétique ou informatif, elles deviennent un nœud narratif : la psychologie du personnage est bouleversée par sa vie nocturne, comme l'illustre clairement Huysmans dans *En Rade*. Le rêve a en effet connu un regain d'intérêt sous l'impulsion symboliste : il « devient le symbole de cette évasion que la sensibilité contemporaine, lasse de son temps et des trivialités du réel, cherche à obtenir »[228]. Ainsi, dans « Nuit de veille » de Jean Lorrain, le cadre référentiel du conte se dédouble au moment où le narrateur annonce : « je ne sais comment je finis, moi aussi, par m'assoupir » (*SS* 19). Le lecteur peut légitimement penser que tout ce qui suit cette phrase, y compris le réveil en sursaut quelques lignes plus loin, ou l'apparition d'une figure inconnue près du foyer, peut tenir du rêve. Le narrateur insinue lui-même que la terrible vision qu'il a eue n'était que le fruit de son assoupissement ou de son imagination : « J'avais été le jouet d'une hallucination, d'un rêve » (*SS* 21). Mais l'auteur joue de ce dédoublement du cadre référentiel, et tout en multipliant les recours au champ lexical onirique (« voix somnambule », « le silence des demeures endormies », « je me sentais sombrer, moi aussi, dans le surnaturel, dans le cauchemar » (*SS* 22)) pour suggérer que son narrateur est endormi, il lui fait démentir un tel état : « ce n'était pas une vaine hallucination de mon cerveau surexcité » (*SS* 21). Les sens du jeune garçon sont à la

[226] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 354.
[227] Voir CAILLOIS Roger, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 728.
[228] PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op.cit.*, p. 223.

fois troublés, comme dans un rêve, et parfaitement en éveil : « à mon tour j'entendais distinctement sur les marches des bruits de pas » (*SS* 23). Le dernier paragraphe du conte cultive encore cette double explication de la terrible nuit, entre le rêve et l'intrusion du surnaturel : « Mon supplice ne cessa qu'au grand jour, quand le domestique vint apporter mon déjeuner » (*SS* 23). L'homme au service de la maison a-t-il réveillé le narrateur ou l'a-t-il trouvé endormi ? Rien n'est indiqué. En tout cas, lorsqu'il relate la mort inexpliquée de la femme du jardinier survenue durant la nuit, la dernière déclaration du pauvre garçon qui a veillé sa mère ne semble pas favoriser un cadre référentiel plutôt qu'un autre : « La mort avait rôdé autour de nous toute la nuit » (*SS* 24). Une telle phrase peut à la fois permettre au narrateur de s'expliquer ses terribles cauchemars, esprit sensible à une mort proche, en même temps qu'elle peut faire de la mort de la jeune femme une preuve que de sombres créatures rôdaient la nuit.

Enfin, nous pouvons illustrer cette notion de cadres de références qui se superposent dans le récit fantastique par un dernier conte dans lequel ce phénomène est flagrant : « Mauvais gîte », où justement les cadres référentiels ne dépendent pas de la victime du fantastique, mais d'un narrateur-témoin. Ainsi, l'ambigüité de ce récit, que nous avons déjà pu relever, tient à la superposition de deux cadres référentiels créant au moins deux mondes possibles dans lesquels la détérioration physique et mentale de Serge Allitof se laisse expliquer différemment. Ces deux cadres sont collectés par le narrateur-témoin qui cherche à comprendre l'état de son ami : deux hypothèses sont émises tour à tour, donnant aux événements un sens respectivement distinct. La première de ces hypothèses consiste à justifier la crise que traverse Allitof par son nouvel habitat : cet « assez bizarre appartement » (*SS* 91), que le narrateur apprécia pourtant dans un premier temps, en complimentant même son nouveau locataire (*SS* 94), semble avoir été témoin de « mauvaises actions » qui ont créé « des larves qui corrompent l'atmosphère ». En effet, car d'après le petit de Royaumont, « il s'en commit du temps du gras Lestorg dans la chambre à coucher vert d'eau d'Allitof » (*SS* 97). Cet appartement semble donc avoir une influence délétère sur son nouveau locataire, qui en vient même à parler de son « affreuse maison » (*SS* 96), persuadé que dans celle-ci se passent « des choses […] extraordinaires » (*SS* 104) qui l'empêchent de dormir. Le narrateur, après avoir passé une nuit dans ce lieu, reconnaît la difficulté à y vivre, mais associe cela à des voisins de palier et à des locataires trop vigoureux et peu respectueux (*SS* 105). Vient alors se glisser la seconde hypothèse, prononcée par le général de C…, éclairant autrement l'extrême sensibilité d'Allitof : « Ce sont ses livres qui l'affolaient, vous savez » (*SS* 108). Cette passion de l'ami du narrateur pour la nécromancie et les arts obscurs aurait bouleversé son esprit, ce qui expliquerait pourquoi même à l'hôtel, à l'abri de sa terrible demeure, il se sentait encore malade. Ces deux cadres de référence trouvent

dans le texte des éléments qui les nourrissent et leur permettent de persévérer côte-à-côte : si en effet Serge Allitof parlait de ses études avec « une exaltation de maniaque » (*SS* 101), l'atmosphère étrange de l'appartement semble se confirmer à la nouvelle que l'occupant suivant Allitof s'est suicidé après avoir vu et entendu des choses similaires à ce que ce dernier rapporta (*SS* 108). Ainsi, aucune explication n'est jamais explicitement donnée, permettant une oscillation constante entre les deux cadres de références et les mondes possibles qui peuvent en découler, dont nous pouvons émettre quelques exemples : « Dans ce monde qui est le nôtre, Serge Allitof, esprit impressionnable, s'est passionné pour les arts occultes et relie dorénavant les éléments de son environnement selon une trame mystérieuse, hostile » ; « Dans ce monde, proche du nôtre en de nombreux points, il s'est produit des choses terribles dans l'appartement dans lequel Serge Allitof a récemment emménagé, et ces événements tragiques ont maudit le lieu et ses occupants » ; « Dans ce monde, qui est le nôtre, la vieille demeure dans laquelle Allitof vient d'emménager souffre d'une effrayante réputation qui a eu une mauvaise influence sur ses nerfs ».

Ces cadres de références développés de manière parallèle font ressurgir sous un nouvel aspect la dialectique du dire et du taire. Il est vrai qu'ils émergent bien souvent à la suite d'indéterminations du texte, mais ils peuvent dans un premier temps apparaître comme un contre-point de l'implicite sur lequel nous nous sommes penchés. En effet, ces multiples cadres référentiels se maintiennent tous de front parce que justement trop d'éléments ont été donnés, et il n'est plus possible d'en privilégier un par rapport aux autres. Dans le conte de Jean Lorrain par exemple, les études d'Allitof et la ferveur qu'il en éprouve sont mentionnées deux fois sans qu'aucune conclusion n'en découle. De même que le sordide passé de l'appartement est connu de tous, il n'est jamais clairement statué qu'il est hanté ou maudit. Ainsi, les cadres référentiels parallèles sont permis par des « trop-dits », qui pour autant ne sont pas développés jusqu'à expliquer le récit. Ils sont clairement mis en évidence, mais plutôt comme des éléments suggestifs, laissant entendre que cela pourrait se trouver être la justification de l'état du personnage. Nous nous trouvons donc face à des faux explicites, qui en disent assez pour que le lecteur émette une hypothèse, mais pas suffisamment pour que cette hypothèse soit tirée jusqu'au bout, validée ou invalidée. C'est ainsi que les cadres référentiels ne définissent que des mondes *possibles*, comme multiples potentiels du texte sans qu'aucun ne puisse être définitivement favorisé. Cela se retrouve aussi dans les exemples précédemment donnés comme dans « Un Testament », dans lequel l'auteur suggère que l'oisiveté du personnage solitaire peut avoir nuit aux capacités de son esprit (*H* 124), sans pour autant jamais démentir la possibilité d'un surnaturel qui le hanterait. Des éléments crédibilisant le cadre de la folie tout comme celui

du surnaturel sont donnés, et c'est dans ce « trop dit » que les hypothèses du lecteur se multiplient et se perdent. Le fantastique peut ainsi être défini comme un genre « frontière », si l'on retient la définition qui en a été donnée par Lotman : « La notion de frontière est ambivalente, elle sépare et unifie tout à la fois »[229]. De la même façon le fantastique sépare et unifie, multiplie les explications pour un même événement sortant de l'ordinaire, mais les regroupe sur un même front, sans en privilégier aucun.

Pour reprendre une image de Catherine Kerbrat-Orecchioni, le fantastique est surtout un jeu de cache-cache[230], où explicites et implicites se côtoient dans un ballet tourbillonnant, mais dans lequel le plus grand perdant serait le récit lui-même, s'il reste trop bien caché. En effet, l'agencement de cadres référentiels, la multiplication de mondes possibles au cours de la lecture, confèrent leur charme aux contes, mais dépendent de la suggestion, d'éléments judicieusement placés dans le texte. Le fantastique, en tant que récit frontière, est une corde tendue entre plusieurs régions, régions qui resteraient invisibles, si le lecteur ne prêtait pas attention aux éléments les faisant surgir. Ainsi, mondes possibles et cadres référentiels sont intimement dépendants du répertoire du lecteur, de son encyclopédie : « pour que le procédé de l'ambigüité puisse fonctionner, il faut que certaines conditions soient présentes, comme la capacité du lecteur à jouer le jeu de l'ambiguïté »[231]. Nous reprenons ici le point de vue selon lequel il ne peut y avoir un fantastique inconditionnel pour tous, mais qu'il est dépendant de nombreux éléments subjectifs et que pour cela il est important de l'étudier dans ses détails.

## 2.3 Le plaisir du fantastique

Comme le relève Rachel Bouvet, le fantastique est un genre paradoxal : il est souvent considéré comme étant facile d'accès alors que ses récits sont emplis de suggestions et d'indéterminations[232]. Cette facilité qui lui est attachée provient certainement de son recours à la tension narrative, ou au suspens, qui tiennent le lecteur en haleine et le poussent à aller plus en avant dans l'œuvre. Or, comme le relève Raphaël Baroni :

> Du point de vue de la hiérarchisation des effets poétiques, l'intrigue apparaît dès lors, au milieu du XXe siècle, comme une forme conservatrice dévalorisée et le suspense devient, avec la pornographie et l'horreur, un des effets qui paraissent les plus condamnables, en partie parce qu'il flatte les goûts du public sur un plan pulsionnel ou

[229] LOTMAN Iouri, *La sémiosphère*, *op.cit.*, p. 30.
[230] Voir KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p. 277.
[231] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 122.
[232] *Ibid.*, p. 69.

émotionnel – la curiosité étant considérée en général plus “intellectuelle” – mais également parce que, tout comme la curiosité, il implique une première lecture linéaire et “naïve”[233].

Ainsi, le récit fantastique se concrétisant premièrement dans une lecture-en-progression, tout ce qui le compose, tout le travail littéraire qui le structure dans le but de faciliter le ressenti d’émotions diverses lors de sa lecture, est bien souvent oublié et mis de côté. Pourtant, nous avons pu observer tout au long de cette partie consacrée à l’acte de lecture des contes fantastiques symbolistes, que cette littérature de l’imaginaire ne dépend pas que du suspense, qu’elle laisse une place primordiale au lecteur et lui en demande beaucoup par de multiples procédés littéraires, à tel point que nombre de récits de notre corpus ont pu être considérés comme des contes poétiques par Bertrand Vibert au cours de son travail d’édition des volumes intitulés *Contes symbolistes*, ou dans son ouvrage *Poète même en prose, le recueil des contes symbolistes*. Le récit fantastique symboliste est un espace qui met en rapport contrat de lecture, intertextualité et expériences personnelles.

Cette ambivalence du conte fantastique, et d’autant plus du conte fantastique symboliste, ressort de manière flagrante lorsque nous nous penchons sur le plaisir ou l’intérêt que peut procurer le texte. Roland Barthes, dans son essai *Le Plaisir du texte* (1973) différencie les textes du plaisir des textes de jouissance, distinction reprise par Rachel Bouvet sous forme de tableau que nous renseignons ici pour la clarté de l’exposé :

Tableau : « La distinction plaisir/ jouissance »[234]

| | Plaisir | Jouissance |
|---|---|---|
| La lecture | va droit à l’anecdote | ne passe rien |
| | rapide | lente |
| | ignore les jeux de langage | s’arrête aux jeux de langage |
| | bourgeoise | aristocratique |
| L’émotion | le contentement | le contentement [coquille ?] |
| | la jouissance de la consistance du moi | l’évanouissement |
| | le confort | la jouissance de la perte du moi |

[233] BARONI Raphaël, « La valeur littéraire du suspense » in *A contrario*, *op.cit.*, p. 37-38.
[234] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 53.

| | | |
|---|---|---|
| | l'euphorie | l'inconfort |
| | | vacillement des assises culturelles |
| Le texte | ne rompt pas avec la culture | rompt avec la culture |
| | ancien | moderne |
| | paralittérature | littérature |
| | drame | tragédie |
| | dicible | scriptible |

La lecture de ce tableau nous permet très rapidement de voir la difficulté à attacher les contes fantastiques à une classification unique. En retenant les critères de Barthes, il semblerait évident que le fantastique se positionne plutôt du côté du plaisir que de la jouissance :

> C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. […] Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)[235].

Pourtant, un peu plus loin dans le texte de l'essayiste, nous pouvons lire cette opposition, rendue dans la partie « émotion » du tableau ci-dessus :

> Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de la jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la connaissance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage[236].

Le conte fantastique symboliste n'apparaît donc pas comme ressortant seulement du plaisir, et Magdalena Wandzioch va jusqu'à le placer du côté de la jouissance :

> pour qu'on puisse parler du plaisir de la lecture, il faut qu'il y ait une collaboration entre l'auteur et le lecteur qui, dans la littérature fantastique, prend une nuance particulière car il doit procurer un plaisir sublimé, quelque peu paradoxal, et exigeant un effort intellectuel. Il s'agit de l'interaction entre le lecteur et le texte, qui se produit justement au cours de la lecture[237].

Mais même si nous apprécions la justesse de la déclaration de l'auteure de *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, nous préférons nuancer sa catégorisation et

[235] BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 19-20.
[236] *Ibid.*, p. 25.
[237] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 92.

souligner l'hybridité du conte fantastique qui peut tenir à la fois du plaisir et de la jouissance. Cette particularité provient certainement de sa tension narrative qui n'est pas seulement issue du suspens, mais aussi de la curiosité, ainsi que de sa propension à apparaître comme un récit frontière, faisant se superposer plusieurs conceptions du monde. Un autre facteur de trouble est la façon dont peuvent être lus les récits symbolistes : nous avons insisté précédemment sur l'importance de considérer la lecture naïve, en-progression, de ce type de texte, lecture durant laquelle peuvent se déployer avantageusement les procédés du fantastiques mis en place par les différents auteurs. Nous avons par la suite pondéré cette déclaration en démontrant l'aspect ludique que peut revêtir le texte et l'intérêt qu'il peut y avoir à le fouiller, le questionner, sans pour autant sombrer dans une étude classificatrice. Comme le fait remarquer Vincent Jouve : « tout jeu ouvre sur deux formes de plaisir, qui se succèdent dans le temps : le plaisir de la découverte et le plaisir de la maîtrise »[238]. Cette double strate des contes symbolistes explique la difficulté qu'il peut y avoir à les rattacher à un terme particulier de Barthes, qui glorifie la relecture et met de côté les œuvres à usage unique, à jeter, issues d'habitudes commerciales[239]. La relecture ne nuit pas aux œuvres de notre corpus, elle leur donne une saveur et un aspect nouveaux, mais qui ne sont en aucun cas nécessaires. Ainsi, le fantastique est un genre souvent décrié car le plaisir issu de sa lecture ne semble pas être purement esthétique, ne dépendant pas de la seule littérarité telle qu'a pu la définir Hélène Merlin-Kajman[240]. Mais même s'il est vrai que le récit et les événements narrés ont leur importance en tant qu'espace où se positionne le surnaturel, il reste essentiel de percevoir le soutien esthétique dont bénéficie la narration, ce à quoi nous nous sommes consacré dans les parties antérieures.

Le plaisir qu'offre la lecture d'un conte fantastique est donc divers et multiple, dépendant de la subjectivité et de ce que veut y mettre celui qui lit. Marie Laure-Ryan, dans son article « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », relève le travail de Lisa Zunshine selon lequel « le plaisir que nous prenons à lire des romans est notre curiosité voyeuriste pour le contenu des pensées des autres. Dans la mesure où la logique de l'intrigue repose sur la construction des croyances, désirs, buts et plans des personnage, elle satisfait ce

[238] JOUVE Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires » in Études de lettres [en ligne], 2014/1. URL : https://journals.openedition.org/edl/606#text (consulté le : 09/09/2018).
[239] BARTHES Roland. *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 22-23.
[240] « La littérarité, c'est-à-dire la façon dont un texte s'offre purement à la jouissance esthétique sans considération ni de vérité ni de morale, ne renvoie qu'à lui-même et au phénomène de sa propre production verbale : c'est ce qu'on appelle donc l'autotélicité de la littérature, complément de sa littérarité » in MERLIN-KAJMAN Hélène, « Partages » in *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], *op.cit.*, p. 11.

besoin que nous avons d'exercer notre théorie de l'esprit »[241]. L'auteure de l'article fait remarquer que ce voyeurisme mental s'applique certainement mieux à des romans psychologiques comme ceux de Jane Austen, mais que cela reste à nuancer pour les récits d'aventure ou de l'imaginaire. Il nous faut pourtant tout de même considérer que le lecteur peut prendre plaisir à se représenter comment un de ses pairs, issu du même monde que lui selon les présupposés premiers du texte, peut réagir face à l'extraordinaire. Au plaisir est associé en amont le désir et dépend donc de ce que le lecteur y cherche. La richesse du conte fantastique symboliste est de laisser un important espace au lecteur pour qu'il puisse s'y glisser, y mettre ses doutes et ses attentes, tout en étant dirigé par l'auteur à travers de légères poussées suggestives et des rapprochements explicites ou implicites. Les indéterminations et les « lacunes » du texte correspondent à une mise en place du désir qui suscite le plaisir ; relation remarquée par Bertrand Vibert qui apporte sa réponse personnelle aux écrits de Barthes :

> le charme du conte poétique en prose, sans qu'il soit pour autant naïf ni facile tient à ce qu'il agence une structure qui sera comblée par l'imagination du lecteur sur deux points précis (et non à l'instar de n'importe quel texte de fiction) : son éventuel défaut d'intrigue de premier plan relance le récit sur d'autres voies ; si sa fin volontiers ouverte ne demande pas nécessairement à être inventée, du moins est-elle faite pour *donner à penser*. Sur le plan esthétique, cette façon d'en appeler au lecteur est aussi une façon d'être malgré tout généreux avec lui. Et pour peu qu'on accepte de transposer l'érotisme à un mode particulier de lecture, celle-ci exige qu'il y ait des voiles et quelque chose de caché, en somme que les textes ne soient pas complètement offerts mais *donnés à désirer*[242].

En cela donc, les symbolistes ont su écouter les enseignements de leurs prédécesseurs, notamment de Poe, dont un texte intitulé « Suggestions » paru dans le *Mercure de France* du mois d'avril 1892, préconisait ceci : « Suppléer trop à l'imagination du lecteur opprime et offense sa propre imagination. Rien ne la blesse plus profondément »[243]. Est ainsi créé un espace de liberté illusoire dans lequel le lecteur peut prendre plaisir à décoder et à créer, à faire surgir « son désir d'être écrivain »[244], ou encore se laisser bercer, car selon Rachel Bouvet la non-résolution des indéterminations du récit (négations primaires et secondaires), a aussi une part essentielle dans le ressenti du plaisir à la lecture d'un texte fantastique[245].

Il est évidemment difficile de mettre le doigt sur le plaisir d'un lecteur multiple et fuyant, qui peut se révéler être n'importe qui, encore que certaines prédispositions inclinent plus vers

---

[241] RYAN Marie-Laure, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique* » in *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 2015, nº 28. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7171 (consulté le : 14/08/2018).
[242] VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, *op.cit.*, p. 293.
[243] POE Edgar Allan, « Suggestions » in *Mercure de France*, 1892/04, p. 310.
[244] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 16.
[245] BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, *op.cit.*, p. 61.

certaines lectures. C'est du fait de cette impossibilité de toucher précisément le lecteur que nous préférons considérer l'œuvre fantastique comme un cadre dans lequel ce dernier peut se glisser, tout en devant s'y conformer, à la manière d'une de ces « fillettes » de Louis XI, la souffrance évidemment en moins. Ainsi, nous avons pu observer et décrire l'espace de la lecture, déployé dans les récits fantastiques symbolistes, véritable espace ludique où auteur et lecteur ont tous deux leur mot à dire. C'est ce que semble signifier la citation suivante de Barthes, selon laquelle parce que le lecteur est une entité difficile à saisir, il faut lui préparer un cocon dans lequel il devra écouter l'auteur :

> Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le "drague"), *sans savoir où il est*. Un espace de jouissance est alors créé. Ce n'est pas la personne de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu[246].

La dimension du jeu est donc essentielle dans la lecture d'un conte fantastique, elle permet une lecture double, à la fois naïve et inquisitrice, sans jamais sombrer dans le trop sérieux pathétique ou académique. Le jeu du conte fantastique, dont nous avons pu observer les règles à travers le contrat de lecture, voit se mêler expériences personnelles, créativité et instructions de l'auteur pour finalement créer un espace dans lequel le lecteur peut mettre de soi pour se retrouver. Ainsi, comme le déclare Françoise Dolto : « Le jeu est toujours un espoir de plaisir. Ce plaisir, obtenu ou non, est une expérience de soi-même qui est toujours acquise, qui est toujours créatrice de soi-même et parfois des autres, et ceci même si le jeu, comme on dit, finit mal »[247], citation qui s'attache de manière particulièrement savoureuse au jeu du fantastique qui se termine justement si souvent mal, du moins pour les personnages, mais duquel le lecteur peut tant retirer.

## 3 L'espace du lecteur

Nous avons pu rendre compte de la relation développée entre l'auteur et le lecteur par l'intermédiaire du texte qui peut s'apparenter à un jeu avec sa spatialité, sa temporalité et les règles qui lui sont propres. Dans ce jeu de la lecture des contes fantastiques symbolistes, le lecteur est incité à mettre beaucoup de lui-même afin de faire vivre le texte et ainsi donner corps au récit à travers ses représentations mentales. Ces représentations sont un complexe mélange des éléments que l'auteur a utilisé pour forger son récit avec les expériences personnelles du

[246] BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, *op.cit*, p. 11.
[247] DOLTO Françoise, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1994, p. 171-172.

lecteur. Dans cette dernière partie de notre analyse, nous allons étudier en détail comment l'espace de la lecture d'un conte fantastique que nous avons pu mettre en exergue, celui où lecteur et auteur se rencontrent, peut être considéré comme une hétérotopie.

Blanchot fait de l'espace littéraire une expérimentation de la solitude véritable de l'auteur. Selon lui, le moment de l'écriture participe à la formation d'un espace à part, particulier à celui qui compose, dans lequel il s'isole du monde et fait face à son individualité[248]. En retenant les conclusions que Jean-Marie Schaeffer a pu émettre, nous pourrions rapprocher cet espace analysé par Blanchot et celui qui se crée au moment de la lecture. En effet, l'auteur de *Pourquoi la fiction ?* fait remarquer dans cet ouvrage que la création des œuvres et leur réception partagent une même puissance d'immersion et qu'il est dommage que les théoriciens en soient arrivés à glorifier l'une au détriment de l'autre[249] : « l'immersion créatrice et l'immersion réceptrice ne sont que deux modalités d'une même dynamique »[250]. Ainsi, sans déclarer que la lecture revient à expérimenter l'essence de la solitude, nous pouvons défendre l'idée que cette immersion permet au lecteur de faire face à lui-même à son tour. La lecture de contes fantastiques symbolistes est donc susceptible de créer une hétérotopie dans laquelle un retour sur soi-même est offert au lecteur, processus transitionnel important dans la construction de soi, au sens où Winnicott l'a développé.

Ce retour est permis par le caractère personnel et ludique que nous avons mis en avant dans les œuvres de notre corpus. Vincent Jouve, dans son ouvrage *La Lecture* (1993), précise que « [l]a dimension ludique du texte doit beaucoup à la lecture naïve »[251]. Nous avons pu voir qu'en effet, le régime de lecture-en-progression, qui se caractérise par une découverte linéaire du texte, semble plus approprié aux contes fantastiques, car il favorise l'émotion ou la superposition de cadres référentiels par exemple. Néanmoins, une lecture plus intrusive, sans être purement académique, est aussi possible, jouant cette fois-ci non pas avec le déroulement du texte mais avec les stratégies et les procédés qui le structurent. Sans sombrer dans la dissection, vouloir percer le texte à jour peut s'avérer tout aussi plaisant que de se laisser mener par le récit. Ainsi, comme nous avons pu le démontrer lorsque nous nous sommes attardé sur le plaisir du texte, l'intérêt suscité par un conte fantastique peut être multiple, et cela car il dépend en grande partie de ce que le lecteur met de lui-même au moment de la concrétisation du texte.

[248] Voir BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 70-72.
[249] Voir SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 179-180.
[250] *Ibid.*, p. 228.
[251] JOUVE Vincent, « Qu'est-ce que la lecture ? » in *La Lecture* [ePub], Paris, Hachette, 2014, p. 14.

Cet investissement personnel dans le jeu du fantastique est ce qui selon nous en fait un espace transitionnel. Il est évident néanmoins qu'un tel investissement se doit d'être teinté d'un léger recul sans quoi nous aurions affaire à un lecteur qui « ferait si complètement entrer le livre dans son monde interne que sa lecture n'aurait aucune fonction transitionnelle : elle ne l'amènerait pas à jouer avec la frontière entre monde interne et monde externe ». « Le mauvais lecteur selon Michel Picard ne sait pas décoller émotionnellement de ce que lui présente le texte : il s'y absorbe, il y est pris comme par de la glu, captivé par le plaisir »[252]. Emma Bovary ou Don Quichotte sont souvent donnés comme exemples de ce type de lecteur qui a nourri une relation trop fusionnelle avec les livres. Cependant, nous ne souhaitons pas dénoncer ici l'illusion référentielle à laquelle ils se sont attachés, partie primordiale dans la lecture d'un conte fantastique, car ces deux personnages se sont somme toute construits à travers la lecture et dans leur rapport avec celle-ci. Un lecteur qui interprète et modifie une œuvre en la rendant dépendante de sa seule expérience personnelle est bien plus dangereux pour l'œuvre que les deux êtres de papier que nous avons mentionnés, car il ne retire alors rien de nouveau de son expérience. Il étouffe le texte de sa personnalité sans que celle-ci ne laisse la moindre chance aux mots de l'auteur de se rapprocher de leur sens original. C'est donc ce que peut apporter le conte fantastique symboliste à un lecteur ouvert et intéressé, prêt à jouer avec le texte, que nous allons étudier ici.

Pour réaliser cette analyse du potentiel du récit, nous nous attacherons d'abord à démontrer en quoi le conte fantastique symboliste peut être considéré comme une hétérotopie. Une telle considération nous permettra d'observer la possibilité de construction du Moi à la lecture de ces textes. En effet, même si nous avons choisi, dans un souci opératoire, de distinguer le fantastique selon sa temporalité, il reste tout de même un matériel qui peut parler à tous à travers différentes époques. Le conte fantastique symboliste notamment, par son usage de mythes, d'archétypes, et de processus propres à l'enfance, peut parvenir à pénétrer au plus profond de l'intimité du lecteur, pour en arriver même à un potentiel enseignement.

## 3.1 Le conte fantastique symboliste, une hétérotopie où l'on se retrouve

### 3.1.1 Fantastique, jeu et hétérotopie

Nous avons exposé dans la partie dédiée à l'importance de l'espace[253] dans la littérature fantastique en quoi cette dernière, et notamment les contes symbolistes, peut être considérée

[252] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Au bord de la terreur » in *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], *op.cit.*, p. 24.
[253] Voir *supra* p. 21.

comme une forme d'hétérotopie. En tant qu'espace de jeu où l'on peut se découvrir soi-même, le conte fantastique peut remplir les critères que Foucault a attribué à une hétérotopie. Ainsi, les contes fantastiques se révèlent en effet pouvoir être universels, se présenter comme un refuge pour qui que ce soit, quelle que soit sa culture, encore qu'une certaine affinité soit requise en fonction du fantastique que l'on considère. Les contes fantastiques s'inscrivent dans une temporalité dont dépend leur perception ; et ils offrent aussi en eux-mêmes une possible juxtaposition de plusieurs espaces normalement incompatibles entre eux, tout comme le théâtre. Nous avons pu démontrer que le genre fantastique, et cela concerne d'autant plus le fantastique symboliste, peut se présenter comme une littérature de rupture avec son époque, une forme de contestation. Enfin, les récits fantastiques supposent eux aussi « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables »[254] : les œuvres de notre corpus sont d'un accès relativement facile mais d'une pénétration quelque peu ardue, qui permet à chacun d'adopter le régime de lecture souhaité, et d'y glisser de lui-même ce qu'il souhaite. En ce qui concerne le critère de fonction que Foucault attache à l'hétérotopie, nous pensons qu'il peut se retrouver à son tour dans les contes fantastiques, mais qu'il est important qu'il soit à la discrétion de chacun car définir et ne retenir qu'une seule fonction pour un texte de fiction ne pourrait conduire qu'à un appauvrissement de celui-ci, et de la littérature de manière générale. Nous pouvons tout de même conserver le rôle conféré par Foucault aux hétérotopies car il se révèle aisément malléable selon le vouloir de chacun :

> [Les hétérotopies] ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée […] ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre, et désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation[255].

Ainsi, nous le voyons bien, l'espace créé lors de la lecture d'un conte fantastique symboliste peut être considérée comme une hétérotopie au sens où Foucault l'a défini, répondant aux critères établis. Cela est notamment permis par le jeu de la lecture qui, comme tout jeu, crée un espace à part, qui lui est propre, régi selon ses propres règles. Winnicott pose au cours de son ouvrage *Jeu et réalité, l'espace potentiel* une double question qui éclaire selon nous la particularité du conte fantastique en tant qu'espace pour le lecteur :

> que faisons-nous lorsque nous écoutons une symphonie de Beethoven, que nous allons en pèlerinage dans une galerie de tableaux, que nous lisons au lit *Troïlus et Cressida* ou que nous jouons au tennis ? […] Il ne suffit pas de dire : que faisons-nous ? Il faut aussi poser la question : où sommes-nous (si nous sommes vraiment quelque part) ?[256]

---

[254] FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » in *Empan*, *op.cit.*, p. 18.
[255] *Ibid.*, p. 18-19.
[256] WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op.cit.*, p. 195.

Ainsi, le « faire » et le « où » se définissent mutuellement pour créer ensemble une hétérotopie particulière à chacun, dépendant de son rapport avec l'œuvre. Nous l'avons montré, la lecture se rapproche d'un jeu avec l'auteur, mais aussi avec soi-même, et c'est cet aspect ludique, cette action réalisée, qui crée, pour se déployer, un espace, un refuge, une hétérotopie. Jean-Marie Schaeffer souligne d'ailleurs l'existence de ce processus créateur d'espace dans la fiction qui « naît comme espace de jeu, c'est-à-dire qu'elle naît de cette portion très particulière de la réalité où les règles de la réalité sont suspendues »[257]. L'immersion mentale que requiert la fiction fait se placer le lecteur dans un monde à part, hors du réel, dans lequel il s'investit pleinement, comme peut en témoigner la crédulité sur laquelle nous nous sommes attardé, ou le caractère partagé attaché à la feintise ludique par Schaeffer. Cette immersion est proche de celle que Freud a pu étudier sur les enfants qui jouent :

> Ne devrions-nous pas chercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique ? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance[258].

La particularité du conte fantastique en tant que récit fictif est qu'il est composé de nombreux espaces où justement la participation du lecteur est fortement sollicitée. Ainsi, fantastique, jeu et hétérotopie forment une triade dont les éléments entre eux partagent de nombreux critères en commun les faisant se rapprocher et se mêler : « cette conscience spécifique de fuir le monde réel qui accompagne le jeu est la condition *sine qua non* de la littérature fantastique qui, plus qu'un autre genre littéraire impose l'évasion hors des limites et contraintes du quotidien »[259].

Jean-Marie Schaeffer fait une remarque très intéressante sur le rapport qui a pu s'établir entre l'art et l'hétérotopie. Selon lui : « à partir du romantisme, c'est l'expérience de l'art qui devient le lieu de cette hétérotopie radicale que l'on désespère désormais de trouver dans la transcendance du divin. Le transport esthétique est dès lors sous le signe de l'hétérotopie : l'expérience esthétique est déplacement, *Entrückung* »[260]. L'art, autrefois « langage des dieux »[261], pour reprendre les termes de Blanchot, assujetti aux religions, s'est ainsi peu à peu émancipé pour finalement devenir à son tour le siège d'un nouvel absolu, celui d'un exil dans

[257] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 176.
[258] FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve » in *Essais de psychanalyse appliquée*, *op.cit.*, p. 70.
[259] WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, *op.cit.*, p. 100.
[260] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 51.
[261] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 258.

lequel on se réfugie pour mieux se retrouver. Nous pouvons ressentir ici l'influence des Lumières et percevoir des échos familiers de l' « ailleurs » tant recherché par les symbolistes. Un parallèle peut aussi être fait avec le mythe indien selon lequel la divinité des hommes aurait été cachée au fond d'eux-mêmes par Brahma. Ainsi, l'art ne serait plus la représentation d'un pouvoir divin comme le concevait l'abbé Suger, mais une porte permettant d'accéder à notre intériorité, conception essentielle en ce qui concerne la possible influence du récit fantastique sur le Moi.

En effet, la lecture du fantastique en tant que jeu n'a rien de gratuit, si nous retenons ce qu'a pu en dire Freud (« Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité »[262]), mais aussi les travaux de Michel Picard selon qui, à la suite d'une comparaison de plusieurs études psychologiques, le jeu n'oblitère pas le sérieux et participe même à la construction du Moi[263]. Voici d'ailleurs les fonctions que Picard en arrive à conférer au jeu :

> Quant à ses fonctions, le jeu, en relation manifeste avec la symbolisation, serait à la fois défensif et constructif ; procurant une maîtrise particulière ("s'irréaliser pour se réaliser"), il remplirait un rôle intégrateur capital, tant interne qu'externe (donc aux deux sens du mot). Quant à ses formes, il s'agirait d'une activité, absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécue donc comme fictive, mais soumise à des règles[264].

Nous voyons donc combien cette activité bien trop souvent mésestimée car considérée comme enfantine peut avoir d'importance pour le développement d'un individu. Mais cette citation de Picard est d'autant plus importante pour nous que la dernière phrase révèle une forte similarité entre le jeu et le fantastique. En effet, chacun des termes de cette phrase a pu être retrouvé dans une définition du fantastique, et si sa forme est aussi proche de celle du jeu, il est assuré que ce genre littéraire peut aussi participer à la construction du Moi, en tant qu'espace transitionnel notamment.

### 3.1.2 L'importance du Moi

Fabre, dans *Le miroir de la sorcière*, démontre que selon lui, pour surgir comme genre littéraire, le fantastique a dû attendre une phase de reconnaissance d'un moi souverain de l'individu, détaché d'une considération holiste et communautaire. Il était nécessaire de passer par une « autonomie du JE », tributaire du cogito cartésien et de « la conscience individuelle intériorisée de Rousseau » afin de favoriser une perte de puissance de la religion. Ainsi, la foi

[262] FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve » in *Essais de psychanalyse appliquée, op.cit.*, p. 70.
[263] Voir PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op.cit.* p. 23.
[264] *Ibid.*, p. 30.

« n'est plus collective mais individuelle et l'incroyance, de particulière et exceptionnelle qu'elle était, tend à se généraliser »[265]. S'est donc produit durant le XIXe siècle un recentrement de l'individu sur soi et sur les perceptions subjectives qu'il peut avoir du monde. Ce processus individualiste trouve son acmé dans le symbolisme. Le romantisme en effet, malgré son détachement religieux, a continué à placer sa recherche d'absolu dans une entité extérieure, restant lié à une conscience détachée de l'être humain et supérieure à lui, quand le naturalisme, quelques décennies plus tard, se mettait à croire de manière inconditionnelle en d'autres instances comme la science, la société ou l'histoire, influençant la vie des hommes tels de profonds courants marins. Le symbolisme et sa sensibilité au mysticisme se sont concentrés sur l'individu, faisant résider la spiritualité de ce monde dans l'intériorité de l'homme :

> Le climat intellectuel de la fin du siècle qui allie idéalisme, relativisme et scepticisme, a contribué à réduire l'espace romanesque au Moi, et plus précisément au huis clos de la conscience retournée sur soi. Le but de cette opération était, rappelons-le, de se concentrer sur l'unique réalité échappant au doute pour en faire la caution d'un monde s'informant à partir d'elle[266].

De cette focalisation sur soi résulta une solitude schopenhauérienne que des artistes comme Huysmans n'ont pu supporter, préférant retourner vers une spiritualité communautaire.

Le travail que Valérie Michelet Jacquod a pu déployer dans *Le Roman symboliste* témoigne de l'importance que le Moi a pu prendre pour les symbolistes : certains auteurs de notre corpus comme Gourmont, Schwob ou Dujardin étaient à la recherche d'un « roman de l'être », « où le Moi atteindrait à la connaissance de lui-même »[267] ; et même un auteur comme André Gide qui dans *Les nourritures terrestres* a voulu se détacher de la pensée symboliste, de l'importance conférée à l' « ailleurs » et à la rêverie, n'a pu se départir de l'importance donnée au Moi. Cette recherche intime peut aussi transparaître dans les œuvres fantastiques symbolistes et la mise en scène de l'intériorité et des croyances de l'individu. L'intériorité pénétrée dans le conte fantastique symboliste révèle selon nous un intérêt pour le Moi et ses possibles évolutions. Mais pour parvenir à ce dernier, Valérie Michelet Jacquod relève que le symbolisme vise « la possible réunification d'un Moi, ressenti comme divisé, à travers la maîtrise des mécanismes de création »[268]. Nous prenons alors conscience, à la suite de cette déclaration, de l'importance des contes fantastiques étudiés et des procédés analysés, notamment ceux visant à créer des lieux d'indéterminations dans le texte. Ces espaces du récit que le lecteur est invité à compléter à l'aide de ses expériences littéraires et personnelles, sont comme nous avons pu le démontrer

[265] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 305-311.
[266] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 103.
[267] *Ibid.*, p. 20-21.
[268] *Ibid.*, p. 237.

des zones incitatrices où la créativité du lecteur peut se déployer. C'est dans cet investissement de la part de ce dernier que son Moi peut se révéler : « la lecture des textes fictionnels acquiert, en tant que mobilisation de la spontanéité, une fonction importante pour le *devenir-conscient* »[269]. Pierre Quillard, dans son article intitulé « Remy de Gourmont », paru en 1893, nous révèle la conscience que pouvaient avoir les auteurs de la fin du XIX^e^ de ce qu'un lecteur pouvait apporter à un texte : « à chaque minute, ainsi que des serviteurs infidèles et facétieux, les mots nous trompent et jouent devant autrui des rôles très différents de celui que nous leur avions attribué »[270]. Cette lucidité sur la subjectivité des mots et le sens différent qu'ils peuvent revêtir en fonction de chacun, renforce notre idée selon laquelle les auteurs fantastiques symbolistes ont pu dans leurs œuvres guider le lecteur. Mais ces artistes ont su accompagner leur lecteur, tout en laissant s'exprimer son individualité, dont ils défendaient l'existence avec conviction.

De plus, au-delà de l'intérêt que les symbolistes ont pu éprouver pour l'intériorité, le récit fantastique s'avère être en lui-même le témoin d'un genre littéraire dédié au Moi car une de ses composantes majeures, la peur, est une émotion, et rien n'est plus personnel qu'une émotion. Il est évident qu'il existe des termes généraux pour en parler, mais personne n'éprouve la même émotion que son voisin, ne serait-ce que par l'intensité ou le degré de ressenti. Une émotion est le résultat d'une alchimie complexe propre à chacun, d'où le fait que nous avons souhaité rattacher la peur propre au fantastique à un potentiel sentiment du personnage, plutôt que du lecteur. Ce sentiment peut assurément se transmettre au lecteur par le procédé d'identification, mais nous préférions éviter de fonder un tel critère du fantastique sur une subjectivité absolue. La peur à laquelle le lecteur peut être sensible dépend justement de la sensibilité dont ce dernier peut témoigner au récit, et de ce qu'il veut bien mettre de lui-même au moment de la lecture. Personne ne sait mieux que nous-mêmes ce dont nous avons le plus peur, et ce même de manière inconsciente :

> Si on met à part les rares appariements innés entre certains stimuli et certaines réactions spécifiques, la fonction d'alerte n'est enclenchée – donc la peur ne naît – qu'à partir d'une interprétation d'indices factuels signalant un danger. L'émotion, du moins dans le cas de la peur, semble donc bien liée de manière nécessaire à un élément cognitif, de sorte qu'on ne saurait opposer de manière frontale émotion et jugement "rationnel"[271].

La peur potentiellement éprouvée à la lecture d'un conte fantastique est donc un processus cognitif, même s'il peut échapper à notre conscience, et à partir de là, elle implique

[269] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 284.
[270] QUILLARD Pierre, « Remy de Gourmont » in *Mercure de France*, 1893/03, p. 98.
[271] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 133.

un investissement du lecteur dans l'œuvre ainsi qu'une ouverture à celle-ci. Cette peur peut en effet être court-circuitée si le lecteur ne veut pas la laisser le pénétrer, si pour chaque blanc du texte il décide de le distordre et d'y insérer un élément amusant ou joyeux. L'exemple que donne Louis Vax d'un homme qui se promène en forêt la nuit et qui peuple les sombres recoins de sa peur est une parfaite illustration de combien cette émotion dépend de l'intimité du lecteur : « Objectivement, il [un homme] ne fait rien que traverser un lieu circonscrit dans l'espace, d'une heure tardive ; subjectivement il est captif d'un espace et d'un temps nés de sa peur »[272]. Ainsi la peur de personnages comme le fils dans « L'Araignée de cristal », ou encore le narrateur d' « Une Nuit trouble », persuadé d'avoir affronté des monstres quand ses amis n'y ont trouvé que des chouettes, peut n'être issue que de leur imagination et cela dépend du lecteur s'il souhaite conférer du crédit à leurs propos, se laisser contaminer par leur peur. L'ouverture de celui qui lit, à la peur du personnage, peut être facilitée par un éventuel écho ou une résonnance avec un élément traumatique dans sa vie.

Ainsi, nous pouvons percevoir combien le Moi du lecteur est une composante importante des contes fantastiques symbolistes, et par l'intérêt que l'individualité et l'intériorité suscitaient chez leurs auteurs, et par l'investissement nécessaire de la part du lecteur. Ce qu'a donc déclaré Valérie Michelet Jacquod à propos de la décadence peut se révéler pleinement pertinent pour les récits de notre corpus : « La décadence est aussi l'occasion d'interroger le Moi dans son rapport au monde et d'examiner le rôle qui est celui de l'art dans ce rapport »[273].

### 3.1.3 La construction du Moi

Jean-Bertrand Pontalis, dans sa préface à *Jeu et réalité* de Winnicott, présente le Moi comme une construction dynamique. D'après cette conception, il n'existe pas de Moi souche, essentiel, il s'avère être, au contraire, une entité changeante, évolutive, définie par nos expériences passées ou les valeurs que nous souhaitons représenter. Cela fait écho aux théories de Winnicott selon lesquelles le Moi ne se trouve pas dans un produit fini, mais dans la réalisation. Ainsi, l'espace potentiel de la lecture est un espace dans lequel le lecteur peut apprendre et s'enrichir, accaparant ou rejetant diverses valeurs et expériences. La lecture d'un conte fantastique symboliste s'avère donc être une création d'espace hétérotopique, à travers lequel le Moi se construit. Mais de quelle manière ? Et en quoi les contes retenus dans notre

[272] VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, *op.cit.*, p. 196.
[273] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 96.

corpus se prêteraient plus à un développement du Moi que n'importe quel morceau de littérature ?

Loin de nous l'idée que le fantastique symboliste dispose d'une exclusivité ontologique, mais nous pensons que certains principes de lecture bénéfiques pour le Moi se retrouvent de manière probante dans ce genre littéraire en particulier, facilitant l'étude d'un espace hétérotopique créé dans le rapport entre le texte et son récepteur. Ainsi, la déclaration de Jouve selon laquelle « [l]a lecture est donc à la fois une expérience de libération (on se "désengage" de la réalité) et de comblement (on suscite imaginairement, à partir du texte, un univers marqué par ses propres fantasmes) »[274], s'applique de manière particulièrement pertinente aux contes fantastiques symbolistes. En effet, le texte fantastique en lui-même est rupture avec le réel et nous avons pu observer combien il est important que le lecteur comble les « insuffisances » représentationnelles que l'auteur y a laissées, et ce à partir parfois des pensées et hypothèses du narrateur. Il arrive donc au personnage du récit de réaliser en amont, dans son propre espace, celui que nous avons retenu comme celui du « sujet », ce que le lecteur va réaliser dans l'espace qu'il déploie. Le lecteur, à travers le personnage, expérimente une double irréalisation, dans le texte et dans la lecture, qu'il va s'efforcer d'expliquer ou de justifier. Le terme d'irréalisation est justement employé par Iser, qu'il définit comme une évasion hors de la réalité grâce aux représentations que la littérature fictionnelle sollicite de notre part. À travers ce processus de sortie de soi, le lecteur peut prendre du recul par rapport à son quotidien, sa personnalité et le monde dans lequel il vit en général : « L'irréalisation du texte fait qu'au retour dans le monde réel, celui-ci apparaît comme une réalité observable »[275]. Cette exploration d'un « ailleurs » permise par la lecture revient selon nous à expérimenter l'altérité. C'est un monde autre, étranger, que nous explorons, et dans lequel nous tentons de faire correspondre notre propre vision du monde. Ainsi, à la lecture d'un conte fantastique symboliste, mais cela peut évidemment s'étendre à des récits d'autres genres littéraires, on sort de soi pour expérimenter un monde autre où l'on met de soi.

Cet enchaînement d'autrui et de nous-même revêt néanmoins un caractère à la fois particulier et paradoxal dans le fantastique, comme peut nous en aviser Jean Bellemin-Noël en entamant la conclusion de ses « Notes sur le fantastique » :

> On sait que notre monde n'existe pour nous que mis en mots. Toute fiction romanesque en général joue à juxtaposer à notre monde un monde expérientiel un monde de mots : un autre monde avec nos mots en tant qu'ils sont (de) notre monde. La fiction fantastique, elle, fabrique un autre monde avec d'autres mots qui ne sont pas (de) notre monde – qui appartiennent à l'*un-heimlich*. Mais par un juste retour des choses, cet autre monde ne

[274] JOUVE Vincent, « Le vécu de la lecture » in *La Lecture* [ePub], *op.cit.*, p. 1.
[275] ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 254.

> saurait exister ailleurs : il est là-dessous, il est "ça" (caché/ineffable), et il est le tellement *heimlich* qu'on ne le reconnaît pas comme tel[276].

Sans nous appesantir pour le moment sur la notion d'*Unheimliche* que nous mobiliserons plus tard, nous pouvons remarquer la paradoxalité du fantastique dans laquelle autrui s'avère aussi être nous, mais tel que nous ne nous connaissons pas, ou du moins tel que nous échappons à notre conscience. Ainsi, le lecteur, en voulant faire correspondre les espaces de l'auteur et du narrateur avec le sien, celui dans lequel il vit, à l'aide de ses représentations, voit surgir des éléments qui sont des étranges familiers. Cela nous amène à déclarer qu'à travers l'altérité du texte, le fantastique nous incite à explorer notre propre ipséité. C'est sur ce point-là que réside selon nous la force de la littérature fantastique, et d'autant plus du fantastique symboliste, qui offre des récits que l'on pourrait qualifier de spéculaires car nous guidant dans un espace intérieur faisant écho, par un jeu de reconnaissance et de rejet, à celui du lecteur. Les mondes créés par les fantastiqueurs symbolistes, dans lesquels l'intériorité est menacée et remise en question, pourraient en réalité être comparés à des reflets ou des fantômes de notre propre espace intérieur. Nous récusons alors, du moins en ce qui concerne le fantastique symboliste, les propos de Todorov selon qui l'univers fantastique, bien que décrit, « n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage »[277]. Sans conférer aux récits fantastiques de notre corpus une portée parabolique ou allégorique, nous défendons l'idée selon laquelle ils répondent à une considération de l'individu et de son espace intime. L'univers fantastique est donc dans de nombreux contes une exploration de ce que nous nommons aujourd'hui le conscient et l'inconscient, duo encore victime de nos jours de nombreux flous, flous d'autant plus sévères à la fin du XIX^e^ siècle. L'espace fantastique, en aucun cas autoréférentiel ou une pure question de langage, peut être construction de soi à travers une confrontation à l'altérité : « L'"enquête intime", voilà donc précisément ce sur quoi doit reposer la fantasticité de nombre de textes de la fin du siècle car le moi, plein d'étrangeté, est devenu à lui-même mystérieux et secret »[278].

#### 3.1.3.1 L'altérité du fantastique

L'altérité du fantastique pour le lecteur provient à la fois de sa rencontre avec l'auteur par l'intermédiaire du texte, et de ce qu'il y met de lui-même qui échappe à sa conscience dans ses représentations. Ainsi, les propos de Jean-Luc Steinmetz sur Nodier peuvent aussi

[276] BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *op.cit.*, p. 22-23.
[277] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 98.
[278] PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 141.

s'appliquer aux contes fantastiques symbolistes : « L'une des forces de son écriture est de nous inviter immanquablement à cette rencontre avec notre *alter ego*, le moi "autre" que je suis et non point le semblable extérieur »[279]. Mais nous allons, dans un premier temps, nous concentrer sur l'altérité issue du texte.

Nous avons défini le fantastique symboliste comme fantastique aliénant en regard de ce qu'il pénètre sa victime de l'intérieur et la dépossède de tout espace[280]. Les trois procédés que nous avons soulignés – intrusion, transformation et dépossession – sont tous trois des manifestations de cette aliénation qui remet en cause la place du personnage dans son monde. Ainsi, en pénétrant l'intériorité d'un individu, le récit conduit son lecteur à sortir de lui-même pour voir ce qui peut être vécu par un autre. Sont alors créées par l'intermédiaire des contes fantastiques symbolistes des simulations en tant qu'expérimentations de l'altérité. Marcel Schwob n'était pas étranger à ce genre de simulation à travers la fiction, comme le laisse sous-entendre sa lettre à Huysmans du 28 mars 1903 pour le remercier de son envoi de *L'Oblat* : « ce que vous écrivez me donne toujours l'intime plaisir de me nourrir parfaitement de votre pensée et de vos goûts, de devenir moi-même un peu Durtal pendant que je lis vos pages »[281]. Ainsi, il a défendu ce procédé dans sa préface à *Cœur double*, ouvrage dont le but est de « mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les éléments du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur, de faire pressentir que dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers » (*CD* 14).

Le but que s'est donné cet admirateur de Stevenson, convaincu de l'aspect formateur des aventures vécues ou représentées, ne fut pas expressément partagé par les autres auteurs retenus pour notre corpus. Néanmoins, leurs contes, tout comme ceux de Schwob, participent à l'exposition de l'intimité d'un individu qui doit faire face à une crise, individu qui pourrait être n'importe qui, ou presque. Ainsi, la philosophie exposée dans la préface de *Cœur double*, celle traitant, non pas de la structure du livre conçu comme un cheminement, mais de la puissance simulatrice dont chacun des récits du recueil dispose, peut s'appliquer à l'ensemble de notre corpus à son tour. Le conte fantastique symboliste devient alors un voyage par l'esprit chez autrui, qui apporte au lecteur la conscience de l'existence d'une intériorité autre que la sienne, en plus d'une expérience de crise dont il peut tirer un enseignement en réfléchissant sur la

[279] NODIER Charles, *Trilby. La Fée aux miettes*, préface de Jean-Luc Steinmetz, *op.cit.*, p. 197.
[280] Voir *supra* p. 91.
[281] Société J.-K. Huysmans, « Une lettre de Marcel Schwob à J.-K. Huysmans au sujet de "L'Oblat" » in *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, 1934/12, p. 132.

manière dont lui-même aurait réagi. La prise en considération d'une intériorité différente n'est en aucun cas une intention que nous prêtons aux auteurs autres que Schwob, nous ne souhaitons donner aucune finalité spécifique intentionnelle aux œuvres fantastiques. Simplement, nous exposons en quoi la lecture de tels contes peut participer à la construction du Moi du lecteur, et chaque simulation dans lequel il s'investit y contribue.

De plus, comme nous avons pu le démontrer, les auteurs fantastiques ont régulièrement cherché à favoriser une identification entre le narrateur ou le personnage, et le lecteur. Cette identification favorise de manière évidente la survenue d'une simulation et l'acceptation de l'altérité. En revêtant les différents « je » que nous avons pu exposer, affectif ou authentifiant, en acceptant de devenir cet autre le temps d'une lecture, le lecteur tire l'expérience d'une vie qui n'est pas la sienne : « Chaque fois que je lis, je prononce mentalement un *je* et toutefois ce *je* que je prononce, ce n'est pas moi »[282]. Cette vie expérimentée prend tout son sens car elle se déroule dans un monde présupposé similaire à celui du lecteur ; la découverte et le rapprochement avec autrui peut se faire car il est paradoxalement à la fois proche et éloigné de celui qui lit, et ce, grâce au positionnement frontalier dans lequel se place le fantastique. Ainsi, comme le déclare Valérie Michelet Jacquod à propos du conte symboliste : « Le conte se présente donc, à la fin du siècle, comme une alternative à l'expression d'un Moi toujours en devenir puisqu'il permet au Moi de se projeter plus librement dans les personnages qu'il met en scène »[283]. Cette remarque s'applique de manière d'autant plus pertinente aux textes de notre corpus, pour lesquels nous avons relevé de nombreux procédés qui favorisent le processus d'identification : la multiplication de personnages, leur inscription dans un monde similaire au monde réel, leur anonymat, leur solitude, l'emploi de la première personne, etc. Un des points de rencontre marquant de cette altérité se fait aussi dans l'implicite du texte :

> L'implicite est le lieu de l'autre et le signe de sa présence, une zone de rencontre entre soi et l'autre, où l'on se dit à mots couverts et où l'on échange image de soi et images de l'autre, images virtuelles de l'auteur implicite (construit par le lecteur à partir du texte et du lecteur implicite (structuré par le texte). […] L'implicite est aussi le lieu de l'Autre (l'inconscient) en raison de sa part de non-dit, de sa capacité à suggérer, de son indirection[284].

L'implicite, nous avons pu l'observer à l'aide des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni, est une part essentielle des récits brefs en ce qu'ils se fondent sur un ensemble de présupposés. C'est aussi un aspect primordial des contes fantastiques symbolistes qui voient

---

[282] POULET Georges, « *Phenomenology of Reading* » in *New Literary History*, 1969, p. 56, cité par ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op.cit.*, p. 277.
[283] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 305.
[284] LEPALUDIER Laurent, « Problématiques de l'implicite » in LEPALUDIER Laurent (dir.), *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005. URL : https://books.openedition.org/pur/34692?lang=fr (consulté le : 24/10/2018).

leurs indéterminations textuelles bien souvent soutenues par une manifestation de l'implicite. Ainsi, l'implicite en tant que non-dit n'est pas à proprement parler une absence, mais plutôt une non-présence qui trahit celle de l'auteur : ce n'est pas un vide mais un appel à combler. Cet appel peut être considéré comme la quintessence de la manifestation de l'auteur dans le texte : c'est le moment où il décide de laisser la place aux représentations du lecteur, que sa confiance en ses capacités se fait la plus manifeste. C'est parce que l'auteur a su créer un espace figuré suffisamment dense et complet qu'il peut se permettre de lâcher la bride, de ne plus guider qu'à l'aide de suggestions. Suggestions qui deviennent des portes à la découverte de notre propre altérité.

La particularité de l'implicite est en effet de marquer l'existence de l'« autre » du texte, mais aussi d'offrir la possibilité à l'« autre », qui est en nous mais qui échappe à notre conscience, de s'exprimer. Ce dernier « autre » fut consensuellement nommé « inconscient » au XIX^e^ siècle justement, à la suite des avancées de la psychanalyse, même si ce que ce terme contient concrètement fut et reste un sujet de discussions et de débats sur lesquels nous ne pouvons nous appesantir. Retenons simplement qu'il correspond à une composante de l'esprit humain échappant à sa saisie pleine et complète. Nous n'émettons ici aucune velléité d'étudier l'inconscient sous l'une de ses formes quelconques, et encore moins d'analyser celui de l'auteur ou du lecteur. Nous nous attardons ici sur l'espace fantastique comme tremplin à la manifestation de cette entité de l'esprit, quelle qu'elle soit. Ainsi, en nous penchant un moment sur les théories lacaniennes, fortement influencées par les travaux de linguistes comme Ferdinand de Saussure ou Roman Jakobson, nous pouvons remarquer que se trahit dans le jeu de la lecture le Moi du lecteur. En effet, selon Jacques Lacan, la langue du sujet est idiolecte, c'est-à-dire que le sens que nous donnons aux mots trahit notre inconscient, lui-même structuré comme un langage, et par prolongation trahit qui nous sommes. Christian Chelebourg pour illustrer cette théorie, se sert de l'exemple d'un patient homosexuel qui aimait nommer ses conquêtes des « petits soldats », appellation faisant écho aux « petits sodas » autrefois commandés au café par sa mère[285]. Les mots employés à l'âge adulte reflètent donc notre histoire et notre intériorité. Cette digression par la psychanalyse nous sert à montrer combien les interprétations faites au moment de la lecture, combien le sens donné à chacun des mots de l'auteur, et combien la façon dont sont comblés les implicites du texte, révèlent le Moi du lecteur. Ce dernier se retrouve ainsi constamment face à lui-même lorsqu'il lit, et ce d'autant

[285] CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éditions Nathan/Armand Colin, 2005, p. 99.

plus dans un texte fantastique où il a un rôle prépondérant à jouer. Mais comme le relève Chelebourg à l'aide d'une citation de Proust, ce Moi peut devenir trop intrusif :

> "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met un sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens sont beaux." [Proust] Ce propos concerne au premier chef le lecteur ; son activité est productrice de contresens, dans la mesure où elle consiste à glisser *sous* les signifiants textuels des signifiés qui procèdent de son propre imaginaire[286].

Il est évident que si de trop nombreux contresens surgissent et nuisent au texte nous avons alors affaire à la figure du « mauvais lecteur » qu'a pu dénoncer Michel Picard. Mais si le piège du fantastique est assez serré, si les procédés tissés par l'auteur dans son texte sont assez solides, alors le lecteur sera de toute manière piégé et tout contresens participera au fantastique, révélant simplement un peu plus de lui-même. Ainsi, ce que relève Emmanuel Levinas : « Pour les phénoménologues, comme pour les bergsoniens, la signification ne se sépare pas de l'accès qui y mène. *L'accès fait partie de la signification elle-même* »[287], s'avère primordial pour la réalisation du Moi au moment de la lecture. Qui que soit le lecteur, selon les conditions d'ouvertures que nous avons déjà pu annoncer, il réalisera une expérience double de l'altérité au moment de la lecture d'un conte fantastique symboliste : celle du texte et la sienne. Nous n'avons pas besoin de rappeler, pour souligner l'impact sur cette dernière des contes de notre corpus, tout ce que le lecteur doit mettre de lui-même pour faire vivre le fantastique.

À travers le processus d'identification et la découverte de son altérité propre, le fantastique permet donc une exploration du Moi : « Le fantastique se nourrit du désir de franchir les limites qui circonscrivent l'existence humaine, conjuguée avec l'angoisse de pénétrer dans un univers où le jeu des pulsions ne rencontre pas les mêmes entraves et les mêmes régulations que dans la vie réelle »[288]. Par le jeu créatif qu'il implique, il offre de multiples expériences potentielles qui ne peuvent que permettre au lecteur de mieux se connaître, et cela qu'il en ait conscience ou non. En effet, la lecture d'un conte fantastique symboliste implique de nombreux processus qu'il est difficile de reconnaître et de prendre en compte, et il serait peut-être même regrettable de le faire au moment de la découverte du texte car cela ne pourrait que lui nuire. À trop chercher ce que l'on veut y mettre, tout récit ne peut qu'en être dénaturé, et toute expérience se révèle alors être une simple confirmation de ce qui a déjà été fait, vécu.

---

[286] *Ibid.*, p. 116.
[287] LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, *op.cit.*, p. 33.
[288] MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, *op.cit.*, p. 139.

#### 3.1.3.2 Une altérité qui renforce le Moi

Si la lecture d'un conte fantastique offre la possibilité de multiplier les expériences de l'altérité, elle contribue alors à renforcer le Moi. Ainsi que le relève Michel Picard, la lecture peut être violence, défoulement et confrontation, trois termes qui s'appliquent de manière particulièrement appropriée aux contes fantastiques dans lesquels meurtres, pertes et viols sont légion. La lecture fantastique est donc renforcement de soi et de ses défenses psychiques face à l'étranger, à ce qui est autre[289]. Nous ne présentons évidemment pas ici les contes fantastiques comme un manuel de survie dans lequel des leçons seraient à prendre au pied de la lettre, nous présentons ces récits comme des expérimentations potentielles favorisant une acclimatation.

Différents contes de notre corpus offrent ainsi à la lecture l'image d'un narrateur qui se déconstruit dans un rapport à l'irréel. Le narrateur de « L'Homme voilé », par exemple, semble pris dans une étrange transe qui lui retire toute volonté et le détache de ce qu'il est vraiment :

> Le mouvement du train n'interrompit pas mes pensées ; mais il dirigeait leur courant d'une curieuse façon. Le chant de l'essieu et des roues, la prise des rails, avec le soubresaut qui secoue périodiquement les voitures mal suspendues se traduisait par un refrain mental. C'était une sorte de pensée vague qui coupait à intervalles réguliers mes autres idées. Au bout d'un quart d'heure, la répétition touchait à l'obsession (*CD* 86).

Et un peu plus loin nous pouvons encore lire : « Le cercle de pensées qui me hantait revint à mesure que le battement du train croissait dans le silence » (*CD* 87). Le personnage victime de cet assujettissement essaie de mobiliser ses forces pour lutter contre une telle intrusion dans son intimité : « Je finis par prendre un journal pour essayer de rompre le charme » (*CD* 86), « Une dernière résistance se manifesta en moi » (*CD* 89). Mais le terrible conflit qui s'est engagé, et dans lequel l'intégrité du personnage est en jeu, se conclut par la défaite du narrateur qui voit sa volonté anéantie : « Et tout à coup un calme profond s'établit en moi. Je sentis la tension de mes muscles se relâcher dans un abandon entier. Le tourbillonnement de la pensée s'arrêta » (*CD* 88). Il n'y a alors plus de questionnement effrayé, plus de lutte pour se conserver, le libre arbitre de la victime a entièrement sombré : « j'étais à la fois incapable de gouverner mes sens ou de prendre une décision, de me représenter même une idée d'agir qui eut été à moi » (*CD* 88-89). La narration qui est faite du duel entre une influence étrangère et la volonté du personnage semble être une tentative de ce dernier de se dédouaner, de montrer que le crime qui s'est déroulé dans le wagon où il s'était installé n'est en rien son œuvre, qu'il n'a rien pu faire pour l'empêcher. Ce souci de justification se ressent dès le premier paragraphe du récit où la victime de cette déconstruction déclare : « si ma tête tombe, je veux que ce récit

[289] Voir PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, *op.cit.* p. 65.

me survive et qu'il soit dans l'histoire des existences une étrangeté vraie, comme une ouverture blafarde sur l'inconnu » (*CD* 85). Ainsi, le témoignage de ces événements que constitue le conte peut se présenter comme une réponse du narrateur à la perte qu'il a vécue, comme une revanche au conflit dans lequel il a dû s'incliner.

Une telle remarque peut aussi s'appliquer à « Suggestion », conte dans lequel le peintre X s'efforce de démontrer qu'il ne peut être réduit au seul acte meurtrier qu'il a commis, que le crime n'est que la conséquence d'une perte momentanée de soi ; que son identité, l'être qu'il est, n'est en rien lié à cette volonté qui s'est emparée de la sienne : « Le prisonnier, maintenant, se rappela les circonstances, tout le détail… Oui ! c'était sa défense ! Il n'était pas coupable, peut-être… » (*RB* 161). Le récit fantastique dans lequel le narrateur se justifie ainsi s'approche alors d'une tentative de reconstruction *a posteriori* du Moi de la victime du fantastique. Le lecteur, en plus de vivre l'irruption de l'irréel par l'intermédiaire du personnage, expérimente donc dans ce genre de conte un essai de défense de soi. Il participe à une reconstitution des événements et par là même à une défense contre la déconstruction qu'opère le fantastique. Réciproquement, il est un conte de Marcel Schwob où la reconstruction du narrateur semble se trouver dans sa perte, il cherche son Moi véritable dans l'irréel qui l'a marqué et qu'il veut retrouver. Dans « La Démoniaque » le personnage principal fait ainsi, lors d'une fête qui se termine, la rencontre avec une femme mystérieuse et terrifiante, qui ne semble plus disposer du contrôle de son corps : « Elle était secouée d'un rire intérieur. […] Je voyais sauter ses chevilles serrées dans un treillis d'or. […] Et tout à coup les muscles de son coup s'agitèrent. La masse de ses cheveux se tordit ; ses yeux s'agrandirent et devinrent fixes ; sa bouche s'ouvrit, large et rouge »[290]. Toutes ses parties semblent se mouvoir à leur guise, sans que leur propriétaire n'ait mot à dire. Le narrateur en conclut que cette femme est possédée, et il tombera une nouvelle fois sous son charme épouvantable, dans une ville de bord de mer, y perdant même sa volonté : « je me soumis, sachant bien qu'il y avait là quelqu'un d'inconnu pour commander » (*D* 2). De là, l'homme qui s'est vu imposé de si terribles rencontres se met à lui-même les rechercher, il semble ne plus trouver son unité que dans cette quête destructrice, attendant une « définitive punition » (*D* 2). On ne ressort donc pas indemne d'une rencontre avec l'irréel et le Moi doit bien souvent se réorganiser autour d'une telle expérience.

Ce procédé d'une expérimentation à travers un personnage de conte se rapproche de celui de la *catharsis*, notion complexe aux multiples interprétations qui vit s'affronter par-delà les siècles Aristote, Corneille ou encore Diderot. Nous ne souhaitons pas employer ici cette

[290] SCHWOB Marcel, « La Démoniaque » in *L'Écho de Paris*, Paris, 31/07/1892, nº 2995, p.1-2. Noté désormais en *D* suivi du numéro de page.

notion en tant que telle, bien souvent attachée à la tragédie, mais simplement montrer qu'elle partage une affinité marquée avec la volonté émise par Marcel Schwob dans sa préface à *Cœur double* : « La tragédie est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration (autrement dit par une représentation théâtrale et non par une récitation épique), et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte accomplit la purification des émotions [*catharsis*] de ce genre »[291]. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse que certains contes fantastiques comme « L'Homme voilé », « Suggestion », « Béatrice », « Arachné », ou « Le Kabbaliste » et d'autres encore, mettant en scène un conflit entre la volonté du narrateur et une force extérieure, peuvent se rapprocher d'une expérimentation de ce que les psychanalystes ont défini comme « névrose », qui « intimement liée aux problèmes du temps », « représente, en somme, un essai malencontreux de l'individu pour résoudre en son sein le problème général »[292]. Et Carl Gustav Jung conclut ainsi, que « *[l]a névrose, c'est la désunion existentielle en soi-même* »[293]. La découverte de l'altérité des contes fantastiques offrirait alors au lecteur une chance de se confronter à des luttes existentielles, desquelles son Moi pourrait conserver l'empreinte sous forme d'expérience. Cette dernière hypothèse n'est évidemment qu'un exemple de la façon dont l'altérité de la lecture peut renforcer le Moi de celui qui lit.

Enfin, les contes fantastiques symbolistes, par les simulations successives qu'ils offrent au lecteur permettent de multiplier les identifications diverses, ce qui pourrait, en suivant les idées de Paul Ricœur, participer au renforcement du Moi comme un tout. En effet, l'auteur de *Soi-même comme un autre* fait remarquer à l'aide de propos de Hume que l'imagination est primordiale dans le maintien de soi :

> Qu'est-ce qui, demande Hume, nous donne une propension si forte à superposer une identité à ces perceptions successives, et à supposer que nous sommes en possession d'une existence invariable et ininterrompue durant le cours entier de nos vies ? […] C'est à l'*imagination* qu'est attribuée la faculté de passer d'une expérience à l'autre si leur différence est faible et graduelle, et ainsi de transformer la diversité en identité. C'est la *croyance* qui sert ensuite de relais, comblant le déficit de l'impression[294].

À fréquenter ainsi une double altérité à travers les contes symbolistes, celle de l'auteur et la nôtre qui vient combler les espaces indéterminés à notre insu, le lecteur expérimente ce qui est lui et ce qui s'en distingue. Il s'habitue à se chercher et à se positionner dans cette pléthore d'identités représentées, il s'habitue à voir son Moi comme un liant. Ce positionnement est tout à fait différent de celui que prit Gérard de Nerval selon Jean-Pierre Richard. Même si

---

[291] ARISTOTE, cité par GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e^ siècle*, Paris, Éllipses, 1998, p. 15.
[292] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 49.
[293] *Ibid.*
[294] RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 153.

dans les deux cas, celui de la lecture et celui de l'artiste, il y a reconnaissance d'une identité qui peut se démultiplier, Nerval ne put se défendre de cette constatation qu'en voulant se réfugier dans un Moi immuable : « La folie de Nerval, on le voit, provient moins d'une prolifération d'identité que d'un arrêt de cette prolifération : Nerval fou se bloque et s'enferme en une seule image de lui-même… »[295]. Selon cette hypothèse, Nerval doit sa folie à sa volonté de s'extraire de la condition humaine, d'un moi protéiforme : il a préféré défendre une image unique de lui-même au lieu d'une ipséité fédératrice. Ainsi, le recours à l'imagination pour retrouver son Moi est aussi une opportunité que peuvent offrir les contes fantastiques symbolistes et leurs simulations. Comme le fait remarquer Jung : « celui qui est un homme dans toute l'acception du terme se rend compte que son ennemi le plus redoutable, et même qu'une coalition de ses ennemis ne peuvent se comparer en malfaisance à celle de son adversaire le plus acharné, à savoir l'adversaire intérieur, "l'autre que l'on porte en son sein", son ombre »[296], et c'est à cette conscience que peut ouvrir le fantastique de notre corpus et ses problématiques intérieures.

Le conte fantastique symboliste, par les différents procédés auxquels il a recours, par le jeu de lecture qu'il offre et par la place qu'il laisse au lecteur, peut donc réellement être considéré comme une hétérotopie. Une hétérotopie qui n'existe pas dans un espace physique, il est vrai, mais qui est créée à travers les représentations du lecteur, et qui, de là, peut avoir une influence sur son Moi. Il est alors primordial que le lecteur ressente une relative liberté dans ses représentations, sans quoi il ne peut rien y mettre de lui-même. Un espace est créé dans le texte par l'auteur, espace dans lequel le lecteur peut s'exprimer. Cette importance de la liberté du lecteur peut se faire ressentir à travers l'adaptation qui est faite d'un livre pour le cinéma. Combien de personnes ne sont-elles pas sorties du visionnage d'une œuvre adaptée en se disant que ce n'était pas comme elles l'avaient imaginée ? Cette expérience de l'interprétation d'un autre, montre combien nous mettons de nous-même à travers la lecture et l'importance que cela peut prendre dans la découverte de soi. Le conte fantastique comme hétérotopie se doit donc d'être spontané, il ne peut en aucun cas être institutionnalisé et faire l'objet d'interprétations et d'explications univoques. À la manière de la chambre d'enfant, hétérotopie infantile qui peut voir se dérouler les aventures les plus folles de l'imagination, à laquelle les parents peuvent retirer toute caractéristique hétérotopique en la transformant en lieu de punition, ou comme un musée peut être mis au service d'une politique abusive, le conte fantastique peut lui aussi perdre son intérêt en tant qu'espace refuge et instructif, s'il est donné comme parabole ou allégorie.

[295] RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op.cit.*, p. 71.
[296] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 71.

Ce qui fait selon nous la richesse des contes de notre corpus, c'est le travail qu'ont fourni leurs auteurs pour jouer avec le répertoire des lecteurs éventuels des textes. Par ce jeu narratif qui nous enferme avec nos propres représentations et nos propres peurs, celles qui nous lient le mieux, s'esquisse une découverte de soi-même, comme le laisse supposer Hermann Hesse dans les propos donnés à Demian : « L'on a peur uniquement quand on n'est pas en accord avec soi-même. Ils ont peur parce qu'ils ne sont jamais parvenus à la connaissance d'eux-mêmes »[297].

## 3.2 Le retour aux sources dans les contes fantastiques symbolistes. De l'enfance de la civilisation à l'enfance individuelle

La temporalité au sein de la littérature est une problématique aux aspects multiples. Du temps qui passe et qui est rendu dans le récit, au temps de la lecture, en passant par les éventuelles relations entre le temps de la rédaction et celui de la réception, le champ d'investigation de la temporalité est riche et vaste. Nous nous concentrerons ici sur un point particulier de ce large sujet : le dépassement de la temporalité par l'imaginaire, à travers l'aspect transhistorique de ce dernier. L'imaginaire peut en effet faire se côtoyer deux époques comme peut le laisser supposer Bachelard par cette formule : « par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos »[298] ; une image poétique peut être la clef d'un voyage dans le temps. La multitude de romans historiques depuis Walter Scott témoigne de la possibilité de faire résonner ensemble passé et présent, de trouver dans les figures d'une autre époque, des échos aux intérêts contemporains. Ainsi, comme le défend Gilbert Durand : « Bien loin de plaider pour le temps, la mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les usages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir, la continuité de la conscience et la possibilité de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du destin »[299]. L'imaginaire est donc une permanence au sein de l'être qui lui permet de conserver un lien avec les enseignements ancestraux. D'où la facilité qu'il y a à se sentir familier avec l'univers d'*Ivanohé* par exemple.

Selon nous, le fantastique bénéficie de cet aspect immémorial de l'imaginaire. Cela ne signifie pas que l'imaginaire est invariable et qu'il ne change pas en fonction du temps, mais que si son aspect évolue, ses fondements restent les mêmes. Ainsi, malgré la décision de faire du fantastique un genre pluriel, qui se définit par l'époque et la culture à laquelle il se rattache, même si c'est un genre subjectif dépendant de l'évolution de la conception du surnaturel dans

[297] HESSE Hermann, *Demian*, Paris, Le Livre de Poche, 1974, p. 156.
[298] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 8.
[299] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 468.

le temps, nous pouvons y retrouver une rémanence de l'imaginaire dans les peurs rendues. Non pas que tous les personnages de tous les récits fantastiques ont peur de la même façon, simplement, nous pouvons retrouver dans toutes ces variations de la peur, dans ces multiples manifestations effrayantes du surnaturel, des motifs récurrents, partagés à travers le temps. Il y a donc bien ainsi un dépassement de la temporalité par l'imaginaire, car même dans un genre que nous voulons diachronique, nous retrouvons des éléments atemporels qui nous permettent de comprendre comment le fantastique symboliste peut toucher des lecteurs de toute époque, nourrissant la confusion d'un fantastique uniforme.

### 3.2.1 Le recours aux mythes

Ce que Fabre a nommé, à propos de l'expérience poétique, un rapprochement de « l'Instant et de l'Éternité »[300], le fantastique le réalise dans son recours aux figures mythiques. Il y a dans les contes fantastiques symbolistes une attention portée à l'individu, à la fois précise et atemporelle : nous pouvons y voir les inquiétudes d'une époque qui craint les déterminismes positivistes et naturalistes en même temps qu'elle se réfugie auprès de figures à l'aspect immuable, celles issues des mythes. Il est évident qu'en réalité, mythes[301] et légendes sont souvent retravaillés pour répondre aux attentes et aux exigences d'une époque, comme peuvent en témoigner l'évolution de la figure de Salomé à la fin du XIX^e^ siècle, ou, plus récemment, les débats politiques menés autour de la figure de Jeanne d'Arc. Néanmoins, si l'emploi des valeurs portées par, ou conférées à, ces figures évoluent, les traits qu'elles revêtent restent les mêmes, offrant une stabilité rassurante car familière. Ainsi, les récits fantastiques symbolistes parlent, pour la plupart d'entre eux, à des lecteurs de tout temps car les situations et les créatures décrites sont issues d'un long héritage culturel. Jean-Baptiste Baronian fait ainsi remonter les origines du fantastique aux mythes antiques et aux contes populaires : « Pour d'aucuns d'ailleurs, la mythologie populaire, le folklore, les légendes anciennes sont à l'origine du fantastique moderne, un genre qui, sous des formes moins frustes et moins primitives, n'aurait fait que perpétuer les obsessions collectives éternelles, déjà présentes dans les littératures orales, le merveilleux »[302]. Idée déjà défendue par Charles Nodier qui rattachait les thèmes fantastiques à des inspirations issues de la mythologie[303] ou dans un sens par Vladimir Propp, selon qui les contes populaires constituent un héritage des litanies et rites religieux d'un ancien temps[304].

[300] FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 20.
[301] Bien que conscient de ce qui peut les opposer, nous ne ferons pas dans le cadre de cette étude de distinction profonde entre mythes, fables et légendes, pluralité terminologique qui a déjà fait l'objet de nombreuses analyses.
[302] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op.cit.*, p. 205.
[303] Voir NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, *op.cit.*, p. 12-14.
[304] Voir PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, *op.cit.*, p. 179.

Antoine Faivre, dans son ouvrage *Les Contes de Grimm. Mythe et initiation* (1990), explique les similitudes entre le conte, la geste ou l'épopée, par « leur commune origine » : « le mythe générateur d'images symboliques rendant compte du monde et de la vie, et les interprétant à sa manière »[305].

Mais si le mythe peut ainsi se retrouver à la source des contes fantastiques, il est intéressant de voir en quoi les deux types de récit se distinguent. Ces différences rendent compte d'une vision du monde profondément distincte. Dans les mythes, comme le remarque Maridjo Graner dans sa préface au recueil de Paul Diel, *Ce que nous disent les mythes* (2012), le héros « est aidé dans son combat par les armes ou les conseils que lui donnent les divinités protectrices »[306]. Dans sa lutte face à des démons, des monstres, et autres créatures surnaturelles, il reçoit ainsi une aide, surnaturelle à son tour. Il y a même dans la théorisation des mythes réalisée par Joseph Campbell dans *Le Héros aux mille et un visages* (1949), une étape du monomythe qui s'intitule « l'aide surnaturelle »[307], moment où le héros reçoit de la part d'une personne tierce, amulettes, équipements, conseils pour mener à bien sa quête. Dans les contes fantastiques, au contraire, le héros ou le personnage principal se retrouve à devoir lutter contre l'intrusion surnaturelle à l'aide de ses seules ressources. Aucune pelle magique n'apparaît pour aider Maurice à creuser sa fosse dans « Le Piège à revenant », aucune main secourable ne vient prévenir le narrateur des « Portes de l'opium » de la dangerosité de la mystérieuse demeure dans laquelle il veut pénétrer. La victime du fantastique fait l'expérience de sa solitude et de son dénuement, témoigne de la vacuité d'un monde déserté par les croyances. Les victimes du surnaturel dans les récits fantastiques n'ont que leur Moi, leur individualité, pour se défendre, à la différence du héros mythique qui n'est jamais réellement seul. Même Ulysse, durant sa longue pérégrination, put compter sur une aide ponctuelle.

Une autre différence majeure entre ces deux types de récit est ce qui fait suite à l'affrontement du héros contre le surnaturel hostile. Campbell nomme cette étape « le retour » : « Ayant atteint le but de sa quête, soit en parvenant à la source, soit par l'entremise de quelque personnification masculine ou féminine, humaine ou animale, le héros doit encore revenir avec son trophée qui a le pouvoir de transformer la vie »[308]. Jung relève aussi une telle étape dans sa théorie en donnant l'exemple de Jonas et en spécifiant que l'affrontement du héros contre la

[305] FAIVRE Antoine, *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*, Paris, Lettres modernes, 1990, p. 38.
[306] DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, préface de Maridjo Graner, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2013, p. 32.
[307] CAMPBELL Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions J'AI LU, 2013, p. 100.
[308] *Ibid.*, p. 267.

bête ouvre la voie à une renaissance[309]. La résolution d'une telle quête est absente du conte fantastique symboliste. Tout d'abord car comme nous avons pu le faire remarquer en caractérisant ce fantastique d'« aliénant », le surnaturel prend possession du personnage/ narrateur ou de l'espace qui l'entoure. Il n'y a pas de quête à proprement parler pour résoudre un éventuel déséquilibre, le déséquilibre étant la survenue de l'irréel en elle-même. Le personnage, ou le narrateur, du fantastique subit, est victime du surnaturel, y succombe, à la différence de celui des mythes qui « *est par définition celui qui trouve à celles-ci* [les situations mythiques] *une solution* »[310]. De plus, dans l'ensemble de notre corpus, la crise qu'est la confrontation avec le surnaturel n'est que rarement suivie d'une détente voyant le personnage ressortir grandi de cette expérience. Si la mort ou la folie ne sont pas venues mettre fin à l'expérience de l'irréel, c'est un sentiment de désespoir et d'abandon qui est bien souvent ressenti après une telle épreuve. Ainsi, l'*explicit* des « Clefs d'or » nous révèle un narrateur dévasté : « Moi je reste au bord de moi-même, contemplant s'éloigner mon bonheur volé, comme un joyau qui dans une eau très dense descend lentement, peu à peu s'efface, et en des cercles successifs tournoie et s'annule vers les sombres puits infinis du désespoir et du silence ! » (*CO* 511). D'autres récits, dont voici quelques exemples, ne révèlent que désolations ou ruines :

- Dans « Lady Helena », la tension menée tout au long du récit trouve son aboutissement dans la dernière phrase du conte, qui ne laisse qu'entrevoir l'horreur qui fera suite à cette révélation : « Ah ! à l'instant même ou l'acte autrefois s'était consommé, lady Helena, raidie, calme et effrayante, se leva, marcha vers Lionel éperdu, et collant sa bouche sur la sienne elle arracha ses vêtements en râlant par grands sursauts de luxure : et sourde à la clameur de lord Henry Glenor qui, *ayant peut-être compris*, se convulsait de rage et d'horreur sur le tapis, par je ne sais quel ordre de vengeance tombé du ténébreux ciel elle cria sous la fécondation de jadis, elle revécut l'instant initial de l'enfantement sacrilège, - elle expia l'adultère et cracha sa honte jusqu'au jaillissement de son germe, la possédée de sa propre conscience ! » (*CO* 603-604).
- Dans « Le Heurtoir vivant », c'est l'image d'une brisure qui est laissée au lecteur : « Le Centaure qui foulait une outre s'est brisé aussi ; sa croupe détruite, il reste un homme souriant, et la statue quadruple de bronze qui se dresse sur un piédestal au milieu du bassin d'eau ne semble plus maintenant attentive qu'à soi-même » (*CJ* 524).

[309] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 172.
[310] CAILLOIS Roger, « Fonction du mythe » in *Le mythe et l'homme* [ePub], Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 10.

- Dans « Le Magnolia », la mort et la terreur viennent clore le récit : « Ses beaux yeux inanimés resplendissaient d'horreur et, entre ses doigts crispés et joints, Bibiane vit la fleur fanée du matin des noces, la fleur triste et inutile laissée à l'arbre par leur pitié, - la fleur qui était l'Autre, la vraie fleur d'outre-tombe » (*HM* 135).
- Dans « La Cité dormante », en même temps qu'est révélée l'identité du narrateur, c'est une fuite angoissée qui est décrite : « Mais moi, le Capitaine au pavillon noir, qui n'ai pas de patrie, ni de souvenirs qui puissent me faire souffrir le silence tandis que ma pensée veille, je m'élançai terrifié loin des Compagnons de la Mer, hors de la cité dormante ; et malgré le sommeil et l'affreuse lassitude qui me gagne, je vais essayer de retrouver par les ondulations du sable doré, l'Océan vert qui s'agite éternellement et secoue son écume » (*RMO* 459).

Se retrouvent dans ces différents *explicit* les thèmes de la solitude et de l'abandon. La victime du surnaturel, si elle s'en sort, se retrouve bien souvent seule avec elle-même. Cet élément témoigne selon nous de l'importance prise par le Moi dans les contes fantastiques symbolistes par rapport aux mythes qui se positionnaient dans une perception holistique du monde[311]. Ainsi, dans les récits mythiques le monstre est tué pour permettre au héros ou à la société de reprendre ses droits, de se développer à nouveau, quand dans le fantastique, « l'aventure n'est jamais terminée puisqu'elle doit normalement se poursuivre dans la conscience du lecteur »[312].

Il pourrait néanmoins être intéressant de réaliser une interprétation des contes fantastiques en fonction de leur recours à différentes figures mythiques. Pensons seulement à la signification que Paul Diel confère à la chimère comme « le symbole de l'*exaltation imaginative*, qui empêche la réalisation sensée des désirs émanant des trois pulsions : matérielle, sexuelle et spirituelle »[313] ; et les répercussions enrichissantes que cela pourrait avoir sur le conte d'Hector Chainaye ayant pour titre le nom de cette fabuleuse créature. Mais de peur de réaliser une étude téléologique, conférant une dimension allégorique aux contes fantastiques, nous préférons nous concentrer sur l'analyse de ce qu'implique cette familiarité avec les mythes dans la recherche et le développement du Moi.

[311] Voir FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 21.
[312] *Ibid.*, p. 199.
[313] DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, *op.cit.*, p. 8.

#### 3.2.1.1 Le symbolisme et les mythes

##### 3.2.1.1.1 L'influence du wagnérisme

Nous avons mentionné l'attrait des symbolistes pour les mythes au moment d'étudier la recherche d'un « ailleurs » qui qualifie ce mouvement[314]. Une telle perception des mythes peut être attachée au wagnérisme qui s'est développé au milieu du XIXe siècle. Richard Wagner élabora de nombreuses œuvres musicales inspirées de mythes, notamment nordiques et norrois, comme *Tristan et Isolde* (1865), *L'Anneau du Nibelung* (1874), ou encore *Parsifal* (1882). Ses travaux, théoriques et musicaux, eurent une forte influence en France, aussi bien chez les romantiques que chez les symbolistes, et Baudelaire décrivit même la musique de Wagner comme « une des grandes jouissances de [s]a vie »[315], dans une déclaration qu'il fit au compositeur dans une lettre du 17 février 1860. Édouard Dujardin, l'un des auteurs de notre corpus, fonda en 1885 avec Téodor de Wyzewa, la *Revue wagnérienne*, parfaite illustration de cet engouement pour le musicien allemand. Paru dans celle-ci au mois de février 1885, un article de Louis de Fourcaud, intitulé « Wagnérisme », définit justement ce mouvement comme la volonté d'étudier, d'explorer et de présenter Wagner en tant qu'homme, et cela à travers son œuvre[316].

La pensée de Richard Wagner donna une seconde vie au spiritualisme et au mysticisme dans le scientisme prégnant que soufflait un XIXe siècle positiviste. Il employa dans ses œuvres des mythes et des légendes car ces récits permettaient selon lui un prolongement de l'œuvre dans l'esprit du public. C'est en tant que porteurs de symboles[317] que les mythes peuvent être ressentis par l'humanité entière, et ainsi dépasser l'histoire bien trop souvent rattachée à des intérêts politiques et nationalistes. Le mythe est selon l'auteur de l'*Œuvre d'art de l'avenir* (1849), la « matière idéale du poète »[318], lieu où l'éternel et l'humain se révèlent. Il est source d'une vérité immuable qui peut toucher chacun. Nous mesurons alors l'influence que Wagner put avoir sur les symbolistes chez qui nous pouvons retrouver une telle conception. Mais la proximité spirituelle ne s'arrête pas seulement à un intérêt pour les mythes et leurs mystères, comme peut nous le révéler cette citation du compositeur qui n'est pas sans nous rappeler l'importance conférée à la suggestion par les symbolistes : « Dans le fait, la grandeur du poète

---

[314] Voir *supra* p. 52.
[315] BAUDELAIRE Charles, Lettre à Richard Wagner, 17 février 1860, *Correspondance tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 671.
[316] Voir FOURCAUD Louis de, « Wagnérisme » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 3-4.
[317] Voir MENDÈS Catulle, « Notes sur la théorie de l'œuvre wagnérienne » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 32.
[318] WAGNER Richard, *Lettre sur la musique*, cité par ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 103.

se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable »[319].

Dans ce rapprochement entre Wagner et les symbolistes, Henri Peyre met en avant la conclusion des travaux de Léon Guichard selon qui « ces wagnériens français de 1885-1892 "cherchaient moins Wagner qu'eux-mêmes. Wagner les aid[ait] à se trouver" »[320], opinion partagée par Françoise Grauby : « En découvrant le mythe et son usage, Wagner a révélé les Symbolistes à eux-mêmes »[321]. Ainsi, selon cette conception, les symbolistes, plutôt qu'un maître à penser, ont trouvé dans les œuvres et les travaux théoriques de Richard Wagner un écho à leur propre vision artistique. Ils ont perçu en Wagner le créateur d'un « ailleurs », qui d'après Catulle Mendès : « vous transport[e] extasiés dans un milieu inconnu, où le *sujet* dramatique, vous pénétrant avec une puissance incomparable par tous les sens à la fois, vous fera subir des émotions encore inéprouvées »[322]. Il est évident que le fondateur du festival de Bayreuth ne fut pas le seul artiste à recourir aux mythes dans son œuvre, mais il le fit avec un intérêt pour les symboles qu'ils peuvent porter en eux, partagé par de nombreux symbolistes.

#### 3.2.1.1.2 Les mythes, une ressource pour l'idéologie symboliste

Françoise Grauby, dans *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme* (1994), a déjà pu étudier les mythes employés par les symbolistes comme clef de compréhension du mouvement. Nous nous contenterons donc, dans cette partie, d'observer la familiarité des symbolistes avec un contenu mythique, et en quoi cette familiarité répond aux idées directrices du mouvement. Il est évident que le recours à des figures mythiques n'est pas une exclusivité du symbolisme, de nombreux courants artistiques antérieurs ont eux-mêmes usé d'images issues de mythes et légendes. La particularité du symbolisme par rapport aux autres mouvements littéraires consiste en un emploi de ces images qui se rapproche de la conception wagnérienne du mythe. Henri de Régnier, dans sa conférence donnée le 6 février 1900 intitulée « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », fait ainsi remarquer la différence qu'il put y avoir en poésie entre l'utilisation des mythes et légendes par les romantiques ou les parnassiens, et les symbolistes. Il donne les exemples de

[319] DUJARDIN Édouard, « Les œuvres théoriques de Richard Wagner » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 68.
[320] PEYRE HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, *op.cit.*, p. 190.
[321] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 65.
[322] MENDÈS Catulle, « Notes sur la théorie de l'œuvre wagnérienne » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 35.

Victor Hugo et Leconte de Lisle, qui « prennent et utilisent la Légende et le Mythe dans sa beauté plastique et sa réalité supérieure »[323]. À cela, Régnier ajoute que ces deux poètes « considèrent ces récits du passé comme des anecdotes grandioses et séculaires » : « Les Dieux et les Héros demeurent pour eux des personnages du passé, à demi-historiques, personnages d'une histoire sans doute merveilleuse qui est celle d'un monde plus beau, plus grand, plus pittoresque par l'éloignement et la distance où il est du nôtre »[324]. Alors qu'en contrepartie, les symbolistes ont cherché « la signification permanente et le sens idéal »[325] des mythes, y retrouvant des symboles. Ce dernier usage des mythes se distingue donc des contes et légendes faits allégories par les romantiques et les parnassiens, et de l'usage des figures mythiques comme comparaison par les naturalistes : pensons donc au « Voreux » de *Germinal* présenté comme une effroyable bête vorace, ou à Nana, du roman éponyme, faite Vénus. Pour souligner et clarifier la différence entre la pratique des romantiques et des symbolistes, nous pouvons nous référer à André Beaunier qui dans son article « Les Parnassiens et les symbolistes », a nettement différencié allégorie et symbole :

> Le symbole est donc essentiellement la représentation du mystère. Entre le symbole et l'allégorie on peut faire cette différence. L'allégorie est un ingénieux artifice littéraire qui consiste à traduire sous une forme imagée des idées abstraites dont on pourrait reconstituer la teneur précise ; une allégorie se déchiffre comme un rébus. Le symbole, au contraire, ne se peut interpréter ainsi, puisqu'il signifie l'ineffable, et c'est pourquoi certains prétendent qu'il ne signifie rien du tout, parce qu'ils croient que les phénomènes sont la seule et complète réalité de ce qui est. Mais si l'on pense que la réalité supérieure se dérobe derrière les phénomènes et que les phénomènes n'en sont que le signe imparfait, le symbole prend alors toute sa valeur et toute son authenticité. L'allégorie est artificielle, le symbole est vrai. L'allégorie est inutile puisqu'elle remplace pour l'agrément l'expression directe de ce que les mots les plus simples suffiraient à rendre ; le symbole est indispensable puisqu'il représente ce que l'on ne pourrait autrement suggérer[326].

Beaunier rejoint par cette distinction la pensée d'Émile Verhaeren qui dans un article sur Fernand Khnoppf en 1887, constatait qu'il ne doit y avoir « aucune confusion entre le Symbolisme et l'Allégorie, encore moins la Synthèse » : « Le Symbole s'épure […] toujours, à travers une évocation, en idée : il est un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est point démonstratif, mais suggestif ; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail : il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit »[327]. Avec cette idée persistante de suggestion nous plongeons de nouveau pleinement dans l'idéologie symboliste et nous comprenons mieux pourquoi Jean-Nicolas Illouz fait des mythes et légendes, « l'expression privilégiée de

[323] RÉGNIER Henri de, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » in *Mercure de France*, 1900/08, p. 342.
[324] *Ibid.*, p. 343.
[325] *Ibid.*
[326] BEAUNIER André, « Les Parnassiens et les symbolistes » in *Mercure de France*, 1901/02, p. 385-386.
[327] VERHAEREN Émile, « Un peintre symboliste » in *L'art moderne. Vol.7*, 24 avril 1887, p. 131.

l'idéalisme qui caractérise l'idéologie et la sensibilité fin de siècle »[328], ou plus précisément, symboliste. Selon lui, ces récits d'une époque lointaine « répondent aux désirs les plus profonds de l'âme symboliste : l'anti-naturalisme, le goût pour l'illusion et l'artificiel, le besoin de trouver un refuge dans le rêve, et l'aspiration à un ailleurs qui permettrait d'échapper à "l'américaine prison où Paris nous fait vivre", selon les termes de Huysmans »[329].

Les mythes employés par les symbolistes sont donc considérés comme des reflets d'une réalité supérieure, de cet « ailleurs » tant recherché. En tant que symboles, ils peuvent revêtir des significations variées, propres à la perception de chacun, écho de la « *puissance d'investissement de la sensibilité* »[330] que Caillois confère au côté affabulateur des mythes. Dans cette affabulation, à travers des résonnances multiples plus ou moins troublantes, le mythe peut faire l'objet de projections conflictuelles diverses qui répondent à celles du lecteur ou du spectateur. Nous pouvons retrouver une telle intuition chez Henri Mazel déjà, dans « Qu'est-ce que le symbolisme ? » ; le mythe n'est donc pas caractérisé par des traits fabuleux et des divinités, mais par un sens double, et en cela il est un contenu approprié au symbolisme qui « par réaction contre un temps antérieur soucieux d'exactitude et de réalisme, […] se rejeta vers les sujets de rêve et de légende, et s'attacha à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s'inspirant d'idées philosophiques et religieuses »[331]. Cette pensée est partagée et défendue par Simonetta Valenti dans la préface d'un des contes de Mauclair. D'après elle, « la superposition des images et des significations est indissociable de l'imaginaire symboliste, pour lequel le symbole, et à plus forte raison le symbole mythologique, loin de véhiculer une signification univoque, se présente comme un agrégat de mythèmes » (*CO* 547). Nous percevons donc bien l'importance que revêt le mythe dans la conception artistique de l'école symboliste, mais aussi ce qu'il peut apporter dans le cadre de contes fantastiques. Ainsi, certains contes de notre corpus ont justement recours à un contenu mythique équivoque, qui multiplie les interprétations, comme « Péhor », « Le Faune » et « Danaette », trois contes de Remy de Gourmont.

La double signification du mot « démon », en tant que créature de l'enfer ou en tant que vice, a déjà été soulignée en ce qui concerne « Péhor ». « Le Faune » et « Danaette » jouent moins sur un mot qui peut revêtir un double sens que sur la rêverie de leurs personnages féminins respectifs. « Le Faune » recourt à une figure mythique largement connotée

[328] ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 88.
[329] *Ibid.*
[330] CAILLOIS Roger, « Fonction du mythe » in *Le mythe et l'homme* [ePub], *op.cit.*, p. 12.
[331] SAINT-ANTOINE, « Qu'est-ce que le Symbolisme » in *L'Ermitage volume VIII (Janvier-juin 1894)*, *op.cit.*, p. 337.

sexuellement, que nous retrouvons dans « Le Récit de la Dame des Sept Miroirs » de Henri de Régnier, et qui n'est pas sans nous rappeler le poème de Mallarmé « L'Après-midi d'un faune » (1876), surtout si nous retenons ce vers « Aimai-je un rêve ? » Dans une littérarité inversée, succède au questionnement du faune du poème celui du personnage féminin du conte, et par prolongation celui du lecteur. Cette créature mythique est, et à la fois n'est pas : le conte mené par Gourmont la présente comme le fruit d'une imagination sensuelle guidée par un « foyer aux bûches encore flambantes [qui] la chatouillait vilainement », une fourrure, et une ombre qui passe sur la glace de la cheminée, mais aussi comme un incube qui « rassembl[e] ses atomes et se matérialis[e] » (*HM* 157). Ainsi, c'est dans une double signification que se déploie le contenu mythique du conte, qui dépasse la simple allégorie pour pousser le lecteur dans une indétermination du texte, l'incitant à considérer le faune dans ces multiples interprétations possibles.

Un procédé similaire est déployé dans « Danaette », avec cette fois-ci une suggestion faisant appel à un élément précis du répertoire du lecteur : sa connaissance du mythe de Danaé, mère de Persée, fécondée par Zeus sous forme de poussière d'or. Au regard de ce mythe, auquel le titre fait écho, la neige perd toute son innocence et ses « baisers » acquièrent une signification autre que celle du froid. La jeune femme du conte ne se laisse plus alors seulement emporter par le gel que la fenêtre ouverte a laissé pénétrer, mais par son désir adultère, mot répété tout au long du récit, qui donne une dimension sensuelle à ces flocons qui pénètrent son espace. Cette « sensation de mourir ensevelie sous les adorables baisers de la neige, embaumée dans la neige » (*HM* 164), peut alors être double : elle provient d'un lent arrêt des organes vitaux provoqué par le froid, ou elle relève de la « petite mort », jouissance physique issue d'un adultère mythique qui s'oppose à « son rendez-vous de classique adultère » (*HM* 163), oublié au début de la rêverie.

Le contenu mythique de ces trois contes offre ainsi une ambigüité qui les enrichit, multiplie leurs interprétations possibles ainsi que les sens et les valeurs qu'ils peuvent revêtir. Nous retrouvons donc bien le double sens qu'Henri Mazel a attaché aux mythes et au symbolisme, et ce foisonnement ambivalent que permet le symbole par rapport à l'allégorie.

#### 3.2.1.1.3 L'usage des mythes, une recherche originelle

A été démontré chez les symbolistes l'importance d'un langage originel, la volonté des artistes de ce mouvement de renouer avec le sens primitif des mots. Mallarmé par exemple, distinguait ainsi la parole « essentielle » de « l'emploi élémentaire » du discours qui trouvait sa

place dans la vie de tous les jours. Il comparait cette dernière modalité, ce langage de communication, avec la monnaie. Tout comme elle, le discours élémentaire serait un instrument d'échange social : des paroles contre des informations[332]. La parole « essentielle », quant à elle, est celle du poète qui a réfléchi au sens des mots et les organise en fonction de l'harmonie qu'il cherche à atteindre. Sans restreindre de manière absolue cette parole à la poésie, nous pouvons retrouver la réflexivité et la recherche d'un ensemble qui la sous-tend dans les écrits symbolistes en prose. D'autant plus que Mallarmé nommait vers, « plus ou moins serrés : plus ou moins diffus »[333], toute association de mot issue d'un effort de rythme et de style.

Nous pourrions donc voir dans l'usage des mythes une volonté similaire à celle qui a touché le langage : une envie de renouer avec un matériau brut plutôt que de se servir de celui qu'on croise à chaque instant dans la vie quotidienne. Comme le fait remarquer Marie Blaise : « la mythologie n'est pas une réserve d'histoires comme la fable : la mythologie se donne comme un langage, primitif, en prise sur le monde par le biais des images »[334]. Le mythe devient donc un moyen de renouer avec l'ancien. Les symbolistes recherchent dans ces récits un potentiel du symbole qui dépasse les usages uniformisés et politisés qu'ont pu en faire des courants artistiques comme l'Art académique, en ce qui concerne le domaine pictural. Ce potentiel du mythe n'est en aucun cas uniforme mais multiple, à l'image du langage primitif dont témoigne Freud dans son article « Des sens opposés dans les mots primitifs » (1910). En reprenant les études de Karl Abel, Freud montre que le langage primitif des égyptiens s'était formé par ses contraires[335]. Ainsi, ils possédaient des mots qui associeraient dans notre langue fort et faible et dont nous pouvons trouver des restes dans les énantiosèmes, actualisés par leur contexte. Les mythes seraient ainsi porteurs à leur tour de sens ambigus qu'il serait à la discrétion de l'artiste, et du lecteur de revitaliser.

Une telle conception des mythes nourrit la richesse des contes symbolistes, comme nous avons pu le constater avec les exemples de « Péhor », « Le Faune » et « Danaette ». Dans d'autres contes, comme « La Mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde », c'est plus qu'une ambivalence qui est entretenue par le recours à une image mythique. Le terme de nymphe appliqué à Madame de Ferlinde dépasse la simple qualification esthétique. Résonne derrière ce mot une littérarité mythique qui n'est pas sans rappeler le rôle tragique joué par

---

[332] ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique » in *Romantisme*, 1979, n$^{os}$ 25-25, p. 90.
[333] Réponse de Stéphane Mallarmé à l'enquête de Jules Huret, cité par ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », *op.cit.*, p. 90.
[334] BLAISE Marie, « Le ré-enchantement du monde » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 37.
[335] Voir FREUD Sigmund, « Des sens opposés dans les mots primitifs » in *Essais de psychanalyse appliquée*, *op.cit.*, p. 70.

plusieurs de ses divinités mineures dont Daphné et Syrinx sont des exemples marquants. Ainsi, les figures mythiques dans les contes fantastiques symbolistes sont plus que de simples comparaisons ou allégories, elles portent avec elles une multitude de destinées et de significations qui prêtent à la suggestion. « Les Striges » par exemple, peut offrir différentes interprétations en fonction de ce qui est attaché au mot « strige ». Si l'on se penche un petit peu plus attentivement sur l'image de cette créature en dehors du conte de Marcel Schwob, nous voyons qu'elle a souvent été comparée aux vampires aspirant l'essence vitale des vivants. Or, la figure décrite par le narrateur du récit semble surtout s'occuper des morts et des cadavres. Nous pourrions ainsi comprendre l'usage de cette figure mythique autrement : comme un rappel du temps ou des forces mystérieuses qui consument tout être vivant, ce qui donne une ampleur nouvelle à la lamentation finale du témoin d'un méfait des striges : « moi le riche, moi qui peut aller à Baies par mes propriétés, moi qui fait publier un journal pour mes terres, avec ma troupe d'acteurs, mes danseurs et mes mimes, ma vaisselle plate, mes maisons de campagne et mes mines de métaux, je ne suis qu'un misérable corps – et les striges pourront bientôt venir le trouer » (*CD* 34). Qu'importe ce dont nous disposons de notre vivant, nous ne sommes nullement à l'abri ni de la mort et des terreurs qui peuvent l'accompagner, ni des forces sombres qui échappent à notre compréhension. Nous ne prétendons en aucun cas que c'est bien là le sens qu'a voulu conférer Schwob à son récit, nous soulignons simplement la richesse symbolique que permet l'usage de figures mythiques dans certains contes de notre corpus.

Un autre conte du même auteur a d'ailleurs fait l'objet d'une riche étude de la part de Sabrina Granger, dans un article ayant pour titre « Le Symbolisme du lien ». Après avoir analysé la multitude de mythes qui apparaissent dans le conte « Arachné », les transformations que connaissent les figures mythiques rappelant le thème du lien, comme celle ayant donné son nom au titre, ou Arianne, l'auteure déclare, dans la conclusion de son article, que Marcel Schwob « semble davantage jouer avec les potentialités et les ambigüités des mythes et des symboles que vouloir faire référence de manière précise à certaines versions ou certains épisodes »[336]. Mythes, légendes et contes sont ainsi des clefs offertes à la lecture qui viennent enrichir ou brouiller les écrits de l'écrivain symboliste. Arianne, la délicate brodeuse, qui devient dans l'esprit du narrateur, Arachné, la puissante reine emmaillotant le cœur de celui-ci, peut représenter le chemin qui part d'une passion impossible, pour arriver à un acte tragique comme le meurtre ou le suicide, tout comme ce peut être le symbole d'une initiation mystique comme l'a exposé Sabrina Granger : « Le narrateur schwobien procède par glissements

[336] GRANGER Sabrina, « Le Symbolisme du lien » in BERG Christian *et al.* (dir.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 101-112.

analogiques et il s'avère que ceux-ci prennent sens si on les envisage dans une perspective initiatique »[337]. Une interprétation n'en interdit pas l'autre, et le conte gagne même en profondeur dans leurs confrontations possibles.

Mais à travers ce retour aux sources dans la richesse et la pluralité des mythes, nous sont rappelés dans certains contes les dangers qui peuvent être attachés à l'exploration de forces immémoriales. « Les Clefs d'or » et « Le Regard dans l'infini » de Camille Mauclair, mettent en scène deux personnages féminins qui semblent être emportés par des forces antiques dont elles se sont trop approchées. Fallea, dans le premier des deux contes, « a vraiment trop tenté ce qui est caché » (*CO* 503) selon le narrateur. Par sa curiosité trop grande, elle a déclenché « d'incalculables représailles de la force immanente des mondes » (*CO* 503), châtiment proche de celui de Nora, du deuxième conte, qui a été emportée par « la plus énigmatique volonté de la nature » (*CO* 519). Ainsi, cette recherche de l'ancien et de l'originel est rendue par des personnages qui se perdent dans leur quête, emportés par des forces qui dépassent leur simple enveloppe charnelle. Ces contes, à leur manière, pourraient illustrer ce que Carl Gustav Jung a saisi bien des années plus tard en élaborant son concept d'archétype, à savoir, le lien existant entre mythes et inconscient. En effet, les auteurs de notre corpus, dans leur recherche du primitif « pour y puiser des émotions et des mots neufs »[338], ont été sensibles au lien qu'il est possible d'établir entre récits mythiques et pensées intimes. Ce que confirme Françoise Grauby selon qui dans le symbolisme : « on devine une croyance en la profondeur des mythes, en ce qu'ils révèlent. […] plus encore, le mythe est le miroir de vérités éternelles »[339].

#### 3.2.1.2 Les mythes comme langage : les archétypes

Nous avons pu rendre compte de l'intérêt des symbolistes pour le mythe et les figures issues de contes et légendes. L'importance que ces artistes attachaient aux symboles et à l'intériorité de l'être, à leur Moi, les rendait selon nous conscients de ce que Christian Chelebourg a plus tard nommé la « transsubjectivité de l'image ». Selon l'auteur de *L'Imaginaire littéraire*, cette transsubjectivité « fait, pour ainsi dire, vibrer en nous des cordes qui dépassent notre expérience individuelle, voire notre culture »[340]. Les émotions et associations provoquées par une représentation ne sont plus simplement conditionnées par ce que nous avons lu ou vécu. Christian Chelebourg précise que pour comprendre ce phénomène,

[337] *Ibid.*, p. 102.
[338] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 11.
[339] *Ibid.*, p. 9.
[340] CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, *op.cit.*, p. 19.

pour explorer l'imaginaire, il est nécessaire d'avoir « une bonne connaissance des mécanismes de l'inconscient, et particulièrement de l'inconscient collectif »[341]. Ces deux derniers termes accolés sont une référence directe aux travaux de Carl Gustav Jung qui développa le concept d'archétype, situé d'après l'auteur justement dans l'inconscient collectif. Nous allons observer dans cette partie de notre étude ce que les conclusions de Jung pourraient nous apporter dans la compréhension des contes symbolistes, étant donné le rapprochement que nous avons pu établir avec les mythes.

D'après Charles Baudouin, l'archétype s'est constitué dans la théorie jungienne à partir de l' « imago » que Raymond Hostie définit ainsi :

> L'imago présente donc deux aspects dans une seule réalité psychologique. Elle est à la fois objective et subjective. Objective, parce qu'elle est alimentée par l'objet tout en n'étant pas identique à la perception sensorielle de celui-ci ; subjective parce qu'elle exprime en même temps la réaction du sujet avec tous les éléments inconscients qui sont totalisés ou constellés par cette perception. À cause de ce double caractère, l'imago, douée d'une volonté indépendante et d'une autonomie relative, demeure inconsciente tant qu'elle coïncide plus ou moins avec la vie propre de l'objet[342].

Nous pouvons donc reconnaître dans l'imago un phénomène similaire à celui sur lequel nous avons travaillé au moment de traiter les représentations du lecteur. Celles-ci, nous le rappelons, dépendent de ce que l'auteur a figuré et du répertoire dont le lecteur dispose sur cet objet figuré[343]. Mais l'archétype de Jung va au-delà d'un répertoire individuel pour prendre en compte ce que nous pourrions nommer un répertoire culturel, comme le souligne avec insistance Christian Chelebourg : « les archétypes prouvent, en effet, que l'imagination ne se déploie pas de manière libre, puisque ses productions obéissent à des patrons propres à l'espèce, non à l'individu »[344]. Il est néanmoins nécessaire de nuancer cette dernière affirmation car selon nous, même si l'existence d'un inconscient collectif comportant des archétypes peut être fondée, les expériences de l'individu conservent un puissant impact sur ses représentations, et le répertoire culturel ne fait qu'influencer ces dernières sans les déterminer entièrement.

La définition des archétypes a évolué au fur et à mesure de l'avancée de Jung dans ses travaux et voici celle qui en est donnée dans son ouvrage *Psychologie de l'inconscient* : « L'archétype est une sorte de disponibilité, de propension à reproduire toujours à nouveau les mêmes représentations mythiques, ou des images analogues »[345], ou encore celle relevée par

---

[341] *Ibid.*
[342] HOSTIE Raymond, *Du mythe à la religion*, Desclée de Brouwer, Bruges-Paris, 1957, p. 38 ; cité par BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Éditions Payot, 1963, p. 178.
[343] Voir *supra* p. 151.
[344] CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, *op.cit.*, p. 24.
[345] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 125.

Charles Baudouin dans son travail syncrétique : « des formes ou des images de nature collective, qui se manifestent pratiquement dans le monde entier comme éléments constitutifs des mythes et en même temps comme produits autochtones, individuels, d'origine inconsciente »[346]. Le psychiatre suisse explique cette composante collective par la composition stratifiée de l'esprit humain. Il existe des couches plus profondes de ce qu'il nomme « l'âme », la partie la moins rationnelle de notre psyché, et plus on plonge en elles, moins elles tiennent de l'expérience individuelle. Pour éclairer cette modélisation, Gaston Bachelard relève une éclairante comparaison établie par Jung entre l'âme et une maison :

> Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIX^e^ siècle, le rez-de-chaussée date du XVI^e^ siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du II^e^ siècle. Dans la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme[347].

Si cela n'était pas déjà le cas, nous percevons combien cette étude des mythes nous entraîne dans l'espace du lecteur.

L'archétype est donc une plongée dans l'inconscient collectif, au sein de « l'humanité archaïque »[348], et revient à s'intéresser d'une certaine manière à l'enfance de la civilisation. D'après Jung, l'inconscient collectif est sans cesse en pleine formation, issu des époques et idées qui nous précèdent. Il constitue un socle dans lequel notre imaginaire aime à puiser, d'où la similarité de nombreux mythes à travers le monde, ou le fait que des œuvres artistiques puissent trouver un écho culturel, voire parfois planétaire. Paul Diel, sans remettre le concept d'archétype en cause, est néanmoins venu questionner celui sur lequel il s'appuie. Selon lui, l'inconscient collectif « n'est en somme qu'une hypothèse destinée à servir de support à l'hypothèse des archétypes »[349], et ces derniers proviendraient du surconscient[350], défini comme une capacité imaginative intuitive partagée par les hommes leur permettant de savoir où se situe leur bien et de s'expliquer le monde[351]. Quoi qu'il en soit, les archétypes seraient une ressource commune à tous les hommes, sollicitée lors de toute expérience imaginative et culturelle, idée d'un socle commun que Françoise Grauby a pu retrouver chez Mallarmé et qu'elle expose ainsi :

---

[346] JUNG Carl Gustav, *Psychologie et religion*, Buchet-Chastel, Paris, 1958, p. 102, cité par BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, *op.cit.*, p. 195.
[347] JUNG Carl Gustav, *Essais de psychologie analytique*, éditions Stock, p. 86, cité par BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 28.
[348] BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, *op.cit.*, p. 18.
[349] DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, *op.cit.*, p. 116.
[350] Voir i*bid.*, p. 124.
[351] *Ibid.*, p. 32.

> Étant donné que les mythes se répètent et que les héros, pour avoir des noms différents connaissent les mêmes épreuves dans des civilisations aussi différentes que celle de l'Inde, de la Grèce ou de la Norvège, il faut donc qu'existe un fond commun où soient puisées ces légendes. Cette racine commune s'explique par l'idée d'une unité géographique : nos ancêtres vivaient dans un même lieu et percevaient les choses de la même façon[352].

Dans ce résumé du chapitre intitulé « Origine et développement de la mythologie », extrait de l'ouvrage *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde* (1880), il est évident que d'aucune façon Mallarmé ne parle d'archétypes avant l'heure, mais nous pouvons observer tout de même le sentiment d'une unité culturelle antique.

L'emploi de mythes et légendes dans les contes symbolistes fantastiques témoignerait alors, selon Irène Bessière d'une « paléopsychologie », sur laquelle serait fondé le fantastique, et qui, « au-delà des variations des religions et des exclusions du rationalisme, recueillerait les croyances auxquelles l'homme est encore asservi et qui n'ont rien de moderne ». Le fantastique jouerait donc « de la fracture entre un sacré primitif et le sacré circonscrit par l'alliance de la théologie et de la raison »[353]. Ainsi, les contes de notre corpus auraient recours à des images mythiques archaïques qui résonnent en l'esprit de chaque lecteur pour l'associer au plus près à la peur vécue par la victime du surnaturel. Cette irruption de l'irréel aurait un écho dans un imaginaire partagé, renforçant l'identification de celui qui lit avec les personnages du récit. Surtout que pour Françoise Grauby, les mythes utilisés par les symbolistes soulignent la difficulté de saisir le monde de manière rationnelle, déstabilisant « le monde convenable du bourgeois et du négociant »[354]. Les peurs issues de l'enfance de la civilisation, tout comme celles de l'enfance individuelle que nous étudierons par la suite, permettraient au fantastique d'être un genre touchant le plus grand nombre, ou en tout cas pouvant résonner chez le plus grand nombre, même si : « Pour pouvoir "vivre les images", encore faut-il que l'imagination soit assez humble pour daigner faire son plein d'images »[355].

Des exemples de peurs immémoriales ont déjà pu être donnés à travers les exemples des « Clefs d'or » et du « Regard dans l'infini », et nous pourrions réaliser à partir de ces contes une étude plus archétypique. En effet, deux des archétypes majeurs conceptualisés par Jung sont l'« anima » et l'« animus ». L'anima est une pièce de psychologie masculine liée aux images de la mère, de l'idéal féminin et de l'âme, quand l'animus est son pendant féminin : le

---

[352] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 44.
[353] BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op.cit.*, p. 52.
[354] GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, *op.cit.*, p. 314.
[355] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 20.

principe symétrique de l'homme et de l'esprit[356]. C'est en remarquant que les influences de l'inconscient ont souvent le caractère du sexe opposé que Jung développa ces deux concepts. En ayant ces travaux à l'esprit et en nous penchant sur les deux contes cités de Mauclair, nous pouvons émettre l'hypothèse que ces derniers sont une illustration de l'anima, archétype intemporel nous le rappelons, en ce qu'un narrateur masculin doit accompagner sa compagne, ou sa moitié féminine, dans une quête au savoir bien trop poussée. C'est une relation qui tend presque à la fusion dont rend compte le narrateur dans les deux récits. Ainsi, dans « Les Clefs d'or », les deux êtres semblent spirituellement entrelacés et le narrateur lie ses sentiments à ceux de Fallea : « Nos images renversées s'y déplaçaient, déjà obscures : tout semblait à la fois agrandi et affaibli par le silence, car notre marche s'assourdissait dans la poussière amoncelée, et la nature se souciait si peu de nous que nos âmes avaient peine à respirer, et montaient jusqu'au bord de nos lèvres sans oser devenir visibles » (*CO* 500). Remarquons ici l'image du miroir qui mêle les deux corps et la multiplication de la marque de la première personne du pluriel, qui se poursuit bien au-delà de ce passage. Tout le premier paragraphe du conte emploie le « nous » et cela ne s'interrompt que lorsque le narrateur émet des pensées postérieures à cette période : « Je n'ai compris que plus tard, et alors que tout était consommé […] » (*CO* 500), « je crois à présent, lorsque je reviens sur ce qui est arrivé […] » (*CO* 503). Le « nous » revient par la suite, et est constamment utilisé jusqu'à ce que le narrateur s'attarde sur les promenades vespérales de Fallea, moment où elle se sépare de celui-ci et devient un « elle ». Ce « elle » se prolongera pour rendre compte de son état après avoir été touchée par l'Automne. Le « nous » sera alors entrecoupé par ce pronom féminin témoignant de la rupture survenue entre les deux amants, pour complètement disparaître au moment où Fallea est emportée. Ne reste alors plus que le « je » solitaire, illustrant la perte et plus que cela, une troncature.

Un procédé similaire est employé dans le premier paragraphe du « Regard dans l'infini », mais la rupture avec Nora se fait bien plus rapide, le rapport entre le narrateur et elle semblant relever plus de l'idolâtrie que de la fusion : « Nora était à la fois si ardente à ces émotions et si normalement équilibrée dans son esprit et dans son corps, que mes pressentiments s'éloignèrent » (*CO* 519). Les envies suivies sont celles de Nora, bien plus que des envies communes. Néanmoins, dans ce conte comme dans celui qui précède, est rendue une profonde proximité spirituelle entre un homme et une femme, qui pourrait nous inciter à voir en Fallea et en Nora des manifestations de l'anima des narrateurs respectifs, une anima malheureusement incontrôlée, emportée par ses excès. Une telle lecture pourrait être appliquée à d'autres contes

[356] Voir BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, *op.cit.*, p. 187.

comme « L'Âme frêle », « Le Heurtoir vivant », « Manuscrit trouvé dans une bouteille », ou encore « Béatrice ». Dans chacun de ces récits, une confrontation survient avec une figure féminine qui bouleverse le cours de la vie du narrateur. Le fait que ce soit ce dernier qui relate son aventure renforce l'impression d'une expérience intérieure et spirituelle. Néanmoins, bien qu'une telle étude de notre corpus pourrait se révéler extrêmement enrichissante, elle risquerait de nous éloigner de notre sujet.

Un autre élément intemporel que nous pouvons repérer de manière récurrente dans les contes de notre corpus, c'est une peur que nous pourrions qualifier d'« ancienne », qui revient comme un leitmotiv : la peur de la perte de contrôle, qui est rendue dans les contes fantastiques symbolistes de multiples façons. Nous pouvons contextualiser cette peur et son incarnation dans des œuvres littéraires par son rapport avec une période positiviste qui applique à la lettre la formule de Descartes : « Nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». Nous avons déjà pu rendre compte de la volonté de la part des artistes symbolistes de se dresser contre une explication totale du monde, et un déterminisme, scientifique ou non, astringent. Il n'est alors pas étonnant de retrouver dans leur production littéraire le témoignage d'un univers qui échappe à l'homme, à la manière de la volonté du marquis de Sarlis dans « L'Égrégore », vampirisée par la créature éponyme. Il est évident que ce phénomène peut toucher divers domaines, mais nous retrouvons dans les contes le thème d'une perte de contrôle des personnages sur leur propre vie, renforçant ce que nous avons déjà avancé avec l'idée d'un fantastique aliénant.

Dans « Le Diable Helkésipode » par exemple, un universitaire réputé pour son érudition et ses nombreux travaux de recherche, voit un doute irrationnel, qu'il méprise lui-même, s'insinuer dans son esprit :

> l'idée lui vint du Diable Helkésipode. — Était ce raisonnable ! lui, le savant Aristide Genius, l'auteur de l'Essai, l'esprit fort !... était ce compréhensible !... pendant trente ans, il avait étudié aux légendes infernales ; mieux que tout autre, il en savait l'absurdité : le Diable n'avait plus de mystères pour lui ; il s'était joué, pour ainsi parler, avec les horreurs des démonomanies : et, tout à coup, une pareille pensée… Des sottises sont, dont on n'est pas le maître (*H* 23-24).

Cette dernière sentence résume à elle seule l'impuissance d'un homme qui avait voulu rationnaliser le mystique, qui y était presque parvenu, et qui se retrouvait désemparé après avoir écouté une simple, mais pourtant significative, peur d'enfant. Cette idée du Diable Helkésipode qui s'est emparée de Monsieur Genius le voit modifier ses pensées : « Et, furieux contre soi, n'y comprenant rien, se demandant s'il tombait en enfance ou devenait fou, rageant, esprit bouleversé, il maudit ses chères études, à son livre, à toute la démonologie » (*H* 23). Mais pas seulement ses pensées, ses habitudes, et jusqu'à ses plans de vie, sont bouleversés puisqu'il en

vient même à vouloir se marier à soixante ans pour ne plus subir « la solitude glacée de sa chambre de vieux garçon » (*H* 26), dans laquelle le Diable Helkésipode pourrait s'amuser à lui faire peur.

Dans un autre conte d'Édouard Dujardin, « La Future démence », le thème de la perte de contrôle est repris avec cette fois-ci l'esprit qui échappe à la raison par l'intermédiaire de la folie. En effet, après avoir découvert que sa mère est morte folle, le narrateur de ce récit se demande si cette folie ne peut pas l'atteindre à son tour, si elle n'est pas transmissible. Le conte est ponctué de multiples interrogations révélant l'incertitude du jeune homme sur son état : « La folie est héréditaire, dit on ; si j'allais devenir fou ?... » (*H* 31), « voir des choses qui n'en sont pas, c'est être fou n'est-ce pas ? » (*H* 32), ou encore, « pour quoi la folie ne me saisit elle point, invisible ennemie ? pour quoi pas assez fou pour ignorer que je suis fou ? » (*H* 33). Autant d'interrogations parmi de nombreuses autres qui trahissent à elles seules l'autorité décroissante du narrateur sur sa propre personne.

« L'ami des miroirs » de Rodenbach est un conte qui illustrerait une tentative de reprise de contrôle sur sa vie, mais qui est initiée dans le mauvais sens et qui va beaucoup trop loin. Le personnage décrit dans ce récit pense que les miroirs de l'extérieur lui volent sa santé et décide donc de ne plus se contenter que du reflet rendu par des miroirs qu'il a lui-même choisis : « Regardez, comme je me porte bien dans mes miroirs. Ce sont les miroirs des rues qui me rendaient malades… Aussi je ne sors plus… » (*RB* 102). La tentative de reprise de contrôle est ici manifeste, malheureusement elle se fait au profit d'une obsession nouvelle, bien plus forte, qui ne fera plus vivre ce personnage que dans un monde spéculaire : « je rencontrai mon ami chez lui pour la dernière fois. Il paraissait heureux, et me dit en me montrant tous ses riches et rares miroirs, ses glaces profondes où il se répercutait comme la voix dans une grotte à mille échos : "Voyez ! je ne suis plus seul. Je vivais trop seul. Mais les amis, c'est si étranger, si différent de nous ! Maintenant je vis avec une foule – où tout le monde est pareil à moi" » (*RB* 104). Cette obsession sera telle qu'elle mènera ce personnage qui s'est réfugié dans les miroirs à se tuer en voulant vivre dans l'un d'eux.

Nous le voyons donc assurément, les contes symbolistes usent de cette peur de la perte de contrôle qui mène bien souvent à la folie. Nous pouvons retrouver un tel usage dans d'autres contes encore comme « Béatrice » ou « Le Kabbaliste » et de manière générale dans tout récit où une dépossession est mise en scène. Le thème de la perte de contrôle et les luttes qu'il peut occasionner apparaît aussi de manière probante dans le conte d'Hector Chainaye, « La Chimère tuée », mais d'une manière plus ambigüe. En effet, Édouard Viguel, compositeur chez qui le docteur a diagnostiqué une folie naissante, annonce qu'il lui faut « exterminer » (*CT* 281) la

chimère, parole qu'il convertit en acte en s'attaquant à un haut relief en faïence bleue représentant l'animal mythique. Cette volonté d'extermination peut se comprendre comme une tentative de vouloir récupérer le contrôle sur sa vie, de ne plus se laisser emporter par des rêves et des illusions, que le jeune homme imagine insufflés dans son esprit par la chimère. Le narrateur, son ami, lui déclare notamment : « Je comprends […] tu as voulu délivrer le monde du poids de ses rêves » (*CT* 281). Mais le narrateur ne manifeste pas les mêmes intentions que le musicien. Alors qu'il s'enfuit de la pièce où il veillait Édouard, dans laquelle une « blanche atmosphère de rêve translucide » (*CT* 282) se diffusait, et qu'il se retrouve dans la chambre d'étude de la maison, il déclare : « Aussitôt, je ne m'appartins plus. Une force inexplicable m'attirait vers un coin de la pièce, où je distinguai les débris de la Chimère, que l'on y avait entassés » (*CT* 282). La perte de contrôle se fait évidente, et le narrateur ne s'imagine pas, au contraire de son ami, pouvoir vivre sans rêves, absence qui donnait à ce dernier l'aspect d'un mort. Le narrateur embrasse le masque de la Chimère, s'abandonne à ses rêveries pour dresser une barrière de mirage entre lui et cette ville ou cette foule qui l'oppressaient dans la première partie du récit. La perte de contrôle n'est donc pas nécessairement négative, vouloir tout réguler revient même à vivre dans un monde froid selon ce récit. La particularité du conte de Chainaye réside donc dans la dédramatisation de la peur ancestrale de la perte de contrôle pour montrer combien peut être plus dangereuse la volonté de tout rationaliser. Néanmoins, le message du récit, s'il y en a un, reste ambivalent car aucun des deux sorts des personnages ne semble préférable.

L'usage de figures issues des mythes et des légendes chez les symbolistes, tout en témoignant du besoin de ce mouvement de se tourner vers des forces primaires, non altérées par l'industrialisation ou un scientisme dévorant, permet aux récits fantastiques de ce mouvement de pénétrer au plus profond de l'espace du lecteur, dans ce que Jung a pu nommer l'inconscient collectif. Que ce soit à travers des archétypes, des contenus culturels largement partagés, ou un « conditionnement biologique de l'imagination »[357], les peurs anciennes transcrites dans les récits de notre corpus ont ainsi un moyen de facilement trouver un écho chez le lecteur. L'intérêt conféré aux symboles par des auteurs comme Schwob, Gourmont, Dujardin, Régnier, Mauclair, Rachilde, Rodenbach ou Lorrain trouve dans le fantastique un formidable terrain où déployer son potentiel. Les symboles employés, provenant des mythes ou non, deviennent un moyen de pénétrer l'intériorité du lecteur, même sans qu'il en soit

[357] CAILLOIS Roger, « La mante religieuse » in *Le mythe et l'homme* [ePub], *op.cit.*, p. 38.

pleinement conscient. La recherche d'un « ailleurs » symboliste n'est donc pas purement littéraire au sens ou Roger Caillois aurait pu l'entendre, elle ne sert pas seulement à « procurer *les plus idéales, les plus inoffensives des satisfactions de substitution* »[358]. Cet « ailleurs » s'appuie sur la puissance plurivoque des mythes qui vise « *un accroissement du rôle de l'imaginaire dans la vie* »[359]. L'idéalisme symboliste est une philosophie qui reconsidère des attitudes comme l'empirisme et le scepticisme, portées aux nues par le scientisme du XIXe siècle, et qui confère ainsi une dimension nouvelle aux contes fantastiques.

Ressort d'ailleurs de plusieurs récits le motif de la mère qui peut se présenter comme un lien entre peurs archétypiques et peurs individuelles. Non pas que la mère en elle-même soit un facteur de peur, mais sa survenue dans les contes corrobore notre idée selon laquelle ces derniers plongent au plus profond de l'individu. En tournant notre regard vers les sciences psychanalytiques, de Freud à Winnicott, en passant par Klein et Lacan, la mère est une composante de l'identité du nourrisson dans les tout premiers âges. Or, comme a pu le faire remarquer Éric Lysøe à propos des « Embaumeuses », le motif maternel peut apparaître en filigrane dans l'espace du conte :

> Maisons associant des figures horizontales et verticales du dédale, prisons où l'élément aquatique joue un rôle privilégié, enchevêtrements de boyaux tortueux, jeux de cercles concentriques, l'espace ainsi marqué par les organisations labyrinthiques est évidemment une projection fantasmatique du ventre maternel. […] Le voyage fantastique prend ainsi l'allure d'une quête de l'origine[360].

Sans avancer d'éléments aussi péremptoires, nous avons déjà pu relever le phénomène de contraction de l'espace, qui pourrait donc s'apparenter à un retour au sein maternel, surtout lorsque l'on prend en considération les idées de Gilbert Durand pour qui la mort et l'ensevelissement peuvent être considérés comme une seconde naissance : « la terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos »[361]. Julia Kristeva fait une remarque similaire en déclarant que « [l]e fantasme d'être enterré vivant provoque l'inquiétante étrangeté, accompagnée "d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vie dans le sein maternel" »[362]. C'est justement sur cette inquiétante étrangeté, ressort important du fantastique, que nous allons nous pencher maintenant.

---

[358] CAILLOIS Roger, « Paris, mythe moderne » in *Ibid.*, p. 19.
[359] *Ibid.*
[360] LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, *op.cit.*, p. 344.
[361] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 270.
[362] KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 273.

### 3.2.2 L'enfance

Parler de contes, de jeux et de légendes peut faire penser à l'enfance. En y pensant justement, nous sommes plus près du fantastique que nous pourrions le supposer. L'enfance de la civilisation a été approchée à travers mythes et archétypes, nous allons maintenant observer que l'enfance individuelle, celle de chacun, n'est pas en reste au sein des contes fantastiques symbolistes. En nous remémorant cette phrase d'André Breton : « il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus »[363], nous pourrions penser que schématiquement, il n'existe des contes soit que pour les enfants, soit que pour les adultes. Or, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer :

> On sait que les contes ne sont devenus une littérature proprement enfantine qu'à une époque assez récente. Pendant très longtemps ils s'adressaient au contraire à l'ensemble de la communauté domestique (par exemple lors des veillées), chaque tranche d'âge pouvant y trouver son compte. Cela explique leur complexité herméneutique : un bon conte devait être à même d'être assimilé et apprécié à des niveaux de compréhension multiples[364].

Les contes de notre corpus devraient donc être lus avec un regard de tous les âges à la fois, pour s'approcher au plus près de leur richesse. Nous avons déjà pu aborder cette problématique avec la question des régimes de lecture qui revêt ici un aspect particulier en conférant son importance à la crédulité et à l'émerveillement enfantins. Comme le déclare donc Vincent Jouve, et cela s'avère d'autant plus vrai pour les récits fantastiques : « Lire, d'une certaine manière, c'est renouer avec les croyances, et donc les sensations, de l'enfance. La lecture, qui a offert jadis, à notre imaginaire, un univers sans fin, ressuscite ce passé chaque fois que, nostalgiques, nous lisons une histoire »[365].

#### 3.2.2.1 L'enfance dans les contes

Dans certains contes de notre corpus, nous pouvons observer des peurs de personnages plus proprement liées à des peurs individuelles. Dans « La Flûte » par exemple, le son de l'instrument du vieillard récupéré en mer plonge les rudes pirates dans des souvenirs d'enfance : « nos cœurs furent pénétrés du passé, du souvenir des vieilles qui avaient été nos grand-mères, et du temps innocent où nous étions enfants. Tout le présent s'enfonça autour de nous ; et nous hochions la tête en souriant ; nos doigts voulaient faire mouvoir des jouets, et nos lèvres étaient mi-closes, comme pour des baisers puérils » (*RMO* 439). Ces souvenirs ne rappellent pas des peurs infantiles, mais entrent en comparaison avec la vie de violence et d'errance qu'ils mènent actuellement. Les redoutables marins se retrouvent alors jugés par eux-mêmes, par leur propre

[363] BRETON André, « Manifeste de surréalisme (1924) » in *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 29.
[364] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 240.
[365] JOUVE Vincent, « Le vécu de la lecture » in *La Lecture* [ePub], *op.cit.*, p. 13.

innocence perdue qu'ils ne peuvent supporter et dont ils décident de se débarrasser en renvoyant le vieillard et sa flûte maudite, instrument des premiers âges de la vie et de la civilisation, à la mer. Ce conte narre donc une peur que nous pouvons avoir en chacun de nous, la peur d'un futur dont nous ne rêvions pas, qui entre en contradiction avec nos aspirations d'enfant, et dans lequel nous nous trouvons pourtant, sans plus aucun remord, et parfois même sans plus aucun espoir d'en sortir : « jamais plus le cri d'un enfant qui naît ne parvint à nos oreilles sur la terre ou sur la mer » (*RMO* 441).

D'autres contes font aussi appel à l'enfance, mais pour recourir aux peurs particulières à cet âge. Ainsi, « La Reine Maritorne » de Jean Lorrain, voit s'animer une figure issue des histoires que les nourrices et les bonnes aiment raconter aux enfants dont elles ont la garde, pour qu'ils se tiennent sages. Mais dans ce récit, cette créature de cauchemar destinée à effrayer ivrognes et enfants, personnes susceptibles de donner foi aux plus fantasques racontars, nourrit un imaginaire qui se crée ses propres sujets d'épouvante. Le petit Wilhelm, seul dans sa chambre, voit ainsi cet espace, supposé protecteur, se peupler de visions qui l'effraient :

> Et tout à coup, par la chambre hantée, des profils inconnus grimacèrent : ce fut d'abord, sous le verre de son cadre, le pastel effacé du grand-père. […] Ses sourcils […] se froncèrent et un éclair de légitime indignation alluma ses prunelles ; la colique en tordit plus fort l'infortuné petit Wilhelm qui, terrifié, détourna vivement ses yeux. Ils tombèrent, ses yeux, sur un fauteuil où s'affalait dans l'ombre un tas de vêtements équivoques ; lentement les jambes flasques du pantalon s'animèrent, deux pieds imprévus en sortirent, et, tandis que le buste se redressait dans un soudain envolement de la veste, deux petits bras nerveux se serraient contre une maigre poitrine, et une tête de sinistre petit vieux ricana dans le silence (*HDM* 245).

Ce conte fait donc la part belle aux peurs enfantines et se sert de ce pauvre garçon effrayé pour toucher ses lecteurs. Qui donc, enfant, n'a jamais eu peur d'une ombre qui se profile dans le noir ? Qui donc, adulte, a complètement occulté ces instants de faiblesse et n'a jamais été pris de doutes alors que résonnait un étrange écho dans la nuit ? L'imagination puise dans ce que nous avons nommé le répertoire et ce dernier plonge jusque dans nos peurs les plus personnelles et les plus éculées, celles que nous pensions avoir reléguées au loin pour toujours. Elles se rapprochent évidemment des peurs mythiques et archétypiques que nous avons mises en exergue, mais elles ont ici pour propriété de se rattacher à l'individu et à ses souvenirs en particulier.

Les contes fantastiques symbolistes peuvent ainsi apparaître comme une distorsion des contes destinés à l'enfance, qu'ils approfondissent pour leur donner une meilleure résonnance. Les peurs décrites peuvent être fondamentalement les mêmes (abandon, culpabilité, autrui, etc.), mais placées cette fois-ci dans le réel, dans un monde plus « adulte ». C'est ce que fait

remarquer Gaston Bachelard lorsqu'il déclare que la lecture des récits de Poe peut avoir une « valeur d'accomplissement » : « Les contes sont des peurs d'enfant qui s'accomplissent. Le lecteur qui se "donne" à la lecture entendra le chat maudit, signe des fautes inexpiées, miauler derrière la muraille »[366]. Les contes fantastiques révèlent une nouvelle fois leur caractère transitionnel, espace où le Moi se construit à travers une expérience. Cette expérience est d'autant plus forte qu'elle fait appel à tout ce qui compose ce Moi, y compris ce qui a pu être oublié ou refoulé au fur et à mesure des années qui passent et s'accumulent. Les symboles des contes symbolistes mobilisent ainsi, par la suggestion, le Moi jusque ses plus profondes racines. De plus, la lecture d'un conte fantastique est une expérience esthétique au sens où Jean-Marie Schaeffer l'entend ; elle a donc pour particularité d'apparaître « à la fois comme un événement se rattachant au plus profond de notre vie vécue et comme une singularité qui en émerge comme si elle était une réalité autre »[367]. Par cette remarque, nous percevons combien l'enfance de tout un chacun peut se révéler importante à la lecture d'un conte fantastique. Non pas comme fondement d'une éventuelle étude psychanalytique, mais comme fondement de toute expérience dans laquelle cette dernière va puiser. Cela nous amène alors à parler de *l'Unheimliche* théorisé par Freud.

#### 3.2.2.2 L'*Unheimliche*

Le terme d'*Unheimliche*, traduit en français par « inquiétante étrangeté », est apparu dans un article de Freud « Das Unheimliche » (1919), au sein duquel le célèbre psychanalyste fait une étude du conte d'Hoffmann « L'Homme au sable ». L'*Unheimliche* est défini ainsi : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »[368]. C'est donc un concept qui souligne l'importance du vécu individuel dans nos peurs, ce pour quoi Jean Bellemin-Noël aurait préféré traduire ce terme par : « "intrange", l'étrange de l'intérieur »[369]. L'inquiétante étrangeté est un concept que l'on retrouve volontiers attaché au fantastique en tant qu'il intervient sur la frontière entre le réel et l'irréel : « l'inquiétante étrangeté surgit souvent plus aisément chaque fois où les limites entre l'imagination et la réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique [dans le sens d'irréel] s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui

[366] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 47.
[367] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 18.
[368] FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » in *Essais de psychanalyse appliquée*, *op.cit.*, p. 165.
[369] BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, *op.cit.*, p.129.

était symbolisé et ainsi de suite »[370]. Max Milner dans *La Fantasmagorie*, parvient à résumer les propos de Freud de manière claire et concise :

> Selon Freud, le sentiment d'"inquiétante étrangeté" provoqué par les récits fantastiques tient à ce qu'ils réveillent en nous quelque chose de très primitif, croyance, désir ou crainte, qui a existé dans notre vie infantile et qui a été ensuite refoulé. De là le caractère contradictoire de la notion d'*Unheimliche*, mis en évidence par une étude lexicologique : d'une part, il s'agit d'une impression étrange, inhabituelle, qui surgit dans notre vie psychique et la dérange, comme s'il s'agissait d'un élément nouveau, jamais vu ; d'autre part ce jamais vu est en même temps bien connu, familier, parce que relié aux racines profondes de notre être[371].

Nous percevons donc bien que l'inquiétante étrangeté réside sur une frontière floue tracée entre deux perceptions, deux sentiments. Elle est à la fois rupture et association et c'est ce paradoxe qui la rend gênante. Par exemple, les récits autodiégétiques de notre corpus, comme « Arachné », « L'Âme frêle » ou « Le Kabbaliste », dans lesquels les personnages n'éprouvent pas, à proprement parler, de la peur car ils sont entièrement immergés dans leur nouveau système de valeurs, leur nouvel univers, relèvent de l'*Unheimliche* en ce qu'ils offrent à lire l'intime de la pensée, proche de celle que le lecteur peut avoir en lui-même. Ces prémices au « courant de conscience »[372] (*stream of consciousness*), visant à retranscrire les chemins de l'intériorité, s'avèrent dérangeants en ce qu'ils font assister le lecteur à la naissance ou à l'acmé de la folie, narrant une expérience du monde que tout un chacun peut avoir ressenti. Ces contes n'atteignent évidemment pas le niveau d'intimité d'une œuvre comme *Les Lauriers sont coupés* (1888), mais rendent tout de même compte de l'avancée d'une pensée. Dans « L'Âme frêle », le narrateur relate donc la découverte de son âme :

> J'ai fini par discerner que j'étais bien plus certain de moi-même que des événements qui m'avaient tant préoccupé jusqu'alors. Et en considérant le fond de mon âme, j'ai vu qu'elle était frêle, si frêle, que tout y vibrait et y frissonnait avec une inquiétude délicieuse. Je ne pouvais me lasser de la sentir frémir, et à mesure que je l'étudiai mieux, je reprenais à la vie un intérêt que je n'eusse espéré. Je prenais conscience de moi-même, je vivais, je vivais enfin pour un but ! (*CO* 619)

Une découverte parallèle est rendue dans « Le Kabbaliste » : « Parmi cette infinité de mondes, hors le monde visible aux hommes, j'ai cherché à moi un monde. J'ai trouvé un. J'ai trouvé, et au plus près de votre monde, un monde supérieur, où je vis » (*H* 108-109), mais aussi dans « Arachné » : « vous ignorez qu'elle est toujours avec moi, éternellement fidèle, parce

---

[370] FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » in *Essais de psychanalyse appliquée*, *op.cit.*, p. 198.
[371] MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, *op.cit.*, p. 43.
[372] Nous nous permettons ici de parler de prémices au « courant de conscience » en raison de l'importance que put avoir l'intériorité pour les symbolistes, et de l'influence d'Édouard Dujardin sur les écrits de James Joyce notamment. Nous sommes néanmoins conscient que les récits de ces trois contes sont faits à une personne tierce.

qu'elle est la nymphe Arachné. Jour après jour, ici, dans ma cellule blanche, elle s'est révélée à moi » (*CD* 75). Il y a ainsi un dédoublement intérieur de la part de ces narrateurs, qui relève de l'inquiétante étrangeté. Leur Moi et le monde dans lequel ils se voient, prennent un aspect nouveau, façonné par leur regard et leur désir, leur folie.

L'inquiétante étrangeté joue aussi de l'enfant qui réside en chaque individu, cette part de l'être emplie de croyances, qui voudrait que le monde se plie à ses désirs, et cela notamment dans le cadre des indéterminations sur lesquelles nous avons pu nous attarder. Comme le fait remarquer Bernard Mérigot : « L'*unheimliche* apparaît chaque fois que l'on s'éloigne du lieu commun de la réalité. On décolle. Le contraire apparaît dans un rapport dialectique. En un mot, l'impossible surgit. On se trouve alors avec deux propositions qui s'établissent selon les deux registres de la réalité et de l'impossible »[373]. Il y a donc inquiétante étrangeté au moment de la tension narrative, si certaines attentes sont issues des désirs les plus profonds, et mêmes inavouables, du lecteur. Le procédé de suggestion mis en place par les fantastiqueurs symbolistes, nourri par le répertoire de chacun, incite à l'*Unheimliche* : un sentiment de familiarité étrange, quelque chose que l'on sait, que l'on escompte, mais sans vraiment le vouloir ou l'accepter. Ainsi « Le Piège à revenant », ou « Le Testament » par exemple, parmi bien d'autres récits, peuvent faire appel à des peurs de notre enfance qui légitime et crédibilise le surnaturel de ces contes. La part adulte et rationnelle du lecteur se laisse persuader par sa part enfantine que de telles choses ont pu, peuvent, ou pourraient exister, dans un « monde possible » notamment. Cela est aussi facilité par ce que Julia Kristeva a nommé un « affaiblissement du signe » :

> Magie, animisme ou, plus prosaïquement, "incertitude intellectuelle" et logique "déconcertée" sont tous propices à l'inquiétante étrangeté. Or, ce qui rassemble ces procédures symboliques, au demeurant fort différentes, réside dans un affaiblissement de la valeur des signes en tant que tels et de leur logique propre. […] le signe n'est pas vécu comme arbitraire, mais prend une importance réelle. En conséquence, la réalité matérielle que le signe devait couramment indiquer s'effrite au profit de l'imagination, qui n'est que "l'accentuation excessive" de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle". Nous sommes ici devant la "toute puissance de la pensée" qui, pour se constituer, invalide aussi bien l'arbitraire des signes que l'autonomie de la réalité, et les met sous la domination de fantasmes exprimant des désirs ou des craintes infantiles[374].

Mais plutôt que de parler d'affaiblissement, nous préférerions recourir au terme de « porosité ». Il y a une ouverture du signe dans les contes fantastiques symbolistes car les auteurs de ces derniers recherchaient le sens véritable des mots, et de cette manière étaient capables de jouer sur des significations multiples, comme nous avons pu en donner des

[373] MÉRIGOT Bernard, « L'inquiétante étrangeté. Note sur l'unheimliche » in *Littérature*, 1972, nº 8, p. 104.
[374] KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, *op.cit.*, p. 275.

exemples dans la partie consacrée aux cadres référentiels[375]. Ainsi, le recours aux symboles, couplé à cette « porosité » du signe, enrichit le récit des significations multiples que l'auteur a tentées de suggérer à ces lecteurs, et cela sans compter ce que ces derniers veulent bien découvrir par eux-mêmes à l'aune de leurs propres expériences vécues. La « toute puissance de la pensée » n'est évidemment pas absolue à la lecture d'un conte fantastique symboliste, mais une grande marge lui est laissée dans le cadre du jeu que nous avons révélé entre auteur et lecteur. Nous précisons ici que nous ne faisons volontairement pas de liste exhaustive des contes de notre corpus faisant appel à l'*Unheimliche* du fait de la portée psychanalytique éventuelle d'une telle liste, et du contenu tendancieux de certains récits que nous ne saurions rapprocher, sans danger, d'une quelconque conception de la psychologie infantile ou adulte.

L'inquiétante étrangeté, qui trouve sa force dans une partie de nous-même que nous ne reconnaissons à priori pas, participe donc tout de même de manière paradoxale à la connaissance du Moi. Si le lecteur n'est plus conscient qu'une certaine peur existe en lui, *l'Unheimliche* la lui rappelle à travers l'expérience qu'il en fait. Il y a perte de repères, hypothétiquement suivie de questionnements sur la nature de nos peurs. Le lecteur de contes fantastiques symbolistes est sollicité dans son intériorité, dans ce qu'il a de plus profond, dans des souvenirs et des sensations refoulés, ramenés à la surface par des symboles et des suggestions couplés à des promenades inférentielles.

Mais le fantastique symboliste ne fait pas appel à la partie enfantine de chaque lecteur seulement à partir de l'inquiétante étrangeté, il la sollicite aussi lorsqu'il suscite doutes et curiosité, lorsqu'une remise en cause du réel, dans lequel est supposé se placer le récit, survient. Jacques Goimard déclare ainsi : « Qu'est-ce que le fantastique ? Un moyen de réconcilier le civilisé moderne avec son imagination, avec son inconscient. […] Tout l'art du fantastiqueur est d'endormir nos défenses, de biaiser avec nos certitudes, d'introduire progressivement le doute ; quand l'enfant se réveille au fond de nous-mêmes et se met à l'écoute, l'auteur a gagné la partie »[376]. Le fantastique apparaît donc comme une revanche prise sur l'imaginaire par des adultes sevrés de merveilleux depuis la période des Lumières, comme en témoigne Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées du classicisme aux Lumières* (2005) :

> Le rejet du merveilleux, de Diderot à Germaine de Staël, accompagne un projet de participation sensible, d'identification, de "vérité", qui domine la littérature d'imagination dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. […] on peut interpréter comme des étapes d'une méfiance croissante à l'égard du conte de fées les genres qui en dérivent, le récit libertin, le conte moral, l'histoire fantastique[377].

[375] Voir *supra* p. 177.
[376] GOIMARD Jacques et STRAGLIATI Roland, *Histoires de délires*, Paris, Presses Pocket, 1981, p. 13.
[377] SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fée du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, p. 11.

Les contes fantastiques, composés de terreurs et d'impressions de surnaturel, apparaissent comme un compromis entre la vision du monde d'un enfant et celle de l'adulte, entre visions merveilleuses et tromperies cruelles.

Il est important, et même primordial que le lecteur écoute alors sa part infantile au moment de la lecture d'un conte fantastique. Ainsi ouvert à un monde de croyances, de mythes et de légendes, mais aussi de peurs, il ne sombre tout de même pas dans la crédulité absolue, mais pénètre le récit d'une manière nouvelle, dans toute la richesse qu'il a à offrir. C'est seulement grâce à cette enfance reconsidérée que le lecteur pourra pleinement occuper l'espace ludique du fantastique. Cette écoute d'une part différente de soi revient à redécouvrir son être dans toute son ampleur, rejoignant ce que nous avons pu avancer sur la connaissance du Moi.

### 3.2.3 L'enseignement du fantastique

Nous voici venu à la partie périlleuse de notre étude, surtout lorsque nous ne voulons pas attacher le fantastique à l'allégorie. Mais comme le fait remarquer Vincent Jouve :

> L'impact de la lecture sur l'existence du sujet est […] plus réel qu'on ne le croit. Il peut prendre des formes mineures (le souvenir de lecture nous donnant le courage de briser certains codes), mais aussi des formes extrêmes. On sait que *Tristan et Iseult* a modifié l'équilibre amoureux de plusieurs générations, que certaines âmes tourmentées du romantisme sont allées se suicider sur la tombe de Rousseau, que le *Werther* de Goethe a poussé des adolescents à se donner la mort, et qu'un jeune Russe a réellement commis les deux crimes fictifs de Raskolnikov. C'est bien la "signification" [au sens de Ricœur] de l'œuvre – définie comme le passage du texte à la réalité – qui fait de la lecture une expérience concrète[378].

Nous n'allons pas ici nous attarder sur les expériences concrètes issues de la lecture de contes fantastiques, mais sur la potentialité que la lecture de ces récits peut recéler.

#### 3.2.3.1 Un processus expérientiel

Nous rappelons tout d'abord que les symbolistes se caractérisaient par un mépris du grand nombre dans le sens où leurs œuvres n'étaient pas mises à la disposition de tous, intellectuellement parlant. Les artistes de ce mouvement cherchaient à atteindre un raffinement libertaire de leur art qui ne pouvait évidemment pas parler à tous. Ainsi, comme le rapporte Claude Abastado, pénétrer une œuvre symboliste demande engagement et investissement : « La lecture aussi se mérite. Les Symbolistes dédaignent le grand public et renoncent à l'approbation

[378] JOUVE Vincent, « L'impact de la lecture» in *La Lecture* [ePub], *op.cit.*, p. 7.

de la critique officielle. Ils pensent que l'émotion esthétique doit résulter chez le lecteur d'un travail identique à celui du créateur »[379]. Constat que nous pouvons retrouver chez Valérie Michelet Jacquod : « À l'opposé du soin vigilant accordé au lecteur, l'œuvre symboliste, exige de son public une autonomie soumise, qui l'oblige à trouver son chemin sans la moindre indication de la part d'un auteur qui admet, selon les mots de Rivière, que "puisqu'il est venu jusqu'ici tout seul, les autres y viendront bien tout seuls aussi" »[380]. Même si le lecteur est pris en compte dans les travaux symbolistes, lui est donc demandé une culture et une forme de pensée qui renforcent tous les procédés jouant sur son répertoire. Cela se combine avec la possibilité de parcourir un conte fantastique en fonction de différents régimes de lecture qui permettent de pénétrer au mieux la richesse de ces récits. Pour résumer, le lecteur de contes fantastiques doit donc au moins être armé d'un bagage culturel minimum et d'une grande curiosité pour profiter pleinement de la lecture d'un conte fantastique symboliste. Nous avons déjà pu démontrer de quelle manière cette lecture peut relever de l'hétérotopie en ce qu'à travers le jeu elle permet la découverte et la construction du Moi. Voyons maintenant jusqu'à quel point nous pourrions parler d'enseignement du conte fantastique.

Il est évident que nous ne nous attarderons pas sur un éventuel intérêt mimétique des contes fantastiques symbolistes. En plus de la diversité des comportements décrits, ils sont loin de tous être moraux ou recommandables. Il nous suffit de nous remémorer les actes des narrateurs du « Heurtoir vivant » ou d'« Arachné » pour nous le confirmer. Les personnages figurés ne sont en aucun cas des modèles et il serait même dangereux de défendre un tel point de vue faisant de l'illusion référentielle une voie à suivre. Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* relève d'ailleurs les dangers de l'imitation, et donc d'une fidélité donnée à l'illusion référentielle, à travers l'exemple du « Loup » (1941) de Marcel Aymé. Cet animal à la sombre réputation, malgré sa volonté de devenir bon, couronnée de succès dans les débuts, se voit reprendre ses plus féroces instincts et dévorer Delphine et Marinette alors qu'ils jouent au jeu du loup : « l'issue catastrophique du jeu est due au fait que l'imitateur y devient ce qu'il imite, le "pour de faux" (comme disent les enfants) se transformant en "pour de vrai" »[381]. Les exemples donnés par Vincent Jouve au début de ce chapitre nous rappellent justement les dangers qu'il peut y avoir à prendre pour modèle des personnages romanesques. Des Esseintes ou Werther, bien qu'intrigants, ne sont en rien des illustrations de réussites personnelles, chacun faisant le constat de l'inanité ou de la nocivité de leurs ambitions.

---

[379] ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique » in *Romantisme*, *op.cit.*, p .89.
[380] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 145.
[381] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 35.

Mais il ne faut pas pour autant rejeter la fiction, les poètes ne sont pas à bannir avec intransigeance de la cité. En plus de perdre une modélisation qui peut être à la fois didactique et récréative des sentiments humains, à dénoncer la capacité de rêver et à ne plus vouloir avoir affaire avec les récits fictifs, avec ce qui ne relèverait pas d'une pure *mimésis*, survient alors entre autres le risque de s'en déshabituer, qui aurait pour conséquence de plus facilement s'en faire abuser. En effet, à lire des récits de fictions et à rêver à partir de ces écrits, l'esprit s'habitue à séparer le bon grain de l'ivraie, il apprend de lui-même à s'éloigner de l'illusion référentielle, ou de s'y plonger à son gré. Comme le fait donc remarquer Schaeffer : « S'opposer à l'exercice des capacités imaginatives, loin de limiter les risques d'un passage du "pour de faux" au "pour de vrai", les augmente »[382]. Le conte fantastique symboliste, par les multiples procédés qu'il déploie pour troubler le lecteur, s'avère être un récit fictif très demandeur pour celui-ci. Tensions narratives, suggestions, indéterminations et multiplication des cadres de référence ont pour effet de troubler la lecture et d'imposer à celui qui lit différents retours sur lui-même. Toutes les hypothèses ou les horizons d'attente qu'il dresse se voient sans cesse questionnés et remis en cause, ce qui implique une plongée du lecteur dans sa propre pensée et ce qui l'a conduit jusqu'ici. À travers l'hétérotopie que peuvent représenter les contes de notre corpus, le lecteur apprend donc à mieux se connaître soi-même en même temps qu'il se distancie de son environnement. D'après Antoine Compagnon, il ne peut y avoir illusion référentielle que par rapport à notre monde, à celui du lecteur[383]. Dès lors qu'il y a création d'un « monde possible », celui dans lequel les relations et les événements les plus étranges figurés dans le récit pourraient trouver une explication, tout ce qui survient en lui, survient indépendamment, à titre d'enseignement ou d'expérience, à condition que soit établi un point de ralliement ou d'accroche entre ce monde-là et le réel. Lire un conte fantastique et se laisser porter et remettre en cause par lui, revient donc à questionner son environnement et le rapport qu'on a établi avec lui, sans pour autant s'engager dans un processus mimétique.

Hélène Merlin-Kajman, dans son ouvrage *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* (2016), établit une conclusion comparable en démontrant que l'illusion référentielle ne doit pas être l'ennemi à abattre au sein des études littéraires, et qu'elle peut même aider à un mieux-vivre. En reprenant les travaux de Walter Benjamin avancés dans son essai *Le Conteur*, Hélène Merlin-Kajman fait remarquer que :

> le « conte oral » a donc exactement les caractéristiques d'un objet transitionnel collectif : il ajuste le monde interne individuel au monde extérieur tout en circulant entre tous. Et réciproquement : grâce à lui, le monde extérieur est soumis à une sorte d'ajustement

[382] *Ibid.*, p. 42.
[383] Voir COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, *op.cit.*, p. 142.

> intersubjectif par sa mise à l'épreuve narrative, sa confrontation avec le possible des mondes intérieurs, sa représentation en commun[384].

Or, nous pouvons assumer que le fantastique, en tant qu'héritier des mythes et des contes, peut remplir une fonction similaire. La violence du fantastique symboliste, en même temps que ses procédés de rupture et d'identification, pourraient être apparentés à « une solution esthétique à la perte de l'expérience et du "conte oral" »[385], pour reprendre les propos de Walter Benjamin attachés à l'œuvre de Baudelaire. À dépeindre un monde à la fois proche et complètement différent du monde réel, à déployer des stratégies narratives qui favorisent perte de repère, identification et émotions, à reprendre des motifs issus des mythes et légendes, le fantastique symboliste s'attache à faire vivre une expérience à son lecteur. Nous pourrions même avancer qu'il aspire à être vécu au-delà d'être lu.

Ainsi, le conte fantastique symboliste se révèle être un espace transitionnel dans le sens où il permet au lecteur de réfléchir sur son environnement et de se le réapproprier à travers la découverte de soi. Cela n'a rien d'abusif d'avancer une telle déclaration à propos d'une œuvre de fiction, surtout si nous nous référons aux travaux de Jean-Marie Schaeffer qui déclare que « lorsque nous sommes engagés dans un processus d'attention, nous adaptons nos représentations au monde alors que lorsque nous sommes engagés dans un faire nous essayons d'adapter le monde à nos représentations »[386]. Une particularité de l'expérience du fantastique se fait alors remarquer : elle ne se situe pas à proprement parler dans l'une des deux situations décrites dans la citation précédente, elle est une représentation construite, impliquant un « faire ». En effet, nous avons pu démontrer au cours de notre étude combien la contribution du lecteur se révèle importante pour l'ensemble de notre corpus. À travers le jeu de lecture entre auteur et lecteur dans le fantastique, les représentations du lecteur ne sont pas purement passives : elles se construisent dans un processus à la fois réceptif (la lecture des images figurées dans le texte) et proactif (la reconstruction de ces figurations selon l'expérience et le vécu de celui qui lit). C'est cet aspect qui renforce le caractère hétérotopique des récits fantastiques symbolistes au sein desquels les mots de Winnicott prennent tout leur sens : « Jouer, c'est faire »[387]. En tant qu'hétérotopie et espace transitionnel, les contes étudiés recèlent potentiellement « une thérapie en soi »[388] car en lisant, le lecteur réagit autant à ce que l'auteur

[384] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Partages » in *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], *op.cit.*, p. 26.
[385] *Ibid.*, p. 28.
[386] SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 41.
[387] WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op.cit.*, p. 90.
[388] *Ibid.*, p. 102.

a pu mettre dans son texte qu'à ce qu'il a dû lui-même y investir pour former ses représentations. Lire un conte fantastique revient à apprendre à inventer et à mettre de soi dans un cadre contraignant, à déployer sa personnalité dans un espace où la liberté laissée est minime mais pourtant significative.

Cette lecture qui incite à créer sous contraintes rejoint ce que Jean-Marie Schaeffer a pu avancer à propos d'un « rôle formateur irréductible de la *simulation* et de la *modélisation* mentales »[389], confirmant l'aspect potentiellement thérapeutique que peut revêtir un conte. L'auteur de *Pourquoi la fiction ?*, fait remarquer qu'a largement été démontré le puissant rôle cognitif dont peut disposer une simulation imaginative. Cela est par ailleurs grandement utilisé dans les méthodes pédagogiques modernes où « études de cas » et autres tâches, dans lesquelles l'apprenant se retrouve mis en situation, se sont multipliées pour faire acquérir à ce dernier des réflexes et des schémas de pensées appropriés. Non pas que la lecture d'un conte fantastique prépare son lecteur à adopter un comportement efficace face à une intrusion surnaturelle… Elle le familiarise plutôt avec l'altérité que nous avons pu mettre en exergue plus en amont dans notre étude, elle le familiarise avec son Moi à qui est donnée la parole de multiples façons. De plus, même si différentes situations que nous avons étudiées dans les contes fantastiques symbolistes sont totalement irréelles, ce n'est pas pour autant qu'elles sont exemptes de tout enseignement. Les conséquences de ces situations sur l'esprit du personnage ou du lecteur, ont pied dans le réel, et comme le souligne Schaeffer :

> même si elle [notre structure neurologique] vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel. […] l'existence ou la non-existence de ce que nous nous représentons ne fait pas de différence au niveau de la constitution interne des représentations[390].

Cette pensée est très proche de l'individualisme symboliste, et ainsi, dans « Réclamation posthume », la déclamation de Romer au narrateur selon laquelle, « la *Femme inconnue*, dont vous avez là le chef décollé et sanglant, a vécu, sinon dans la réalité, du moins dans le cerveau de l'artiste, et d'une vie bien supérieure à notre misérable existence humaine » (*SS* 123), trouve un écho profond et renouvelé. Dans le même conte, les réactions et le comportement de l'artiste peintre s'avèrent être au minimum une expérience de la peur pour le lecteur, une simulation émotionnelle. Le conte s'adresse au lecteur comme s'il lui était destiné personnellement, c'est un exercice de représentation de soi, à partir de soi et des expériences qui le composent.

---

[389] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 57.
[390] *Ibid.*, p. 153-155.

C'est en ce sens que dans son article « Une question de représentation ? L'espace européen dans ses fictions », Didier Coste fait de la fiction un outil d'apprentissage plus apte à jouer sur les processus inconscients que certains médias éducatifs :

> l'apparente irresponsabilité de la fiction, ou sa responsabilité réduite au regard du politique, permet aux composantes subliminales ou subconscientes de la représentation d'affleurer mieux que dans les "sciences humaines" lesquelles se voient obligées de se prémunir autant que possible contre le passionnel pour entrer en compétition – fût-ce de respectabilité – avec les sciences "dures" sur le marché du savoir[391].

L'expérience et l'apprentissage du fantastique se fait de manière douce, sans que le récepteur ne se sente mis en face d'un contenu qu'il doit acquérir. À moins que la lecture soit forcée, il n'y a ainsi que peu de barrières dressées face à l'expérience potentielle par laquelle le lecteur pourrait se faire aisément surprendre, sans même en être véritablement conscient.

Ainsi, lire un conte fantastique et s'ouvrir à celui-ci revient à entreprendre l'exploration d'espaces méconnus. Celui du texte et du monde qu'il déploie, bien évidemment, mais aussi l'espace propre du lecteur, celui dans lequel figuration et répertoire vont se mêler en représentations et expériences. Comme le relève Bachelard en citant le célèbre plongeur et explorateur Philippe Diolé, celui qui va loin en revient changé : « J'ai écrit jadis […] que celui qui avait connu la mer profonde ne pouvait plus redevenir un homme comme les autres »[392]. À la manière du héros théorisé par Campbell qui après le passage du seuil et son retour n'est plus la même personne, l'expérience de l'altérité et l'exploration du Moi qu'offre le fantastique symboliste, peut bouleverser ce Moi qui a accepté de pleinement prendre part à l'aventure. Fabienne Claire Caland en arrive à faire du fantastique une littérature du « *seuil* », qui s'ouvre sur un espace sacré, et qui en devient même initiatique[393]. Les émotions vécues par identification dans les récits de notre corpus offrent une connaissance nouvelle de soi, elles permettent de faire face à des peurs que nous recréons lors du processus d'inquiétante étrangeté, et comme le fait remarquer Gilbert Durand : « figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer »[394]. Matérialiser dans son esprit une peur et son objet, aussi flou soient-ils, revient à se soustraire en partie à l'emprise qu'ils peuvent avoir sur nous, à être une personne nouvelle, plus aguerrie, qui se redécouvre en parallèle qu'elle redécouvre le monde. Et c'est justement parce que le lecteur devient capable de telles découvertes sur lui-même, parce qu'il expérimente sa propre altérité, qu'il peut

[391] COSTE Didier, « Une question de représentation ? L'espace européen dans ses fictions » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 252.
[392] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 232.
[393] CLAIRE CALAND Fabienne, « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique » in VION-DURY Juliette *et al.* (dir.), *Littératures et espaces*. *op.cit.*, p. 459.
[394] DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 135.

d'autant plus s'ouvrir à autrui : « *Une diminution de l'hypocrisie et un accroissement de la connaissance de soi-même ne peuvent avoir que de bons résultats sur le plan de la tolérance à l'égard d'autrui ; car on n'est que trop disposé à reporter sur l'autre le tort et la violence que l'on fait à sa propre nature* »[395].

Cela transparaît clairement dans la philosophie de Marcel Schwob exposée dans sa préface à *Cœur double*, sur laquelle nous avons déjà pu nous attarder dans le chapitre traitant de l'altérité[396]. Sa théorie de la terreur et de la pitié, certainement inspirée de ses nombreux travaux sur Aristote[397], vise à conduire son lecteur de l'une à l'autre pour le mener jusqu'à autrui : « L'homme devient pitoyable [peut éprouver de la pitié], après avoir ressenti toutes les terreurs, après les avoir rendues concrètes en les incarnant dans ces pauvres êtres qui en souffrent » (*CD* 15). Une idée similaire se retrouve chez Gourmont, pourtant ardent défenseur et théoricien de l'individualisme. Dans son article « Dernière conséquence de l'Idéalisme »[398], il démontre à l'aide des Dioscures que l'idéalisme mène nécessairement à une reconnaissance de l'autre pour que nous soit conférée une existence dans une relation réciproque : « je laisse la vie à celui qui me la laisse »[399]. Finalement, ce cheminement de la pensée de Gourmont confirme la dynamique du mouvement individualiste qu'a pu relever Valérie Michelet Jacquod : « En dernier ressort, isolé volontairement des autres, l'artiste idéaliste est poussé à s'interroger sur la valeur du narcissisme qui le fonde, et il découvre, au cœur de son autosuffisance proclamée, le besoin constitutif de l'autre »[400]. Les conteurs symbolistes, tout en se voulant élitistes et en méprisant l'approbation du grand nombre, n'en étaient donc pas pour autant misanthropes. Ils offraient dans leurs œuvres une vision des relations humaines et de certaines valeurs qu'ils souhaitaient voir défendues, sans pour autant être des « hypnotiseurs malfaisants », qui cherchent à « imposer leur propre vision du monde, relative et étriquée »[401], comme a pu les considérer Julien Schuh à la fin de son article « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues ». Un souci didactique peut donc être perçu à la lecture des contes fantastiques symbolistes, même si nous ne pouvons évidemment pas le comparer à la volonté

---

[395] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 58.
[396] Voir *supra* p. 203.
[397] Marcel Schwob revient de nombreuses fois sur les différents travaux sur Aristote qu'il lui faut rendre à ses professeurs dans la correspondance de ses années étudiantes avec sa famille (voir SCHWOB Marcel. *Correspondance inédite).*
[398] Il est intéressant d'ailleurs de remarquer que cet article fut repris dans la partie intitulée « Ironie et paradoxe » du livre *La Culture des Idées* (1900), ouvrage regroupant différents écrits théoriques de Gourmont.
[399] GOURMONT Remy de, « Dernière conséquence de l'Idéalisme » in *Mercure de France*, 1894/03, p. 198.
[400] MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op.cit.*, p. 180.
[401] SCHUH Julien, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues » in Fabula / Les colloques, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1652.php (consultée le 23/08/2018).

de Jean-Paul Sartre par exemple d'enseigner par l'intermédiaire de récits. Néanmoins, même si les symbolistes se désintéressaient de leur public et allaient jusqu'à mépriser ceux qui ne pouvaient pas les lire, nous pensons qu'ils cherchaient tout de même à partager, avec ceux qui pouvaient les comprendre, une vision de la vie à laquelle leurs réflexions les avaient portés. *Le Soleil des morts* (1898) de Camille Mauclair, les préfaces de Marcel Schwob, les nombreux écrits de Remy de Gourmont sur l'idéalisme, et plus simplement les contes que nous avons étudiés sont pour nous le témoignage que plusieurs auteurs symbolistes se sont essayés à transmettre ce qu'ils avaient pu apprendre ou ressentir du monde.

#### 3.2.3.2 De la didactique au thérapeutique

De même que Jung perçoit un aspect thérapeutique associé à une portée didactique des mythes, nous pouvons laisser entrevoir le même constat pour les contes fantastiques symbolistes, surtout en regard de ce que nous avons développé sur le rapport entre fantastique et enfance[402]. Charles Baudouin relève justement une citation de Michel Gressot qui traite de la « médication psychologique » par l'intermédiaire des symboles : « administrée par le truchement des mythes, c'est-à-dire par leur *efficacité symbolique* »[403]. Ainsi, la portée des symboles dépasse la simple association d'image, ce qui relève plutôt de l'allégorie, pour trouver un écho au plus profond de celui qui en fait l'expérience. Nous faisons ici un lien avec ce que nous avons retenu des théories de Carl Gustav Jung sur les archétypes et un fondement commun chez tous les hommes aux sources duquel se nourrissent ces images[404]. Sans encore aller jusqu'aux éventuelles résonnances des symboles sur l'esprit du lecteur, Marcel Schneider avait déjà mentionné la possibilité d'une vertu curative des contes fantastiques en donnant l'exemple d'Hoffmann :

> En allant loin dans la connaissance de soi, Hoffman a essayé d'apporter un remède à ce qui nous tourmente. Ses contes mettent souvent en cause des lunatiques, des obsédés, des hommes qui essaient de réunir leur double et leur moi ; Hoffmann éclairé par son ami Koreff sur la psychopathologie et les plus récentes découvertes du magnétisme animal, nous enseigne le moyen, sinon de guérir, du moins de composer avec son mal[405].

Cela rejoint ce qui a été avancé sur l'expérience vécue à travers le conte fantastique, expérience qui devient ici, à travers la narration, un cheminement vers l'unité du Moi. La

---

[402] Voir BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, *op.cit.*, p. 208.
[403] GRESSOT Michel, *Le Mythe dogmatique et le système moral des Manichéens*, in *Revue française de Psychanalyse*, t. XVII, nº 4, Paris, 1953, p. 421, cité par BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, *op.cit.*, p. 205.
[404] Voir *supra* p. 224.
[405] SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p. 163.

découverte de notre propre altérité au sein de l'espace hétérotopique qui se crée au moment de la lecture, la construction du Moi à travers la redécouverte de son enfance individuelle et collective ; bref, l'espace transitionnel que se révèle être le conte fantastique symboliste, peut donc être considéré sous certains égards comme une expérience culturelle thérapeutique :

> En recréant une imagerie du conflit passionnel et de ses solutions sensées ou insensées, en haussant ainsi le conflit au niveau d'un jeu, l'art parvient à l'égard de la contrainte angoissante des passions (à l'égard de leur tendance à mettre la volonté en état de passivité et à s'extérioriser sous la forme d'une agitation obsédante) à opérer une libération qui, pour n'être que sentiment et vision, demeure susceptible d'éveiller un renouveau d'élan[406].

En faisant référence aux travaux de Claude Lévi-Strauss développés dans *Anthropologie structurale* (1958), il est plus aisé de comprendre la possibilité de considérer les contes fantastiques symbolistes d'une telle manière. Lévi-Strauss, en travaillant sur les mythes, a insisté sur la puissance que les symboles peuvent avoir sur l'esprit. Il a démontré à travers ses recherches que certains procédés considérés comme magiques ou chamaniques sont susceptibles de conduire à la réorganisation de l'univers intérieur du patient, en bien ou en mal[407]. Pour cela, il est néanmoins nécessaire que trois conditions soient réunies : le sorcier doit lui-même croire en sa magie, le malade soigné ou la victime de la malédiction aussi, et l'opinion collective doit reconnaître le lien établi entre le sorcier et sa victime par l'intermédiaire de cette magie[408]. De telles conditions n'existent pas avec les contes fantastiques symbolistes, mais elles se rapprochent des régimes de lecture à privilégier que nous avons considérés. Quoi qu'il en soit, Lévi-Strauss explique le fonctionnement de telles pratiques ainsi : « Déchiré entre ces deux systèmes de références, celui du signifiant et celui du signifié, l'homme demande à la pensée magique de lui fournir un nouveau système de référence, au sein duquel des données jusqu'alors contradictoires puissent s'intégrer »[409]. C'est un procédé comparable qui s'établit à la lecture du conte fantastique : pour dépasser les contradictions inhérentes à l'univers dépeint, le lecteur en arrive à créer ce que nous avons désigné comme « des mondes possibles ». Au sein de ces mondes possibles, le lecteur se représente tout ce qui peut aider à donner un sens qui lui convient au texte, sachant que de nombreux éléments de cette représentation sont issus de lui-même, de sa propre expérience, parfois refoulée si nous pensons à l'*Unheimliche*. De plus, au-delà de la création de ce nouveau système de référence, interviennent les symboles, les suggestions pour les contes de notre corpus, qui viennent guider l'esprit du récepteur.

---

[406] DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, *op.cit.*, p. 155.
[407] Voir LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 202.
[408] Voir *ibid.*, p. 201.
[409] *Ibid.*, p. 203.

En analysant un chant des Cunas, habitants du Panama, Lévi-Strauss révèle l'importance des symboles qui tissent un lien dans un double cadre référentiel. Ce chant, qui est récité par le chaman en cas de difficulté à accoucher, se rattache à la fois au monde mythique, par l'intervention de Muu qui « s'est emparée du *purba* ou "âme de la future mère" »[410], et au monde physique avec « la route de Muu », et « le séjour de Muu » qui « représentent littéralement le vagin et l'utérus de la femme enceinte »[411]. Selon Lévi-Strauss : « Le chaman fournit à sa malade un *langage*, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables »[412].

Or, cette question du langage est, nous l'avons vu, centrale dans les contes fantastiques symbolistes en ce qu'elle permet à la fois un retour aux origines et une ambivalence. Différents mondes sont aussi agrégés dans ce genre de l'imaginaire et c'est la rupture et le flou cultivés entre ces mondes qui pose problème. Symboles et suggestions interviennent pour offrir une voie intermédiaire au lecteur dans laquelle les événements acquièrent un sens. Celui qui lit expérimente donc, à la manière du sujet d'un chant chamanique, la reconstruction d'un monde qui se rapproche de son Moi, et cela grâce au processus d'ambigüité référentielle.

La lecture d'un conte fantastique, avec les difficultés inhérentes qu'elle comporte, peut donc s'avérer être un procédé psychique qui voit dans le dépassement de ces difficultés un renforcement du Moi du lecteur qui se complaît à jouer avec le texte. À suivre et compléter les textes de notre corpus, le lecteur a l'occasion de se confronter à des éléments issus de lui-même et du monde extérieur qui peuvent renforcer son Moi. Mais au-delà de cela, de manière somme toute plus triviale, cette rupture du réel et ces explorations de mondes possibles offrent une hétérotopie nécessaire à la santé psychique. Comme le fait remarquer Serge Tisseron dans son article « La réalité de l'expérience de fiction » : « Suspendre le sentiment de la réalité et le réintroduire à volonté sont des fonctions essentielles de l'esprit humain, une sorte de respiration de la vie psychique »[413].

En tant qu'hétérotopie et en tant qu'espace où le lecteur peut se retrouver dans le jeu, le conte fantastique symboliste peut remplir ce que Jung a nommé une « fonction transcendante »[414], celle-ci étant définie comme un processus ressenti de confrontation avec l'inconscient. Or, lire un conte fantastique symboliste à travers différents régimes de lecture complémentaires, revient, nous l'avons vu, à mobiliser et explorer son inconscient. Nous

---

[410] *Ibid.*, p. 206.
[411] *Ibid.*, p. 207.
[412] *Ibid.*, p. 218.
[413] TISSERON Serge, « La réalité de l'expérience de fiction » in *L'Homme*, 2005/3-4, n$^{os}$ 175-176, p. 131.
[414] JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 143.

pouvons donc avancer qu'une telle lecture peut remplir une fonction transcendante menant à l' « individuation », définie ainsi par Kaj Noschis au cours de son travail sur Jung :

> L'*individuation* est le processus psychologique qui fait d'un être humain un "individu", une personnalité unique. C'est un processus d'évolution, de transformation intérieure qui le pousse à devenir lui-même. L'individuation exprime, dans une sorte de condensé, la vision jungienne du développement personnel. "S'individuer" consiste à se découvrir soi-même, à se développer en prenant en compte les différentes facettes de son être, afin de sentir que ses choix sont en accord avec son destin[415].

Les contes de notre corpus, dans la découverte de l'altérité qu'ils offrent, à travers le recours qu'ils font aux suggestions, indéterminations et symboles, peuvent tout simplement être présentés comme un moyen de se questionner sur son être et ce qui le compose. Selon Paul Diel, l' « individuation », « consiste en l'intégration de tous les désirs dans un ensemble sensé, ce qui n'est qu'un autre mot pour l'harmonisation »[416]. Sans limiter la découverte et la construction du Moi aux désirs, nous pouvons percevoir l'importance d'une harmonie de l'être chez les auteurs symbolistes. Gourmont notamment, dans ses « Notes sur l'idée pure » déclare : « Tout poète vérifie en lui cette notion que le génie est d'être soi, en harmonie le plus possible »[417].

Nous ne souhaitons évidemment pas faire des contes fantastiques symbolistes une clef spirituelle qui résoudrait tous les problèmes pouvant se poser à une individualité fragmentée. Nous souhaitons néanmoins avancer que la lecture de récits aussi complexes, qui demandent un tel degré d'implication de la part du lecteur, ne peut qu'être bénéfique à la construction de sa personnalité en tant qu'espace transitionnel. Lire revient ici à expérimenter plutôt qu'à subir, et la représentation peut alors acquérir une valeur didactique, ou même thérapeutique si elle nous permet de dépasser, ou d'habituer le lecteur à dépasser certaines impasses de l'esprit. Ainsi, comme le déclare Antoine Faivre, pour qui sait lire le conte, il offre « un incomparable moyen d'accès au symbolisme, une ouverture au monde, aux autres et à soi-même »[418], et cela s'avère d'autant plus véridique en ce qui concerne le fantastique symboliste.

---

[415] NOSCHIS Kaj, *Carl Gustav Jung : Vie et psychologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p. 109.
[416] DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, *op.cit.*, p. 136.
[417] GOURMONT Remy de, « Notes sur l'idée pure » in Mercure de France, 1892/09, p. 46.
[418] FAIVRE Antoine, *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*, *op.cit.*, p. 125.

## Conclusion

En avant-propos de notre étude, nous avons mentionné l'intérêt encore vivace qui existe aujourd'hui pour ce qui touche au surnaturel. Pourtant, dans une période où la science semble toute-puissante et où les scientifiques en sont arrivés à parler de transhumanisme, les pactes avec les démons comme source de pouvoir ont été remplacés dans l'imaginaire par des prothèses et des branchements. Faust aurait-il laissé sa place à Robocop ? Ce questionnement est volontairement sardonique car tout un chacun ne peut que se récrier à la vision d'une telle comparaison : Faust est drapé d'une aura immortelle quand l'homme de métal, fruit d'une culture populaire, est déjà dépassé et bon pour la casse. L'imaginaire attache donc à certaines figures poétiques une valeur intemporelle, quelles que soient les avancées sociétales ou technologiques. Le surnaturel, à travers les mystères qu'il porte, continue à intriguer comme domaine qui ne pourra jamais être totalement dévoilé, *terra incognita* d'une époque où tout semble être à portée de l'homme et de ses outils au développement exponentiel.

Mais le surnaturel mis en scène en littérature ou au cinéma est aussi un moyen pour l'être humain de se retrouver : il recontextualise son rapport au monde. Ces types de récit permettent à la fois de s'évader et de revenir sur soi, confrontant l'imagination du lecteur/ spectateur à des figures atemporelles, parfois mêmes mythiques, comme Joseph Campbell a pu le démontrer pour la *fantasy* du XX^e^ siècle[1]. L'usage du surnaturel apparaît ainsi comme ce que nous avons retenu avec Serge Tisseron : une respiration de la vie psychique.

Conférer un tel potentiel à un contenu culturel revient à dépasser l'aspect récréatif prêté aux œuvres de fiction. Elles peuvent ainsi devenir formatrices. Le côté ludique n'est évidemment pas rejeté au profit d'un éventuel bénéfice éducatif, les deux se mêlent et sont interdépendants : il n'y a développement que s'il y a investissement dans la fiction. Le récit fantastique s'avère être une formidable matière pour cela en ce qu'il joue d'une frontière floue entre réel et irréel. Il réunit ainsi les sphères du jeu et du réel, séparées par Caillois dans son ouvrage *Les Jeux et les hommes* (1967).

L'usage du culturel au service de l'esprit connaît depuis récemment un regain d'intérêt nouveau comme peut en témoigner la récente mesure prise au Canada en novembre 2018, selon laquelle des médecins peuvent prescrire à leurs patients des visites au musée[2]. Cette possibilité

[1] Voir OZIEWICZ Marek, « Joseph Campbell's "New Mythology" and the rise of Mythopoeic Fantasy » in *The AnaChronist*, 2008, n° 13, p. 115.
[2] Voir https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2018/10/24/au-canada-des-medecins-pourront-prescrire-des-visites-au-musee_5373872_4832693.html (consulté le : 24/10/2018).

illustre la reconnaissance des bienfaits d'une activité culturelle, qui peut s'étendre à la lecture de contes fantastiques symbolistes, comme nous avons pu l'exposer dans notre partie intitulée *De la didactique au thérapeutique*. Jean-Marie Schaeffer parle à ce sujet de « posture d'immersion fictionnelle » :

> caractérisée par un abaissement de la tension psychologique : elle neutralise en effet les boucles réactionnelles directes entre l'individu et la réalité, et du même coup elle le libère (momentanément) de la nécessité d'une adaptation en temps réel aux contre-réactions de la "réalité" qui sont indissociables de toute interaction réelle, et plus particulièrement de toute expression affective. L'attention et l'autostimulation imaginatives, quel que soit leur contenu, permettent à l'individu de mettre en état de veille l'ensemble des mécanismes d'alerte qui seraient activés si, au lieu d'élaborer des représentations fictionnelles, il se trouvait confronté aux représentations exogènes qu'elles miment, et si, au lieu de mettre en scène ses affects sur le mode du "comme-si" ludique, il les extériorise effectivement[3].

Nous retrouvons donc bien les principes d'évasion et de formation mis ici en évidence. Ce processus ne peut néanmoins survenir qu'à la condition que la fiction plaise au lecteur : « une œuvre de fiction ne peut remplir de manière satisfaisante une fonction transcendante quelconque que si elle plaît du point de vue de l'immersion fictionnelle, c'est-à-dire du point de vue de la forme spécifique de l'attention esthétique qui est constituante du fonctionnement des dispositifs fonctionnels »[4]. Cette limite rejoint ce que nous avons avancé sur les régimes de lecture et les procédés d'identification déployés dans le fantastique qui nécessitent une certaine forme d'investissement.

Le fantastique répond ainsi pleinement aux trois fonctions de l'imaginaire établies par Chelebourg : compensatrice (évocation d'un monde absent), émancipatrice (qui permet de « projeter du possible »), et révélatrice (pour accéder aux dimensions invisibles du monde)[5]. En effet, lire un conte fantastique revient à former « un monde possible », empreint des influences de l'auteur et du vécu de lecteur. Une telle modélisation offre une évasion constructive au sein de laquelle le lecteur peut grandement apprendre sur lui-même et sur ses peurs. Le potentiel de ces fonctions de l'imaginaire est de plus renforcé par les suggestions et l'implicite inhérents au fantastique. Catherine Kerbrat-Orecchioni a justement exposé diverses études qui soulignent qu'en termes communicationnels, une conclusion explicite est bien souvent plus efficace qu'une conclusion implicite, mais que cette dernière est potentiellement plus marquante : « il semble que lorsque les sujets sont capables de tirer eux-mêmes la conclusion, le fait de la laisser

[3] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 323.
[4] *Ibid.*, p. 333.
[5] Voir CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, *op.cit.*, p. 10.

à l'état implicite favorise effectivement un plus grand impact du message »[6]. Les contes fantastiques restent donc « problématiques », au sens où l'entend Umberto Eco dans son article « Pleurer pour Jenny ? »[7], et un parfait exemple, en plus de ceux déjà donnés, en est l'*explicit* de « La Chambre close » de Jean Lorrain, se terminant par une interrogation : « Cette fleur et cette empreinte, qui les avait mises là ? » (*S* 111). Il n'y a dans ces récits aucune fin populiste ou démagogique, aucune fin qui répond aux éventuels sentiments larmoyants du lecteur. Comme nous avons pu le relever dans notre comparaison avec les mythes, les personnages et narrateurs des récits de notre corpus n'ont bien souvent pour seule ressource qu'eux-mêmes, et le lecteur se retrouve dans une situation similaire. Le sentiment de ruine et d'abandon qui conclut un grand nombre des textes étudiés est renforcé par des suggestions et des éléments du texte récupérés par le lecteur, d'où un probable sentiment d'inconfort. C'est justement ce sentiment, ce trouble, qui l'incite à penser, à réfléchir, à remettre en considération ce qu'il a pu lire, ainsi que ses propres représentations, le forçant même parfois à revenir quelques pages en arrière pour être sûr qu'il avait bien évalué la situation. En expérimentant des « mondes possibles » jusqu'au fond de sa propre individualité, étant donné que ses représentations sont issues de son répertoire, de ses expériences, le lecteur en arrive à un « faire » dans lequel il peut se révéler et se construire.

L'immersion du lecteur dans les contes fantastiques symboliste nous invite alors à une réflexion sur l'illusion référentielle. Dans l'ouvrage que nous avons déjà mentionné d'Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, celle-ci déplore la perte de la valeur transitionnelle de la littérature qui n'est plus devenue qu'un objet d'étude et de critique : « On ne peut mieux dire que la fonction transitionnelle de la littérature n'est plus prise en charge par l'institution »[8]. Or, le fantastique, qui compte beaucoup sur l'illusion référentielle et la capacité du lecteur à s'y plonger, souffre d'un tel positionnement académique. Nous avons pourtant démontré tout au long de notre étude, en recourant à une approche spatiale, combien ce genre nécessite une grande maîtrise du texte pour être efficace, surtout en ce qui concerne les symbolistes, dont les intérêts artistiques nourrissent la profondeur du fantastique. Ainsi, laisser se mêler procédé littéraire et illusion référentielle, les rapprocher et les étudier dans un rapport réciproque, permet de se rapprocher d'une littérature

[6] BAUTIER Roger, « Recherches expérimentales américaines sur la "communication persuasive" », *Linguistique et sémiologie*, n° 10 (« L'argumentation » »), P.U.L., Lyon, p. 220-221, cité par KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p. 345.
[7] Voir ECO Umberto, « Pleurer pour Jenny ? » in *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1993.
[8] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Introduction » in *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], *op.cit.*, p. 10.

transitionnelle dans laquelle le lecteur se construit à partir de l'espace déployé dans sa lecture. Une telle opinion se retrouve aussi chez Tzvetan Todorov, dans la dernière partie de sa vie du moins, qui en vint à déclarer dans *La littérature en péril* (2007) :

> La littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre. Ce n'est pas qu'elle soit, avant tout, une technique de soins de l'âme ; toutefois révélation du monde, elle peut aussi, chemin faisant, transformer chacun de nous de l'intérieur[9].

À travers cet ouvrage, Todorov défend une vision de la littérature ouverte au plus grand nombre, moins dépendante des codes théoriques structuralistes et formalistes qui incitent à considérer le texte et le texte seul, évacuant par là-même la contribution du lecteur à ce dernier. Un trop grand souci de scientificité, indûment récupéré des sciences formelles, a eu pour conséquence de ne plus tenir compte de l'humanité de la littérature, pourtant encore écrite aujourd'hui par des humains, pour des humains. Il est remarquable de trouver une telle opinion justement chez Todorov à qui fut reproché une évacuation de l'affect, la partie la plus émotionnelle et la moins mesurable, dans sa définition du fantastique. Lorsqu'il défend l'idée selon laquelle « [l]a connaissance de la littérature n'est pas une fin en soi, mais une des voies royales conduisant à l'accomplissement de chacun »[10], il soutient notre vision du récit fantastique, qui peut être vétilleusement étudié ou naïvement lu, pour dans tous les cas apporter beaucoup à son lecteur.

Cette approche et l'appréhension, au sens didactique, de l'espace que le lecteur crée au moment de la lecture, requièrent néanmoins un état d'esprit ouvert et curieux qui se rapproche de celui de l'enfant. Même si l'enfance est un âge souvent décrié une fois passé le stade adulte (en témoignent les reproches comme : « tu n'es qu'un enfant »), il ne faut pas oublier tout ce que nous devons à cette étape primordiale de la vie, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer : « C'est seulement parce qu'à un âge plus précoce nous avons acquis la compétence de la feintise ludique que nous sommes capables, plus tard, d'apprécier des fictions plus complexes »[11]. Ainsi, pour reprendre une nouvelle citation, de Saint-Exupéry cette fois, il est nécessaire de prendre conscience que « [t]outes les grandes personnes ont d'abord été des enfants (mais peu d'entre elles s'en souviennent) »[12]. C'est à cet aspect de notre esprit qu'il nous faut savoir faire appel au moment de lire un conte fantastique, et c'est grâce à lui que nous pourrons accueillir un important enseignement de cette lecture. Cela rejoint finalement la philosophie de Nietzsche,

---

[9] TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 72.
[10] *Ibid.*, p. 24.
[11] SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 18-19.
[12] SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1987, p. 5.

laquelle n'était pas étrangère à certains auteurs de notre corpus, même si la première traduction du philosophe allemand parut en France en 1892[13], et que c'est en 1893 que Marcel Schwob aidait Henri Albert dans sa traduction pour le *Mercure de France*[14].

D'après le philosophe allemand, il n'y a de grandeur qu'en l'homme, l'intériorité seule est la voie du « surhumain ». Mais pour arriver à cet état de grâce, il faut à l'individu passer par trois transformations : le chameau, le lion, et enfin l'enfant. Le premier porte les plus dures vérités de ce monde avec son esprit, mais se retrouve alourdi par ce savoir et les contraintes qu'il induit. Le deuxième, le lion, est épris de liberté, il fait fi de son fardeau pour créer ses propres valeurs. Le troisième, l'enfant « est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui se déroule d'elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation »[15]. L'enfant est celui qui en toute innocence crée son propre monde. Nous pourrions rapprocher une telle élévation, prônée par Zarathoustra, de l'état d'esprit nécessaire à une lecture éclairée des contes fantastiques symbolistes : il faut savoir se laisser berner par le récit tout en en retirant ce qui est essentiel pour le développement du Moi. Il faut savoir se créer un espace propre, celui de la lecture, pour jouer avec les figurations de l'auteur et ses propres représentations. Il faut se perdre dans le labyrinthe fantastique pour mieux se retrouver.

---

[13] BRENTANO Camille, « Tribune libre » in *La Plume*, 1899/02, p. 127. D'après Jacques le Rider cependant : « La première traduction publiée d'un texte de Nietzsche remonte à 1877 : l'Alsacienne Marie Baumgartner-Köchlin, mère d'un élève de Nietzsche à Bâle, avait traduit la quatrième *Inactuelle*, « Richard Wagner à Bayreuth ». Mais le manuscrit n'avait sans doute pas trouvé preneur en France » in LE RIDER Jacques, *Nietzsche en France. De la fin du XIX^e^ siècle au temps présent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 44.

[14] SCHWOB Marcel, *Correspondance inédite*, édition par John Alden Green, *op.cit.*, p. 86. Nous pouvons le voir aussi mentionné, dès 1894, par Remy de Gourmont dans son article « Dernière conséquence de l'Idéalisme ».

[15] NIETZSCHE Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Société du Mercure de France, 1898, p. 29.

## Annexes

### I. Synopsis des contes fantastiques étudiés

**Édouard Dujardin, *Les Hantises* (1886)**

**« Le Diable Helkésipode »**

Monsieur Aristide Genius, chercheur émérite en sciences occultes, est accueilli lors de son dernier voyage de recherches scientifiques par des cultivateurs normands. Alors qu'il questionne ses hôtes sur les récits merveilleux du pays, une fillette lui parle de sa peur d'un diable qui veut lui saisir les pieds au moment du coucher. L'érudit se moque d'abord de cette histoire, avant d'en avoir peur à son tour.

**« La future démence »**

Le narrateur apprend que sa mère, qu'il pensait morte, vient de mourir dans un asile d'aliénés. Il en vient à se demander si cette folie n'est pas héréditaire alors qu'il sent ses pensées lui échapper de plus en plus.

**« Le Dharana »**

Alexis Pranne, érudit solitaire, vit reclus dans un château dans lequel il expérimente les sciences occultes. Lorsqu'il arrive à la conclusion d'une de ses pratiques mystiques, une apparition le rend fou.

**« Le Kabbaliste »**

Le narrateur explique qu'il vit dans un monde différent du nôtre, lieu de créatures magiques, qu'il a atteint par la force de son esprit.

**« Un Testament »**

Un homme a convoqué le narrateur pour lui annoncer son suicide. Il veut se donner la mort car le surnaturel lui est apparu comme existant et il n'a jamais pu se débarrasser de cette idée. Il préfère se tuer plutôt que de continuer à vivre avec des images chimériques qui viennent le hanter.

**Marcel Schwob, *Cœur double* (1891)**

**« Les Striges »**

Un homme explique sa peur de la mort à cause des Striges qui viennent se nourrir des corps des défunts. Il narre alors l'aventure qui lui a fait côtoyer ces créatures de cauchemar alors qu'il veillait la femme de son maître, morte récemment, qu'il retrouva au matin le visage dévoré.

**« Les Trois Gabelous »**

Trois gardes-côtes aperçoivent durant la nuit un étrange navire venu jeter l'ancre sur une plage bretonne. Les trois compères, pensant d'abord avoir affaire à des contrebandiers, se lancent à leur poursuite, notant au passage le mystérieux silence qui entoure l'équipage du navire. En pleine mer, une bouteille est jetée du navire poursuivi, et les trois gabelous s'empressent de la boire avant de dériver sans fin dans leur rêverie et l'océan Atlantique.

**« Le Train 081 »**

Un homme à la retraite narre l'expérience d'autoscopie qu'il a vécue alors qu'il était mécanicien sur le train qui faisait la liaison Paris-Marseille. Suite à cette expérience, il retrouve son frère dans un wagon, atteint du choléra.

**« Arachné »**

Un homme enfermé se prétend éveillé plutôt que fou, heureux de bientôt rejoindre par la pendaison sa nymphe Arachné, à qui il a offert l'immortalité en assassinant une jeune brodeuse nommée Arianne.

**« L'Homme voilé »**

Le témoin d'un mystérieux assassinat dans son wagon veut narrer ce qu'il a vu pour qu'il reste une trace de cet étrange événement. Alors que le rythme du train semble déposséder le narrateur de toute volonté, un homme masqué auparavant endormi tue la troisième personne du wagon avant de barbouiller du sang de la victime le visage du témoin paralysé.

**« Béatrice »**

Le narrateur a décidé de se suicider car il a l'impression d'avoir récupéré en lui l'âme de sa compagne morte récemment dont il a aspiré le dernier souffle. Il ne peut supporter

d'entendre la voix de la jeune fille à chaque fois qu'il parle, modulation selon lui de l'âme de la défunte.

**« Les portes de l'opium »**

Un curieux, avide d'étrange, trouve au cours d'une promenade une porte qui l'intrigue. Alors qu'il arrive un jour à la passer, il découvre une maison d'opium dans laquelle il conclut un pacte avec une mystérieuse femme pour laquelle il se déclare prêt à tout sacrifier.

**Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or* (1892)**

**« Les Embaumeuses »**

Le narrateur et son frère, Ophélion, arrivent au cours d'un voyage en Libye dans un village qui se trouve être habité par des embaumeuses. Ophélion tombe étrangement malade et le narrateur décide de fuir ce terrible lieu où même le corps de son frère lui a été enlevé.

**« Les Milésiennes »**

Des vierges de Milet sont retrouvées pendues plusieurs matins à la suite, sans que nul ne connaisse l'origine d'une si étrange épidémie. Un jeune garçon se mêle discrètement aux jeunes filles pour résoudre le mystère de leur suicide. Il les voit se présenter la nuit devant un miroir qui leur offre la sinistre vision des effets du temps sur leur corps, vision qu'elles ne peuvent supporter.

**« La Flûte »**

Des pirates perdus dans un océan, trouvent dans leur dérive une pirogue avec à son bord un vieillard et une étrange flûte. Lorsque le vieillard se met à jouer de l'instrument, les membres de l'équipage revivent les temps heureux de leur enfance dans un cruel contraste avec la sinistre situation dans laquelle ils sont. Lorsque l'instrument est arraché au vieillard pour stopper le supplice, il meurt.

**« La Cité Dormante »**

Des pages retrouvées narrent l'aventure d'un équipage de pirate qui aborde une terre inconnue. Le capitaine et ses compagnons découvrent une étrange ville silencieuse, peuplée de personnes de toutes les nationalités, mais immobiles. Les pirates deviennent fous et décident de rester près de ces êtres qui leurs rappellent leur terre natale.

**Remy de Gourmont, *Histoires magiques* (1894)**

**« Péhor »**

Douceline, une personne fragile et influençable, nourrit un goût frénétique pour l'onanisme. À la lecture de la *Vie des Saints*, elle découvre le démon Péhor par qui elle se sent habitée. Vice et démon se mêlent jusque dans la maladie qui emporte la jeune fille.

**« La Marguerite Rouge »**

Madame de Troène veuve à vingt-six ans d'un riche vieillard, laisse sa vie s'écouler dans l'indolence et la piété jusqu'à ce qu'elle tombe amoureuse du jeune Jean de Néville avec qui elle partage une lointaine parenté. Ce dernier lui parle des légendes de leur famille et notamment de la « marguerite rouge », signe qu'elle reconnaît sur son corps. La malédiction qui y est attachée n'empêche pas les deux amants de consommer leur union, et le jeune homme meurt quelque temps après.

**« La Sœur de Sylvie »**

Patrice de Maupertuis vit avec sa femme, Adélaïde, et la sœur de celle-ci, Sylvie, mourante. Sur son lit de mort, cette dernière remet à Patrice les lettres passionnées qu'Adélaïde reçut d'un ancien amant, et qui aurait due être brûlée. Nullement blessé, au courant de cette histoire ancienne, le mari en conclut à la jalousie de Sylvie. Quelques mois plus tard, Adélaïde meurt à son tour en déclarant d'une voie diabolique qu'elle s'en va le cœur empli d'amour pour l'autre.

**« Le Magnolia »**

Arabelle se marie à un moribond qui au moment de trépasser, déclare qu'il l'attendra tous les soirs sous le magnolia de leur maison et qu'elle le rejoindra. Un soir, elle va sous l'arbre et sa sœur, Bibiane, entend un cri. Elle retrouve Arabelle morte étouffée.

**« Le Faune »**

Une femme, lassée par sa famille le soir de Noël, se retire dans sa chambre pour s'abandonner à des rêveries de débauche. Alors qu'elle se complaît dans ses pensées de luxure, une forme semble les matérialiser. Curieuse, la femme se retourne et voit un faune. Indignée elle se redresse pour ne plus surprendre que son reflet dans le miroir.

**« Danaette »**

Une femme fait sa toilette pour rejoindre son amant. La neige qui tombe au dehors l'incite à une rêverie sensuelle dans laquelle elle se perd, recouverte de flocons avides de la chaleur de son corps.

**Rachilde, *Le Démon de l'absurde* (1894)**

**« L'Araignée de cristal »**

Ce récit dialogué ressemble certainement à une courte pièce de théâtre, il met en scène Sylvius et sa mère alors que cette dernière le questionne sur son air taciturne. Le fils s'emporte et lui révèle sa peur des miroirs, qui sont pour lui des portes sur des lieux inquiétants.

**« Le piège à revenant »**

Maurice et sa famille emménagent pour les vacances dans une lugubre demeure. Le petit garçon apprend de sa nourrice que la maison est hantée par son ancienne occupante qui s'est suicidée. Il décide de creuser un trou dans le jardin pour piéger la revenante, mais alors que la nuit tombe il prend peur et tombe dans son propre piège.

**Camille Mauclair, *Les Clefs d'or* (1897)**

**« Les Clefs d'or »**

Un homme narre les circonstances dans lesquelles il a perdu sa compagne, Fallea, alors qu'ils s'étaient tous deux retirés dans une forêt pour vivre à l'écart du monde. Fallea, au retour d'une promenade solitaire dans la forêt déclare avoir croisé l'Automne. Cette rencontre se répétera deux autres fois, qui lui feront toutes perdre un peu de sa vitalité en échange d'une étrange clef, jusqu'à ce que la jeune fille s'éteigne.

**« Le Regard dans l'infini »**

Nora et son compagnon se sont retirés dans une maison solitaire où ils goûtent aux joies des discussions et des expériences métaphysiques. L'homme qui narre ces événements déclare que Nora a dû aller trop loin car un soir où il la rejoint sur le balcon, le regard de sa compagne est perdu dans l'immensité du ciel et elle ne peut cesser sa contemplation. L'homme se dresse entre elle et ce qui semble l'envoûter, ce qui a pour conséquence de la tuer.

**« Lady Helena »**

Henry et lady Helena Glenor accueillent en leur château le prétendu cousin de la jeune femme, Lionel. Une relation adultère débute entre lui et la maîtresse de maison qui tombe enceinte peu de temps après son arrivée. L'enfant naît mais meurt rapidement, ce qui jette sur le château une chappe de désespoir qui culmine à la date anniversaire de la naissance du garçon, moment qui marque chez lady Glenor un début de grossesse à rebours. Le processus physiologique se déroule jusqu'à ce que la femme adultère se jette dans les bras de son amant reproduisant le moment de la conception devant le mari excédé.

**« Les Digitales »**

Luc d'Avraines viole et tue ses trois filles qui, avant de mourir lui demandent respectivement de toucher son front, sa main et son cœur. Le père, pris de remords, nourrit des peurs superstitieuses sur le dernier geste de ses filles et se met à essayer de vivre une vie sainte, fréquentant les églises qu'il avait jusqu'alors négligées. Mais les endroits de son corps successivement touchés par ses trois victimes montrent des signes de faiblesse. Un religieux déclare à Luc que dans un rêve, il l'a vu pardonné et soigné par des digitales, fleurs aussi nommées doigts-de-mort. Luc se laisse toucher par les fleurs avant de mourir en paix.

**« L'Âme frêle »**

Un homme, malheureux et déçu par la vie décide de contempler en lui-même et y trouve son âme, qu'il personnifie. Il décide d'en prendre soin et de partager sa découverte, mais les réactions incrédules de ses amis le laissent amer, il les prend pour des marques de jalousie. Il se rend alors compte qu'il ne lui reste plus qu'à s'exiler, riche de la compagnie de la présence qu'il a trouvé en lui.

**Henri de Régnier, *La Canne de jaspe* (1897)**

**« La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde »**

M. d'Amercœur narre son séjour en Ochria où il fit connaissance avec M. de Nouâtre, un érudit passionné par les mythes et les légendes, et M$^{me}$ de Ferlinde, une riche propriétaire. Un soir qu'il veut rendre visite à cette dernière, il l'entend crier dans sa chambre, et au moment de pénétrer dans la pièce, il trouve son cadavre dominé par une affreuse créature. Le monstre s'échappe, blessé au ventre par un coup d'épée, et M. D'Amercœur va prévenir M. de Nouâtre

du terrible événement. Il découvre le savant, chez lui, étendu près de son lit, mort des suites d'une blessure au ventre.

**« Manuscrit trouvé dans une armoire »**

Un homme se retire dans une propriété éloignée de tout pour expérimenter la solitude et contempler la nature. Surgit dans sa vie une femme qu'il décide de nommer Eurydice, avec qui il prend plaisir à partager les charmes de la rêverie. Avant de partir, elle lui déclare être l'Eurydice d'Orphée.

**« Le Récit de la Dame des Sept Miroirs »**

Une jeune fille hérite de la propriété de son père. Au fur et à mesure des saisons qui passent, la demeure et son parc s'ensauvagent : les domestiques meurent, le château se dégrade et d'étranges créatures mystiques font leur apparition. La jeune fille voit son espace vital se restreindre au profit des bêtes dionysiaques, jusqu'à ce qu'un soir, alors qu'elle essaie des parures et des bijoux dans la salle aux miroirs, griffes et cornes brisent les vitres pour s'emparer d'elle.

**« Le Heurtoir vivant »**

Un homme, solitaire et coupé du monde dans la demeure familiale, aperçoit un jour par sa fenêtre une jeune fille qu'il décide de suivre. Avec elle, il découvre la vie et ses émotions, avant de la tuer sous le coup de la colère et de la jalousie. Il retourne alors chez lui, bien décidé à ne plus en sortir, et découvre sur sa porte un heurtoir qui ressemble étonnamment à sa victime.

**Jean Lorrain, *Sonyeuse* (1891)**

**« Chambre close »**

Un citadin convaincu se demande quelle envie a pu lui prendre de rejoindre une partie de chasse du marquis de Hautère pour se retrouver ainsi loger dans un pavillon isolé en pleine forêt. Il est réveillé la nuit par un air de musique provenant de la chambre voisine. Effrayé, persuadé d'avoir entendu une voix et des bruits de pas, le narrateur décide de voir ce qu'il s'y passe, mais il se découvre enfermé. Résolu à veiller, il est finalement réveillé par un valet de chambre qui lui apprend que personne n'a couché dans la chambre adjacente à la sienne, autrefois celle de la mère du marquis, morte folle à vingt-huit ans.

**« L'Égrégore »**

Au cours d'une réception, l'électricien Forbster explique au narrateur en quoi le marquis de Sarlys est victime de deux Égrégores : sa sœur, la comtesse de Mercœur, et un compositeur, Hermann Barythine. Ces créatures aspirent son énergie vitale, en font leur marionnette, le condamnent à jouer du piano pour elles, le faisant abandonner toute autre passion qui faisait sa vie d'autrefois.

**Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs* (1895)**

**« Nuit de veille »**

Un jeune homme veille sa mère, malade, et sent une présence dans la chambre. Un être étrange lui apparaît près du feu, mais alors qu'il s'est persuadé qu'il n'est que sujet à des hallucinations, sa mère se réveille et l'interroge sur des bruits qu'il entend aussi. Il parvient à calmer sa mère mais vit une nuit difficile, ponctuée de cognements dérangeants. Au matin, il apprend que la femme du jardinier, jeune et en bonne santé, est morte dans la nuit.

**« L'Âme des ruines »**

Au cours d'un séjour en Provence chez son ami Rouquérolle, le narrateur visite la ruine de Roumanin près de laquelle surgit une vieille femme, nommée la Fuldrade, qui disparaît aussi mystérieusement qu'elle est apparue. Choqué par cette apparition, le narrateur prend la décision de rentrer à Paris, ce qui chagrine son ami qui lui demande un déjeuner au bord de mer avant son départ. Sur la plage, la vieille se montre une nouvelle fois.

**« Le mauvais gîte »**

Serge Allitof a emménagé dans un appartement qui semble le transformer physiquement et moralement. Inquiet, le narrateur, son ami, lui rend un jour visite, et se voit contraint de rester le soir. Il entend des bruits étranges, que Serge décrit comme récurrents et usants. Cet appartement ronge ce dernier, mais son ami se demande si cet état ne vient pas aussi des études qu'il fait sur la sorcellerie. Serge n'en peut plus et quitte ce lieu terrible pour rejoindre un oncle à Alger.

**« Une nuit trouble »**

Le narrateur se rend en province pour le mariage d'un ami. Il loge dans une chambre à l'écart dans laquelle il est réveillé par des bruits qui proviennent de la cheminée. Il trouve là

une affreuse créature qu'il tue à coups de pincettes. D'autres créatures se montrent à leur tour et le narrateur s'évanouit. Il se réveille le lendemain fiévreux, paré à rentrer chez lui. Il reçoit quelque temps plus tard une lettre de son ami racontant que trois cadavres de chouettes ont été trouvées dans la cheminée.

**« Réclamation posthume »**

Le narrateur a fait un moulage de la tête de la *Femme inconnue* de Donatello qu'il a grimé pour en faire un chef coupé. Son ami de Romer le félicite pour le réalisme mais le réprimande d'avoir ainsi mutilé une œuvre d'art. De là, le narrateur ressent le soir une atmosphère étrange dans son appartement, il est sujet à des visions jusqu'à apercevoir une terrible nuit un corps décapité réclamant la tête qui lui servait de décoration.

**« Le Double »**

Le narrateur reçoit chez lui M. Michel Hangoulve, un jeune auteur qui espère soutirer de lui un soutien dans le milieu littéraire. Alors que l'auteur novice défend sa cause, il semble peu à peu se métamorphoser et même se dédoubler. Le narrateur est convaincu que cet homme porte en lui une ombre diabolique, il prend peur et ne retrouve son calme que lorsque celui-ci prend enfin congé.

**Jean Lorrain, *Histoires de masques* (1900)**

**« Les trous du masque »**

Le narrateur est invité par son ami de Jackels à une soirée pour laquelle il doit revêtir un loup, un domino, des escarpins et des bas de soie noire. Le jour de la réception arrive et le narrateur attend son ami qui doit passer le prendre. Celui-ci arrive, sans un bruit, vêtu de l'accoutrement recommandé, et l'emmène dans une immense salle à l'atmosphère étrange où il lui est recommandé de ne parler à personne pour ne pas se faire repérer. Tous les convives sont en effet accoutrés de la même manière. Usé par ce bal silencieux et mystérieux, le narrateur décide de retirer sa cagoule à l'un de ces êtres masqués. Il ne découvre que du vide et se rend compte que derrière son propre masque il n'y a que du vide aussi. Il se réveille alors dans sa chambre, sonné par l'éther qu'il a bu en attendant de Jackels.

**« Monsieur d'Ajurincourt »**

M. le marquis d'Ajurincourt, un homme à la réputation sulfureuse est rentré au pays. Personne ne se soucie de rendre visite à un si triste sire, sauf le vidame de Gondrecourt qui l'avait connu enfant. Pensant le trouver malade et alité, il est surpris de le voir en train de se promener dans son parc. Il apprend par la suite que le vieil homme était déclaré mort depuis la veille.

**« Histoire de la bonne Gudule »**

La bonne Gudule est une employée modèle qui s'occupe de manière majestueuse de la propriété des Lautréamont. Sa mort est une tragédie pour la maison et ses propriétaires qui ne trouvent personne à sa hauteur. La nuit, ils sont réveillés par le fantôme de cette femme consciencieuse qui vient combler les manquements des personnes supposées la remplacer.

**« La reine Maritorne »**

Le petit Wilhelm est puni dans sa chambre à cause de sa gourmandise. Seul, dans le noir, il voit des phénomènes étranges se manifester, dont l'apothéose se fait avec l'arrivée de la reine Maritorne.

**Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes* (1901 – posthume)**

**« L'Ami des miroirs »**

Un homme compare les miroirs à des vampires qui aspirent son énergie vitale. Un ami lui suggère que s'il se trouve mauvaise mine dans les miroirs du dehors, c'est à cause de leur mauvaise facture, ce qui déclenche chez l'homme une passion pour ces objets spéculaires qu'il entrepose chez lui. Il n'en vient plus à vivre que dans les reflets et meurt en voulant rejoindre le monde qui transparaît derrière les glaces.

**« Suggestion »**

Un peintre, nommé X, a tué sa femme. Il n'explique son geste que par la lanterne rouge d'une locomotive qui l'aurait poussé à l'acte.

**Autres :**

**Marcel Schwob, « La Démoniaque » (1892)**

À l'issu d'une fête, le narrateur voit sur la table une femme effrayante qu'il déclare possédée. Il est terrifié à l'idée de la revoir.

**Hector Chainaye, « La Chimère tuée » (1891)**

Au retour d'un voyage, le narrateur apprend que son ami, le compositeur Édouard Viguel, est souffrant. Au moment de lui rendre visite, ce dernier, d'aspect triste et sans éclat, lui déclare qu'il est parvenu à tuer la chimère. Il a en effet brisé un haut relief en faïence bleue qui représentait l'animal mythique, que le narrateur retrouve dans une pièce, et qu'il entend lui susurrer des paroles sur les rêves. Il prend le masque de la créature et l'embrasse.

**Hector Chainaye, « L'Hôtellerie de l'amour » (1894)**

Après une terrible chevauchée en fiacre, le narrateur et sa compagne arrivent à l'hôtellerie de l'amour, lieu de danse et de plaisirs. Après s'être évanoui, le narrateur, vieilli, se réveille dans un lit noir, la femme qui l'a accompagné morte à ses côtés. Il se réveille à la fin, heureux de n'avoir vécu qu'un cauchemar.

## II. Brève recontextualisation des auteurs de notre corpus

### Georges Rodenbach (1855-1898)

La ville de Bruges lui doit beaucoup, il a su, dans son roman *Bruges-la-morte* (1892), la draper d'un voile de beauté mélancolique qui l'a faite connaître à travers le monde. Ce voile, c'est de son propre esprit qu'il est issu, poète discret qui se complaisait dans les rêves ; visions oniriques bien souvent issues d'analogies tissées entre des thèmes poétiques comme l'amour et la mort.

Ses contes, empreints de tristesse et de regrets, que ce soit dans *Musée de Béguines* (1894) ou *Le Rouet des brumes* (1901) dépeignent la puissance dont l'esprit peut receler pour attacher une atmosphère particulière aux éléments du réel. Nous nous trouvons ainsi en pleine subjectivité où tout ne fait que refléter la vision et les croyances de celui qui voit. De manière magistrale, Rodenbach a su souligner combien cette déformation de l'esprit en vient parfois à justifier des actes qui se pensent alors être légitimés objectivement, la personne étant inconsciente de tout ce qu'elle met d'elle-même dans le monde qui l'entoure.

Ami de Villiers de L'Isle Adam et de Mallarmé, il organisa pour eux en Belgique des conférences et des événements afin de rendre leurs idées plus populaires.

### Jean Lorrain (1855-1906)

Paul Alexandre Martin Duval n'est que peu souvent considéré comme un symboliste. Pourtant, par ses affinités avec certains auteurs de notre corpus, comme Marcel Schwob et Rachilde, et par l'esthétique, le motif et le sujet de certains de ses contes, nous avons décidé de faire figurer ce personnage haut en couleur, qui a su défrayer les chroniques parisiennes, au sein de cette étude.

Nombre de ses contes sont inspirés d'expériences personnelles qui témoignent du dérèglement recherché de ses sens et de la fragilité de la barrière qui sépare le réel des produits de l'esprit. Consommateur de drogue, d'éther notamment, connaisseur des milieux interlopes, il aime narrer ce qui se cache derrière la façade policée de chacun, revêtue comme un masque durant la journée et nos obligations sociales, vite oubliée lorsque vient la nuit ou une occasion de débauche. Il apparaît ainsi comme un anti-dandy, préférant révéler ce que ces derniers cachent dans leurs rituels et habitudes.

**Remy de Gourmont (1858-1915)**

Les écrits de Remy de Gourmont, ce formidable penseur du symbolisme, sont cependant trop divers, trop nombreux et trop étalés dans le temps pour offrir une véritable colonne vertébrale théorique au mouvement. De nombreux aspects de ce dernier comme son esthétique, sa subjectivité, son idéalisme, ou son rejet du naturalisme ont été éclairés et explicités par l'auteur du *Livre des masques* (1896), mais tous ces apports n'ont jamais pu suffisamment faire corps ensemble pour offrir une base identitaire au symbolisme.

Nombre de ces travaux ont été publiés au *Mercure de France*, fondé en 1889, et dont Gourmont était selon Rachilde « le plus infatigable, le plus actif des fondateurs […], celui, peut-être, à qui le Mercure de France doit de vivre originalement »[1].

Il est aussi décrit par cette dernière comme un écrivain sensualiste, aspect dont nous avons pu avoir un aperçu dans certains contes de notre corpus comme « Le Faune » ou « Danaette », même si sa vision des femmes était empreinte de misogynie. Discret, c'est isolé, à cause d'une maladie qui le défigura et nuisit à sa vie sociale, qu'il fit paraître les écrits de la dernière partie de son existence.

**Rachilde (1860-1953)**

Marguerite Eymery de son nom de jeune fille, auteure sulfureuse mariée à Alfred Valette, directeur du *Mercure de France*, Rachilde est comme son compère Jean Lorrain une personne en qui se mêle de façon savoureuse symbolisme et décadence. Intéressée par la question de l'identité, liée ou non au sexe, comme en témoignent plusieurs de ses œuvres (*Monsieur Vénus* (1884), *Madame Adonis* (1888)), elle fut aussi marquée par le mysticisme prégnant du XIX^e^ siècle. Souvent considérée comme une auteure iconoclaste, elle a su se faire une place dans un monde fortement masculin et il est d'ailleurs remarquable que nombre des articles laudatifs qui lui sont dédiés, dans leur misogynie, s'efforcent avant tout de démontrer qu'elle n'est pas comme les autres femmes, qu'il y a en elle une parcelle masculine surdéveloppée.

Il est intéressant selon nous de conclure ce portrait par un autre, celui d'un personnage créé par Rachilde. À Danielle, de « La Joie d'aimer » (1885), est conféré : « un orgueil de Titan, une âme de monstre, l'âme d'un être qui n'aurait pas de sexe »[2]. Ce personnage qui s'aime, conscient de la force tirée de sa féminité combinée à une fierté masculine, sans émotion, est un

[1] RACHILDE, « Roman » in *Mercure de France*, 1897/06, p. 566.
[2] RACHILDE, « La Joie d'aimer » in BARRÈS Maurice et RACHILDE, *Correspondance inédite 1885-1914*, *op.cit.*, p. 149.

être farouche dans lequel Rachilde semble avoir jeté ses aspirations : « Danielle n'était une femme que par le corps. Intellectuellement, elle eut été un homme si elle n'avait tant haï les femmes »[3].

**Édouard Dujardin (1861-1949)**

Connu surtout pour son ouvrage *Les Lauriers sont coupés* (1887) et sa passion pour Wagner, Édouard Dujardin peut être considéré, juste à partir de ces deux éléments, comme un digne représentant du mouvement symboliste : « original »[4] d'après Rachilde, il témoigne pleinement dans ses œuvres de la recherche d'un « ailleurs », de l'importance donnée au subjectivisme et au Moi, ainsi que d'une volonté d'expérimenter dans son art.

Son engagement dans *La Revue Wagnérienne*, qu'il a lui-même fondée avec Teodor de Wyzewa en 1885, puis la direction, à la suite de Félix Fénéon, de *La Revue indépendante*, lui confèrent un rôle prédominant dans la défense de la visibilité du symbolisme au sein du paysage littéraire.

Dans la deuxième moitié de sa vie, il se consacra plus à des écrits théoriques, notamment religieux, ou consacrés au monologue intérieur.

**Henri de Régnier (1864-1936)**

Gendre de José-Maria de Heredia, par son mariage avec Marie, l'une de ses filles, Henri de Régnier est en lui-même un formidable lien entre parnasse et symbolisme. Élu en 1911 à l'Académie française, il est l'un des rares auteurs symbolistes à s'être fait reconnaître dans sa postérité. Néanmoins, cet auteur apprécié du public, ne se trouvait pas en accord avec son époque. Passionné par le XVIII^e^ siècle, Henri de Régnier laisse transparaître dans son œuvre un plaisir à vivre par l'imagination en d'autres temps et d'autres lieux. C'est certainement pour cette raison qu'il affectionnait tout particulièrement Venise, ville qui dans sa structure même est réfractaire aux évolutions du paysage urbain. C'est donc paradoxalement l'un des auteurs les mieux reconnus de notre corpus qui témoigne de la solitude la plus poignante, jusque dans son foyer avec sa femme qui partageait la couche de son meilleur ami, Pierre Louÿs. Situation qui influença certains contes comme « Hertulie ou les messages » et « Eustase et Humbeline ».

[3] *Ibid.*
[4] RACHILDE, « Les Romans » in *Mercure de France*, 1897/08, p. 339.

**Hector Chainaye (1865-1913)**

Son recueil, *L'Âme des choses* (1890) offre à voir combien peut être prêté à ce qui nous entoure un esprit et une volonté. Hector Chainaye, à travers ses contes, dépeint admirablement le monde caché tant recherché par les symbolistes. Ce monde, il ne s'obtient pas à travers une quelconque doctrine, il se trouve dans le réel, mais un réel qui se distingue de celui des naturalistes, froid et dans lequel les objets sont entièrement déterminés par leur fonction, en aucun cas porteurs d'émotions.

À la recherche de l'étrange dans le réel, Chainaye n'en est pas pour autant coupé du monde, comme en témoigne son activisme politique au sein de la Ligue wallonne. Il est ainsi une parfaite incarnation des particularités du symbolisme belge, à la fois attiré par une esthétique éthérée, et investi dans la vie sociale et politique de son pays.

**Marcel Schwob (1867-1905)**

Naturellement porté vers le bizarre d'après un témoignage de sa femme[5], Marcel Schwob était reconnu pour ses récits étranges et cruels, inspirés d'Edgar Allan Poe, mais pas seulement : tous ses contemporains le présentent comme un incroyable érudit qui a su faire siennes des influences multiples, bigarrées, mais toujours maîtrisées. Robert Louis Stevenson, avec qui il entretînt une correspondance, est un autre de ses modèles déclarés qui se fait nettement sentir dans « La Flûte », « La Cité dormante » ou plusieurs biographies des *Vies imaginaires* (1896). Ses œuvres sont un témoignage de ses centres d'intérêts multiples : *Le Livre de Monelle* (1894), ou *La Croisade des enfants* (1896), mais aussi ses travaux théoriques comme *Spicilège* (1896) ont su intéresser et inspirer un public varié.

Il est bien triste de constater combien cet auteur qui baignait dans le milieu littéraire depuis son plus jeune âge (son père côtoya Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Théodore de Banville notamment) n'est plus que peu connu aujourd'hui. Son décès alors qu'il est encore relativement jeune, ou sa rupture avec de nombreux écrivains vers la fin de sa vie (à cause de l'affaire Dreyfus, ou pour des raisons personnelles, comme avec André Gide), ont peut-être un rôle à jouer dans l'oubli de cet auteur qui faisait de la littérature un jeu[6].

---

[5] MORENO Marguerite, « Sous le "Masque d'Or" de Marcel Schwob » in *Le Figaro*, supplément littéraire, 1926/12, nº 403, p. 1.

[6] Voir WYZEWA Teodor de, « D'un avenir possible pour notre chère littérature française » in *Mercure de France*, 1897/07, p. 202.

**Camille Mauclair (1872-1945)**

Aujourd'hui bien souvent jugé et considéré à l'aune des dernières années de sa vie, ce vichyste convaincu était bien plus tôt dans sa vie un symboliste qui décida de se retirer du mouvement. L'œuvre de Camille Mauclair, à la lecture de ses nombreux articles parus dans diverses revues comme *La Revue indépendante*, *La Revue blanche*, *Le Mercure de France*, etc., peut ainsi paraître contradictoire, à la fois faisant l'apologie de l'idéalisme et du rêve pour ensuite regretter la distance qui s'est créée entre la vie et l'art. Simonetta Valenti date la défection de Mauclair du mouvement symboliste vers 1897[7], mais déjà en 1895, nous pouvons lire dans « Le mystère des foules » qu'il se place en dehors[8]. Rachilde d'ailleurs, à l'occasion de la parution de l'ouvrage *L'Ennemie des rêves* (1900) perçoit chez lui un large spectre d'évolution littéraire : « tour à tour *narcissiste*, *symboliste*, *fantaisiste*, *réaliste*, *socialiste*, voici que Mauclair devient… *féministe* »[9].

Quoiqu'il en soit, au-delà de son admiration pour Mallarmé, transparaît dans ses écrits et surtout dans ses contes une recherche sur la puissance des mots et par leur intermédiaire de l'esprit. Sans prôner une quelconque doctrine, Mauclair était un mystique qui croyait dans les mystères de ce monde et percevait dans les arts une clef facilitant leur atteinte.

[7] VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettre fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, *op.cit.*, p. 5.
[8] Voir MAUCLAIR Camille, « Le mystère des foules » in *Mercure de France*, 1895/08, p. 232.
[9] RACHILDE, « Les Romans » in *Mercure de France*, 1900/01, p. 193.

## Bibliographie générale

### I. Œuvres du corpus

CHAINAYE Hector, « La Chimère tuée », in *La Jeune Belgique, Tome dixième*, Bruxelles, 1891/07, p. 279-282.

CHAINAYE Hector, « L'Hôtellerie de l'amour » in *La Jeune Belgique, Tome treizième*, Bruxelles, 1894/01, p. 60-65 ; 106-112.

DUJARDIN Édouard, *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886.

GOURMONT Remy de, *Histoires magiques*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, Grenoble, Ellug, 2011.

LORRAIN Jean, *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

LORRAIN Jean, *Sensations et souvenirs*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1895.

LORRAIN Jean, *Histoires de masques*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1900.

MAUCLAIR Camille, *Les Clefs d'or*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, Grenoble, Ellug, 2016.

RACHILDE, *Le Démon de l'absurde* [ePub], Project Gutenberg, 2015. URL : http://www.gutenberg.org/ebooks/48830?msg=welcome_stranger.

RÉGNIER Henri de, *La Canne de Jaspe* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume II*, Grenoble, Ellug, 2011.

RODENBACH Georges, *Le Rouet des brumes*, in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume III*, Grenoble, Ellug, 2016.

SCHWOB Marcel, *Cœur double*, Paris, Gallimard, 1934.

SCHWOB Marcel, *Le Roi au masque d'or* in VIBERT Bertrand, *Contes symbolistes. Volume I*, Grenoble, Ellug, 2009.

SCHWOB Marcel, « La Démoniaque », in *L'Écho de Paris*, Paris, 31/07/1892, n° 2995, p. 1-2.

### II. Détail des contes étudiés et mentionnés

Édouard Dujardin, *Les Hantises*

« Le Diable Helkésipode »

« La future démence »

« Le Dharana »

« Le Kabbaliste »

« Un Testament »

Marcel Schwob, *Cœur double*

« Un squelette »

« Les Striges »

« Les Trois Gabelous »

« Le Train 081 »

« Arachné »

« L'Homme voilé »

« Béatrice »

« Les portes de l'opium »

Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*

« Les Embaumeuses »

« Les Milésiennes »

« La Flûte »

« La Cité Dormante »

Remy de Gourmont, *Histoires magiques*

« Péhor »

« La Marguerite Rouge »

« La Sœur de Sylvie »

« Le Magnolia »

« Le Faune »

« Danaette »

Rachilde, *Le Démon de l'absurde*

« L'Araignée de cristal »

« Le piège à revenant »

Camille Mauclair, *Les Clefs d'or*

« Les Clefs d'or »

« Le Regard dans l'infini »

« Lady Helena »

« Les Digitales »

« L’Âme frêle »
« Morceau sur Salomé »

Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*
« La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde »
« Manuscrit trouvé dans une armoire »
« Le Récit de la Dame des Sept Miroirs »
« Le Heurtoir vivant »

Jean Lorrain, *Sonyeuse*
« Chambre close »
« L’Égrégore »

Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs*
« Nuit de veille »
« L’Âme des ruines »
« Le mauvais gîte »
« Une nuit trouble »
« Réclamation posthume »
« Le Double »

Jean Lorrain, *Histoires de masques*
« Lanterne magique »
« Chez l’une d’elles »
« Les trous du masque »
« Monsieur d’Ajurincourt »
« Histoire de la bonne Gudule »
« La reine Maritorne »

Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes*
« Un soir »
« L’Ami des miroirs »
« Suggestion »

Autres :

Marcel Schwob, « La Démoniaque »

Hector Chainaye, « La Chimère tuée »

Hector Chainaye, « L'Hôtellerie de l'amour »

## III. Ouvrages et articles sur les auteurs du corpus


BARRÈS Maurice et RACHILDE, *Correspondance inédite 1885-1914*, Édition préfacée et annotée par Michel R. Finn, Brest, Université Européenne de Bretagne, 2010.

BERG Christian, GEFEN Alexandre, JUTRIN Monique, LHERMITE Agnès (dir.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

FRANCE Anatole, *La Vie littéraire. 4e série*, Paris, Calmann-Lévy, 1921.

GIDE André et RÉGNIER Henri de, *Correspondance (1891-1911)*, édition établie, présentée et annotée par David J. Niederauer et Heather Franklyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963.

JUTRIN Monique, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Vevey (Suisse), Éditions de l'Aire, 1982.

MAURY Lucien, « Les œuvres et les idées de Mérimée à Marcel Schwob » in *Revue politique et littéraire. Revue bleue, 65e année, Du 1er Janvier au 31 Décembre 1927*, Paris, Bureaux de la revue politique et littéraire (revue bleue) et de la revue scientifique, p. 277-279.

MERKI Charles, « Georges Rodenbach » in *Mercure de France*, 1899/02, p. 337-344.

MORENO Marguerite, « Sous le "Masque d'Or" de Marcel Schwob » in *Le Figaro*, supplément littéraire, 1926/12, nº 403, p. 1.

QUILLARD Pierre, « Remy de Gourmont » in *Mercure de France*, 1893/03, p. 97-103.

RACHILDE, « Roman » in *Mercure de France*, 1897/06, p. 566-571.

RACHILDE, « Roman » in *Mercure de France*, 1897/08, p. 338-343.

RACHILDE, « Les Romans » in *Mercure de France*, 1900/01, p. 189-197.

RÉGNIER Henri de et JAMMES Francis. *Correspondance (1893-1936)*, Édition critique par Pierre Lachasse, Paris, Éditions Garnier, 2014.

SCHWOB Marcel, *Correspondance inédite*, édition par John Alden Green, Genève, Librairie Droz, 1985.

Société J.-K. Huysmans, « Une lettre de Marcel Schwob à J.-K. Huysmans au sujet de "L'Oblat" » in *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, 1934/12, p. 132-133.

VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettre fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, Vita et pensiero, 2003.
WYZEWA Teodor de, « D'un avenir possible pour notre chère littérature française » in *Mercure de France*, 1897/07, p. 193-202.

## IV. Ouvrages et articles sur le symbolisme

ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique » in *Romantisme*, 1979, n$^{os}$25-26, p. 75-106.

BEAUNIER André, « Les Parnassiens et les symbolistes » in *Mercure de France*, 1901/02, p. 375-388.
BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DUBOIS Jacques, PAQUE Jeannine, *Le roman célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, Paris, Librairie José Corti, 1996.
CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Librairie Droz, 1938.
DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-*1914, Genève, Slatkine, 1960.

DÉCAUDIN Michel, « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n$^{o}$ 34, p. 109-117.
FONTAINAS André, *Mes souvenirs du Symbolisme*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991.
GORCEIX Paul, *La Belgique fin de siècle : Georges Eekhoud, Camille Lemonier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren : romans, nouvelles, théâtre*, Éditions Complexe, 1997.
GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris, Librairie Nizet, 1994.
HENNEQUIN Émile, « Le Pessimisme des écrivains » in *La Revue indépendante Tome I (de mai à octobre 1884)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 445-455.
HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Les éditions Thot, 1984.
ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
MAUCLAIR Camille, « Le mystère des foules » in *Mercure de France*, 1895/08, p. 231-234.
MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.
MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). I. Le Symbolisme français*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1969.

MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). II. Le Symbolisme européen*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974.

MICHELET JACQUOD Valéry, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Genève, Librairie Droz, 2008.

MORÉAS Jean, *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, Libraire-éditeur, 1889.

OTTEN Michel, « Originalité du Symbolisme belge » in *Le mouvement symboliste belge*, *Belœil*, 1990, nº 1, p. 15-35.

RICHARD Noël, *Profils Symbolistes*, Paris, Librairie Nizet, 1978.

PAQUE Jeannine, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989.

PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?* Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

PIERROT Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

RÉGNIER Henri de, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » in *Mercure de France*, 1900/08, p. 321-350.

SAINT-ANTOINE, « Qu'est-ce que le Symbolisme » in *L'Ermitage volume VIII (Janvier-juin 1894)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 332-337.

VERHAEREN Émile, « Un peintre symboliste » in *L'art moderne. Vol.7*, 24 avril 1887, p. 131-132.

VIBERT Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil des contes symbolistes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

ZBIERSKA-MOŚCICKA Judyta, « Le conte à l'époque du symbolisme en Belgique », Thèse de doctorat non-publiée, dirigée par Halina Suwała, soutenue en 2003 à l'Université de Varsovie (Institut d'Études Romanes).

## V. Ouvrages et articles sur le fantastique

AMADEO López, « Le fantastique : une notion opératoire ? » in *America : Cahiers du CRICCAC*, 1997, nº 17, p. 29-45.

AUROUX Sylvain, CHEVALIER Jean-Claude, JACQUES-CHAQUIN Nicole, MARCHELLO-NIZIA Christiane (dir.), *La Linguistique fantastique*, Paris, Éditions Denoël, 1985.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, La Table ronde, 2007.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) » in *Littérature*, 1972, nº 8, p. 2-23.

BESSIERE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

BIZEK-TATARA Renata, *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*, Lublin, Wydawictwo UMCS, 2016.

BIZEK-TATARA Renata, « Le fantastique belge contemporain : écriture métissée » in *Kwartalnik neofilologiczny*, 2018/3, p. 412-420.

BOUVET Rachel, « La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique » in *Tangence*, 1992, nº 36, p. 41-51.

BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approches de l'impossible en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

CAILLOIS Roger, « Mérimée et le fantastique : en relisant "La Vénus d'Ille" » in *La Revue des deux mondes*, 1974/10, p. 20-27.

CHARBOT Jacques, « Objet fantasmatique et conte fantastique dans "Vision de Charles XI" de Mérimée » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, nº 32, p. 179-191.

EHRSAM Véronique et EHRSAM Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985.

FABRE Jean, *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Librairie José Corti, 1992.

GRIVEL Charles, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KHAN Gustave, « Les Contes fantastiques d'Hoffmann » in *La Revue indépendante Tome V (octobre – décembre 1887)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 439-458.

KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Éditions Radopi, 1995.

LITS Marc, « Des fantastiqueurs belges ? » in *Textyles*, 1993/10, p. 7-23.

LYSØE Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Saint-Genouph, Librairie A.G. Nizet, 1993.

LYSØE Éric, « Pour une théorie générale du fantastique » in *Colloquium Helveticum*, 2002, n° 33, p. 37-66.

MELLIER Denis, La littérature fantastique, Paris, Seuil, 2000.

MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

NODIER Charles, *Du fantastique en littérature*, Paris, Chimères, 1989.

PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

PRINCE Nathalie, *La littérature fantastique* [ePub], Paris, Armand Colin, 2015.

ROUSSET François, « Le langage du fantastique. Stratégies et fatalité du réemploi » in *Poétique* 2011/2, n° 166, p. 203-214.

SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.

SIWEK Ryszard, « Ailleurs est ici – l'école belge de l'étrange » in *Acta Philologica*, 2017, n° 51, p. 193-199.

SOLDINI Fabienne, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse » in *Sociologie de l'Art*, 2003/1 (OPUS 1 et 2), p. 37-67.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

WANDZIOCH Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle : jeu avec la peur*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.

## VI. Ouvrages et articles sur l'espace dans la littérature

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CITI Pierre, « La notion de milieu. Le roman et l'idée de décadence vers 1870 » in *L'esprit de décadence I*, colloque de Nantes du 21 au 24 avril 1976, Paris, Librairie Minard, 1980, p. 41-51.

COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » in *Empan*, 2004/2, n° 54, p. 12-19.

FOURNIER KISS Corinne, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.

LAMBERT Fernando, « Espace et narration : Théorie pratique » in *Études littéraires*, 1998, vol.30, n° 2, p. 111-121.

LOTMAN Iouri, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

LOTMAN Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MAFFESOLI Michel, « Tribalisme postmoderne » in *Sociétés*, 2011/2, n° 112, p. 7-16.

VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie, WESTPHAL Bertrand (dir.) *Littératures et espaces*, Actes du XXXe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLG – Limoges, 20-22 septembre 2001, Presses universitaires de Limoges.

## VII. Autres ouvrages et articles critiques

ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

BAILLOT Arthur, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1927.

BARONI Raphaël, « La valeur littéraire du suspense » in *A contrario*, 2004/1, vol.2, p. 29-43.

BARONI Raphaël, « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels » in *Littérature*, 2005, n° 137, p. 111-126.

BARONI Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue » in *Letras de Hoje*, 2017, vol.52, n° 2, p. 161-162.

BARSKY Robert Franklin, *Introduction à la théorie littéraire*, avec la collaboration de Dominique Fortier, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle de 1855 » in *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1868, p. 216.

BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes – Fusées, Mon cœur mis à nu –* , Paris, les Éditions G. Crès et Cie, 1920.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BAUDOUIN Charles, *L'Œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Éditions Payot, 1963.

BEAUCHAT Robin, « Deuils, mélancolie et objets. "Véra" de Villiers de l'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte de Rodenbach* » in *Poétique*, 2004/4, n° 140, p. 483-494.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

BONENFANT Luc, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose » in *Romantisme*, 2004, n° 123, p. 41-52.

BRENTANO Camille, « Tribune libre » in *La Plume*, 1899/02, p. 127.

BRETON André, « Manifeste de surréalisme (1924) » in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962.

BURY Marianne, « Les écrivains décadents de la fin du XIXe siècle et le Sacré » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1990/10, n° 3, p. 308-316

CAILLOIS Roger, *Œuvres* (édition établie et présentée par Dominique Rabourdin), Paris, Gallimard, 2008.

CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme* [ePub], Paris, Gallimard, 2015.

CAMPBELL Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions J'AI LU, 2013.

CARON François, *Histoire économique de la France : XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Armand Collin, 1981.

CARPENTER Scott, « Supercherie et violence : Mérimée, ou le texte piégé » in *Romantisme*, 1968/12, n° 27, p. 49-57.

CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éditions Nathan – Armand Colin, 2005.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COMPAGNON Antoine, « Entretien avec Antoine Compagnon "Baudelaire a été un poète-journaliste" » in *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2014/10, n° 548, p. 58-63.

DELASSUS Jules, « Les Incubes et les Succubes, étude » in *Mercure de France*, 1897/05, p. 195-220.

DIEL Paul, *Ce que nous disent les mythes*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2013.

DOLTO Françoise, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1994.

DUBUS Édouard, « Sur un livre d'occultisme » in *Mercure de France*, 1890/06, p. 210-215.

DUJARDIN Édouard, « Les œuvres théoriques de Richard Wagner » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 62-73.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
ECO Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.
ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1993.
FAIVRE Antoine, *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*, Paris, Lettres modernes, 1990.

FLEURY Michel, « Notes et documents sur Ferdinand de Saussure (1880-1891) » in *École pratique des hautes études*, 4e section, Sciences historiques et philologiques, 1964, p. 35-67.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

FOURCAUD Louis de, « Wagnérisme » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 3-8.
FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933.
GAMMAL El Jean, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle » in *Romantisme*, 1983, no 42, p. 23-33.
GENETTE Gérard, *Figures II. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
GIDE André, *Journal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

GOURMONT Remy de, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam » in *Mercure de France*, 1890/08, p. 257-264.
GOURMONT Remy de, « Trouvailles et curiosité » in *La Revue indépendante Tome XIV (janvier-mars 1890)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 480-502.
GOURMONT Remy de, « Notes sur l'idée pure » in *Mercure de France*, 1892/09, p. 41-46.
GOURMONT Remy de, « Dernière conséquence de l'Idéalisme » in *Mercure de France*, 1894/03, p. 193-202.
GOURMONT Remy de, « Épilogues » in *Mercure de France*, 1896/03, p. 409-413.
GOURMONT Remy de, *Le Problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Société du Mercure de France, 1902/7.
GOURMONT Remy de, *La Belgique littéraire*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1915.
GOURMONT Remy de, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1929.
GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*, Paris, Éllipses, 1998.
GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.

JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage » in *Littérature*, 1992, n° 85, p. 103-111.

JOUVE Vincent, *La Lecture* [ePub], Paris, Hachette, 2014.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

KHAN Gustave, « Chronique de la littérature et de l'art » in *La Revue indépendante Tome VII (avril-juin 1888)*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 344-372.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.

KROKER Wiesław et SOBIESKA PIŁATOWICZ Agnieszka, *Anthologie de la critique littéraire française des XIXe et XXe siècles*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski Instytut Romanistyki, 1997.

LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Éditions Montaigne, 1947.

LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LE RIDER Jacques, *Nietzsche en France. De la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

LOBET Marcel, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*, Lyon, Éditions Emmanuel Vitte, 1960.

MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

MAUPASSANT Guy de, « Adieu mystères » in *Le Gaulois*, 1881, n° 787, p. 1.

MENDÈS Catulle, « Notes sur la théorie de l'œuvre wagnérienne » in *Revue Wagnérienne Tome I (1885-1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 28-35.

MÉRIGOT Bernard, « L'inquiétante étrangeté. Note sur l'unheimliche » in *Littérature*, 1972, n° 8, p. 100-106.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* [ePub], Paris, Gallimard, 2016.

MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

MORÉAS Jean, « Notes sur Schopenhauer » in *La Revue indépendante Tome II (De Novembre 1884 à Avril 1885)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 379-392.

MUHLFELD Lucien, « Chronique de la littérature » in *La revue blanche tome I (octobre 1891)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 142-155.

MUHLFELD Lucien, « Chronique de la littérature » in *La revue blanche tome V (deuxième semestre 1893)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 241-253.

MULHFELD Lucien, « Chronique de littérature » in *La revue blanche tome VI (premier semestre 1894)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 174-184.

NIETZSCHE Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Société du Mercure de France, 1898.

NOSCHIS Kaj, *Carl Gustav Jung: Vie et psychologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.

OZIEWICZ Marek, « Joseph Campbell's "New Mythology" and the rise of Mythopoeic Fantasy » in *The AnaChronist*, 2008, nº 13, p. 114-130.

PEYRE Henri, *Connaissance de Baudelaire*, Paris, Librairie José Corti, 1951.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

PICARD Michel, « La lecture comme jeu » in *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires* français, 1995, nº 167, p. 4-10.

POE Edgar Allan, « Suggestions » in *Mercure de France*, 1892/04, p. 310-314.

POE Edgar Allan, « Le conte et le poème » in *Mercure de France*, 1892/08, p. 334-338.

POULOT Dominique, « Les mystères de la terre. Littérature société et idéologie sous la monarchie censitaire » in *Espaces Temps*, 1979, nº 13, p. 62-74.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965-1970.

RACHILDE, « Les Romans » in *Mercure de France*, 1898/12, p. 746-753.

RAITT Allan William, « Villiers de L'Isle-Adam et le fantastique » in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 1980, nº 32, p. 221-229.

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

RICHARD Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968.

RICHER Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, A.-G. Nizet, 1981.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

SCHIANO Sandrine, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution » in *Romantisme*, 2012/03, nº 157, p. 117-125.

SCHWOB Marcel, « La perversité » in *Mercure de France*, 1892/03, p. 193-199.

SCHWOB Marcel, *Mœurs des Diurnales : Traité de journalisme* in *Œuvres* (textes réunis et présentés par Alexandre Gefen), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fée du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

TISSERON Serge, « La réalité de l'expérience de fiction » in *L'Homme*, 2005/3-4, n$^{os}$ 175-176, p. 131-145.

TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

Docteur VACHER, « Statistique du choléra de 1865 à 1867 en Europe » in *Le Journal de la société statistique de Paris*, 1868/9, p. 165-176.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

VALETTE Alfred, « Mercure de France » in *Mercure de France*, 1890/01, p. 1-4.

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

WYZEWA Teodor de, « Le Comte de Villiers de l'Isle-Adam » in *La Revue indépendante Tome I (novembre-décembre 1886)*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 260-290.

WYZEWA Teodor de, « Le Pessimisme de Richard Wagner » in *La Revue Wagnérienne Tome I 1885-1886*, Genève, Slatkine, 1993, p. 167-170.

## VIII. Œuvres littéraires

BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1963.

CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 2004.

GOIMARD Jacques et STRAGLIATI Roland, *Histoires de délires*, Paris, Presses Pocket, 1981.

HESSE Hermann, *Demian*, Paris, Le Livre de Poche, 1974.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1977.

HUYSMANS Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1985.

LYSØE Éric, *Belgique, terre de l'étrange. Tome 1 : 1830-1887*, Bruxelles, Éditions Labor, 2003.

NERVAL Gérard de, *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

NODIER Charles, *Trilby. La Fée aux miettes*, Paris, Flammarion, 1989.

POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 2004.
POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974.
POE Edgar Allan, *Ne pariez jamais votre tête au diable et autres contes non traduits par Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1989.
PRINCE Nathalie, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008.
SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1987.
VERLAINE Paul, *Les poètes maudits*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.
VERLAINE Paul, *Poèmes saturniens*, Paris, Alphonse Lemerre, libraire-éditeur, 1867.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Contes cruels. Nouveaux contes* cruels, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968.
YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

## IX. Articles en ligne

AINO Tsuyoshi, *Fantastique et description chez les symbolistes Villiers de l'Isle-Adam, Rodenbach, Gourmont, Schwob* [en ligne]. URL : *https://core.ac.uk/download/pdf/46883986.pdf* (consulté le : 14/06/2018).
BARONI Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : « La narratologie aujourd'hui » - le 6 janvier 2004 [en ligne]. URL : http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html (consulté le : 13/09/2018).
BARONI Raphaël et RODRIGUEZ Antonio, « Instruire par les émotions : Théories et didactiques littéraires » in *Études de lettres* [en ligne], 2014/1. URL : https://journals.openedition.org/edl/600#text (consulté le : 09/09/2018).
DENIS Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique » in *Textyles* [En ligne], 2002/21. URL : http://journals.openedition.org/textyles/890 (consulté le : 16/11/2018).
JOUVE Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires » in *Études de lettres* [en ligne], 2014/1. URL : https://journals.openedition.org/edl/606#text (consulté le : 09/09/2018).
LEPALUDIER Laurent, « Problématiques de l'implicite » in LEPALUDIER Laurent (dir.), *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.11-22. URL : https://books.openedition.org/pur/34692?lang=fr (consulté le : 24/10/2018).

LYSØE Éric, « Pour une approche systémique du symbolisme belge » [en ligne] in *Littérature et nation*, 1998. URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/381029/filename/Lysoe_Approche_systemique.pdf (consulté le : 10/02/2019).

PÉDRON Delphine, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier » in *Pratiques de l'espace en littérature* [en ligne], p.141-167. URL : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/409/documents/cf7-8-pedron-les_aberrations_de_lespace.pdf (consulté le : 13/04/2018).

RYAN Marie-Laure, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique* » in *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 2015, nº 28. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7171 (consulté le : 14/08/2018).

RYAN Marie-Laure, « Des mondes possibles aux univers parallèles » [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles (consulté le : 28/05/2017).

SCHUH Julien, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues » in *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse. URL : http://www.fabula.org/colloques/document1652.php (consulté le : 23/08/2018).

ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace » in *Arborescence* [en ligne], 2013/07, nº 3, p.3-29. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf (consulté le : 25/05/2018).