



HAL
open science

L'Orphisme dans le roman post-romantique en France et en Grande-Bretagne, 1880-1919 : un idéalisme du salut.

Édouard Schuré, Joséphin Péladan, Arthur Machen,
Algernon Blackwood.

Samuel Kunkel

► **To cite this version:**

Samuel Kunkel. L'Orphisme dans le roman post-romantique en France et en Grande-Bretagne, 1880-1919 : un idéalisme du salut. Édouard Schuré, Joséphin Péladan, Arthur Machen, Algernon Blackwood.. Littératures. Université Paris-Saclay, 2020. Français. NNT : 2020UPASK006 . tel-03127090

HAL Id: tel-03127090

<https://theses.hal.science/tel-03127090>

Submitted on 1 Feb 2021

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.

L'Orphisme dans le roman
post-romantique en France et en
Grande-Bretagne, 1880-1919 :
un idéalisme du salut.
Édouard Schuré, Joséphin Péladan,
Arthur Machen, Algernon Blackwood.

**Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay
préparée à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines**

École doctorale n° 578, Sciences de l'homme et de la société (SHS)

Spécialité de doctorat : Littérature générale et comparée

Unité de recherche : Université de Paris-Saclay, UVSQ,

Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, 78000, Versailles, France

Référent : Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

**Thèse présentée et soutenue à Saint-Quentin-en-Yvelines, le
11 décembre 2020, par
Samuel KUNKEL**

Composition du Jury

Bertrand MARCHAL

Professeur émérite de littérature
française à l'Université de Paris-
Sorbonne

Président

Sylvie BALLESTRA-PUECH

Professeure de littérature comparée à
l'Université de Nice – Sophia Antipolis

Rapporteuse & Examinatrice

Guy DUCREY

Professeur de littérature comparée à
l'Université de Strasbourg

Rapporteur & Examineur

Cécile COQUET-MOKOKO

Professeure de civilisation américaine à
l'Université de Versailles St-Quentin-en-
Yvelines

Examinatrice

Evanghélia STEAD

Professeure de littérature comparée et
de culture de l'imprimée à l'Université
de Versailles St-Quentin-en- Yvelines,
membre de l'Institut universitaire de
France

Directrice de thèse

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Madame Evaghélia Stead, pour le temps et l'énergie qu'elle a consacrés à mon projet ces dernières années. Ses conseils et son aide m'ont été absolument indispensables pour la réalisation de cette thèse.

Je remercie également les membres du jury pour le temps qu'ils auront accordé à la lecture de ces pages, ainsi que pour l'expertise qu'ils y auront apporté.

Je souhaiterais aussi remercier mes parents : mon père, Paul, qui m'a offert mon premier livre en français, ainsi que ma mère, Clare, qui m'en a offert mon deuxième. De même, je voudrais remercier mes grands-parents, Marilyn et Fred Johnston, qui furent si fiers et encourageants lorsque je leur ai annoncé que j'avais l'intention de m'installer en France à la sortie de l'Université.

Je voudrais aussi adresser mes remerciements à deux de mes amis américains : Michael P. Daley, dont le savoir littéraire et l'amour de la discussion se sont révélés inépuisables depuis notre première rencontre, et Dr. Erika K. Hendrix, dont l'expérience, la gentillesse, et l'encouragement m'ont été précieux tout le long de ce travail.

J'adresse un remerciement spécial à Audrey Pliquet, qui a les yeux d'un faucon et la patience d'une sainte, pour toute son aide dans les corrections de ces pages ; ainsi qu'aux autres amies ayant généreusement accepté de lire ces chapitres : Magalie Anquetin, Lucy Bergeret, et Isabelle Guillôme. Sont à remercier aussi tous les amis et collègues qui m'ont patiemment écouté ou gentiment encouragé au fil de ces quatre années.

Enfin, puisque c'est l'une des lois irréductibles de l'univers que les tâches les plus ingrates tombent fatalement sur les personnes qui nous sont les plus chères, je tiens surtout à remercier mon infatigable compagne, Marion Arrivé. Je ne parviendrai jamais à calculer la somme des moyens qu'elle a mis en œuvre pour m'aider. Tout ce que je puis dire est que sans elle, cette thèse n'aurait pas été possible.

C'est à elle que je dédie ce travail, avec tous mes remerciements sincères et profonds.





Methinks that what they call my shadow here on earth is my true substance.
Methinks that in looking at things spiritual,
we are too much like oysters observing the sun through the water,
and thinking that thick water the thinnest of air.

– Herman Melville, *Moby Dick*, 1851

En eussé-je brisé la notion naïve,
Dieu demeure l'être dont l'Église a dit le rôle.

– Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, 1943

INTRODUCTION

Le XIX^e siècle européen fut une période foisonnante de changements rapides et inédits ; le passage du temps et l'évolution des philosophies apportèrent tour à tour une pléthore de bouleversements et d'agitations dans les sphères intellectuelle, politique, religieuse, et artistique. En France spécifiquement, rien que dans le domaine politique, au cours de la seconde moitié du siècle, se sont enchaînés le déclin et la disparition de la monarchie, le coup d'état et la chute de Napoléon III, ainsi que la fondation de la Troisième République – qui aboutira au retour à un état laïc lors de la ratification de la loi du 9 décembre 1905. Cette loi déclara la séparation définitive de l'Église et de l'État dans le pays que l'on avait surnommé, « la fille aînée de l'Église » à peine un demi-siècle auparavant¹. Ainsi se réalisa l'une des finalités initiales de la Révolution de 1789 – un état laïc, fondé sur la raison et non la foi – plus d'un siècle après la chute de la première République.

Si cette loi trouve ses origines dans les discours du gouvernement révolutionnaire, qui furent eux-mêmes nourris des écrits des Lumières, il faut tout de même reconnaître qu'elle a pu voir le jour grâce à une évolution marquée dans l'opinion publique sur la place que doit occuper la science dans la vie quotidienne. Le livre de Charles Darwin sur l'évolution des espèces, paru en Grande Bretagne en 1859, contribua à ébranler la doctrine chrétienne qui s'était voulue jusqu'alors infaillible et immuable. Ces idées inédites eurent un retentissement important en France et trouvèrent leur écho dans les écrits des penseurs positivistes tels Auguste Comte et Hippolyte Taine, ainsi qu'Ernest Renan.

Tandis que certains vanteront cette nouvelle étape dans l'évolution de la science comme le signe d'une libération de la pensée de l'Homme, d'autres la percevront comme l'une des sources principales d'un climat de décadence qui s'installe alors sur le continent, un climat dont Vladimir Jankélévitch propose qu'il n'est, en réalité, autre que « la maladie constitutionnelle de la conscience². » Dans la communauté littéraire de l'époque, la réaction à cette « maladie » est partagée : certains considéreront ce déclin comme un fait accompli, glorifiant le nouveau monde qui se réduit désormais à des phénomènes purement matériels. Dans le domaine de la littérature,

¹ Selon le cardinal Philippe Barbarin (1950 -), cette phrase est attribuable au père Henri-Dominique Lacordaire (1802 - 1861), qui la prononça le 14 février 1841, lors d'un discours donné à Notre-Dame de Paris sur la vocation de la nation française pour l'inauguration de l'Ordre des Frères Prêcheurs en France (P. Barbarin, « La France est-elle encore la 'fille aînée de l'Église' ? », discours du séance du lundi 15 avril 2013 de l'Académie des sciences morales et politiques à l'Institut de France : [<https://academisciencsmoralesetpolitiques.fr/2013/04/15/la-france-est-elle-encore-la-fille-ainee-de-leglise/>]).

² « La Décadence », in : *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, S. Thorel-Cailleteau (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 34.

cette philosophie trouve son application dans un roman qui fut destiné à devenir le « bréviaire de la décadence », *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (Paris, Charpentier, 1884). On y découvre le protagoniste, le duc Jean Floressas des Esseintes, qui se retire de la vie citadine à Paris afin de se cloîtrer dans une « thébaïde raffinée » dans l'isolement de la campagne, où il tente d'orchestrer chaque aspect de sa vie autour de diverses séries de sensations, et ce faisant, devenir le maître de sa réalité *in fine*. Ensemble, ses diverses tentatives forment une trame narrative décomposée faisant office de manifeste antinaturaliste, glorifiant les capacités de l'artifice et signalant que l'homme possède désormais les capacités créatrices qui furent jadis le propre du Divin, et peut donc rebâtir sa réalité selon ses propres souhaits.

Cependant, cette réaction ne fut pas partagée par tous les écrivains d'alors. Dans cette thèse, nous souhaitons justement indiquer une réaction littéraire dont la genèse réside bien dans ce climat de décadence, mais qui tend néanmoins à orienter le lecteur au-delà de la sphère terrestre. Ici, nous nous intéresserons à l'œuvre romanesque de quatre écrivains, français et anglais, privilégiés : Édouard Schuré (1841-1929), Joséphin Péladan (1858-1918), Arthur Machen (1863-1943) et Algernon Blackwood (1869-1951). Le choix de ces auteurs en particulier s'explique par leur manière de rédiger leurs récits : il s'agit d'un texte où l'on peut observer une volonté commune aux quatre écrivains de construire un roman où le lecteur ordinaire puisse s'imaginer facilement, et ce faisant, de lui révéler des vérités ontologiques et gnostiques au moyen d'une histoire dont le sens est aisé à comprendre, et dont il se reconnaît naturellement comme l'actant. La seconde partie de cette étude sera dédiée à une analyse de ce que nous considérons comme étant les trois éléments clefs du texte – le protagoniste, le cadre, et le langage (et plus précisément la représentation linguistique du Divin) – qui semblent tous issus du monde du lecteur même, et qui facilitent ainsi un processus de projection-indentification entre le lecteur et le protagoniste.

Au fil des pages qui vont suivre, nous avons l'intention de montrer que, ces quatre écrivains, reconnaissant le même mal omniprésent, prirent chacun la décision d'assumer le rôle de guide spirituel, et de composer des récits qui non seulement indiquent la présence absolue et permanente d'un Dieu, ou d'une force suprême, mais dont la finalité est d'orienter le lecteur vers une nouvelle compréhension et acceptation de cette présence divine. Toutefois, même si cette volonté révélatrice est uniforme parmi ces quatre écrivains, cela ne veut pas dire pour autant que les textes le sont également – ils sont plutôt le fruit d'une foi personnalisée et singulière.

Les œuvres qui seront examinées dans cette étude furent rédigées entre 1880 et 1919 : une période à laquelle nous appliquons l'épithète *post-romantique*. Comme le titre l'implique, ces années sont nettement postérieures au mouvement romantique – un fait que nos écrivains reconnaissent volontiers – mais en dépit du temps écoulé, ainsi que l'instauration d'autres mouvements et courants, on observe tout de même l'application maintenue des tenants centraux de ce mouvement pan-européen. Dans le premier chapitre, nous verrons qu'Édouard Schuré et Joséphin Péladan, chacun à sa façon, prônent le besoin de restaurer les principes du romantisme, indiquant que son rétablissement est nécessaire pour fournir un contrepoint à la philosophie matérialiste alors en train de se répandre dans les arts. Selon Schuré, 1880 marque le début d'un mouvement inédit, un renouveau de la philosophie idéaliste, destinée à réaliser enfin les promesses du romantisme, qui fut, selon lui, « l'idéalisme sans l'idée ». Schuré, dont les sentiments sont aussi partagés par nos autres romanciers, signale dès lors la naissance d'un mouvement qui aura la fougue et la liberté du mouvement romantique et les fusionnera avec l'idéalisme religieux qui jaillit à la fin du XIX^e siècle pour créer un art capable d'élever l'individu et lui permettre de concevoir autrement sa place dans le monde.

Concomitants au mouvement symboliste, les romans de ces quatre auteurs privilégiés se fondent sur une philosophie idéaliste, dont les idées motrices sont issues du courant de l'idéalisme hégélien qui indique un système permanent et absolu, plutôt que la notion schopenhauerienne selon laquelle un fusionnement entre la réalité et sa perception par le sujet serait possible au choix de la volonté de l'individu. Cependant, la réalité de cette force supérieure, bien qu'absolue, ne se valide pas chez l'individu par des biais rationnels – au contraire, c'est par des sensations métaphysiques et invisibles que le Divin annonce sa présence. Ceci dénote, bien sûr, une représentation de Dieu abstraite et intime, issue de la pensée romantique, et signale ainsi une dialectique entre les conclusions ontologiques de la logique matérialiste et celles du sentiment religieux qui témoigne de la persistance de la philosophie romantique sur l'ensemble du XIX^e siècle. Les textes étudiés semblent confirmer le postulat de Montague Summers qui avança que le grand débat littéraire de l'époque ne fut pas celui entre la pensée classique et romantique, mais plutôt celui entre les romantiques et les réalistes³. Comme nous le verrons, les œuvres de nos écrivains établissent une

³ Montague Summers, *The Gothic Quest* [1938], Londres, The Fortune Press, 1969, p. 22. Montague Summers (1880-1948) fut un membre du clergé et un homme de lettres anglais. Profondément intéressé par les sciences occultes, il publia de nombreux écrits sur l'histoire de la sorcellerie en Occident, ainsi que la première traduction anglaise du *Malleus Maleficarum*. Il est également l'auteur de plusieurs études sur le roman gothique anglais.

continuité dans la pensée romantique – en particulier par leur volonté d’inciter le lecteur à secouer le joug de l’autorité extérieure de la pensée contemporaine et à chercher son propre sens de la vie au moyen d’expériences réellement vécues.

Fondamentalement religieux, les récits de ces écrivains trouvent leur spécificité dans la nature de leur composition et de leur organisation : chaque élément du texte – linguistique ou structurel – est conçu afin que le lecteur puisse se repérer, et se projeter, au cœur de la narration. Il s’agit donc d’une collection de récits qui sont au service de la compréhension du lecteur, autant que de l’idée qu’ils tendent à exprimer. De cette conception du rapport entre le lecteur et son texte, découle une seconde, à plus grande échelle, entre l’écrivain et son public : par l’acte de la rédaction, on remarque l’établissement d’un rapport hiérarchique, qui est orphique en son essence, selon lequel l’écrivain, à l’instar du poète Orphée, s’érige volontiers en mystagogue, ou, du moins, en révélateur, auprès d’un public qu’il reconnaît comme résolument néophyte et non initié.

Si la transmission et l’interprétation des mystères de l’existence sont désormais au cœur de la mission que l’écrivain orphique se propose de remplir, on en déduit qu’on peut y observer une évolution marquée dans la manière dont cette philosophie se manifestait jadis. Dans « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », Léon Cellier propose qu’à l’époque romantique, la narration du récit initiatique suivait le développement du protagoniste, qui adhérerait à une évolution systématique :

[Faire le poème] de la destinée de l’homme, c’est retracer un itinéraire spirituel qui montre comment l’âme accède par une série d’épreuves à un stade supérieur. Ainsi, l’œuvre initiatique nous fait participer à une évolution qui entraîne la modification radicale de la nature du héros. L’œuvre initiatique est le drame d’une renaissance ; l’œuvre initiatique illustre le principe « mourir pour renaître ». Le plan supérieur auquel accède le héros est en fait celui dont il était parti avant sa chute ; la renaissance est donc une réintégration. L’œuvre initiatique implique une loi des trois états qui n’est pas celle de Comte ou de Saint-Simon, mais qui est celle de Saint-Martin : « chute, expiation, réintégration »⁴.

De toute évidence, les romans orphiques de nos écrivains sont les héritiers de cette tradition littéraire et de cet itinéraire spirituel. Cependant, à la différence d’un roman de type initiatique tel celui décrit par Cellier, les récits orphiques de nos écrivains ne se veulent pas des témoignages autobiographiques, mais plutôt des exemples édifiants qui permettront au lecteur de s’élever au-

⁴ Léon Cellier, « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », in : *Parcours Initiatiques*, Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1977, p. 123.

dessus de la décadence de son temps. De cette volonté, aussi révélatrice que pédagogique, s'ensuivront des modifications, ou plutôt des abrègements, importants pour la forme du roman initiatique.

Ainsi, la narration du roman orphique de la période post-romantique ne suit pas nécessairement la même évolution que le récit initiatique (chute, expiation, réintégration). Néanmoins, il convient de noter que dans les deux cas, les enjeux textuels s'articulent autour du rapport entre le sujet et le Divin, le premier essayant de reconstruire son Moi face à un bouleversement ontologique. Puisque le roman orphique est destiné, en quelque sens, à agir comme un remède spirituel à la décadence de l'ère moderne, le protagoniste ne choisit pas, pour ainsi dire ; on le découvre plutôt déjà déchu. Dans le cas de nos quatre auteurs, il s'agit d'un récit qui est ancré fermement dans l'époque contemporaine, et qui s'adresse aux lecteurs de son temps. Cela se reflète dans les capacités que l'écrivain accorde à son protagoniste : on le découvre déjà accablé par la décadence de son temps, et incapable de réconcilier ses intuitions spirituelles avec les enseignements laïcs de la société qui l'entoure. La chute évoquée par Cellier se reconnaît dans la distance qui s'est faite entre l'homme moderne et Dieu. Nos écrivains maintiennent tous que chaque homme naît déjà près du Divin ; il ne peut que s'en éloigner – ce qui est souvent le cas pour l'homme moderne. Cependant, cette déviation gnostique ne fait pas l'objet du récit : nos auteurs ne se penchent pas sur les causes de la décadence d'alors, mais plutôt sur les remèdes. Le principal d'entre ces remèdes est le besoin de connaître un éveil spirituel et de s'en retourner vers, ou de se réconcilier avec, Dieu.

Comme nous l'avons suggéré, un autre changement capital de la période post-romantique, qui découle de la transition vers une nouvelle sorte de roman orphique, est le fait que l'accent de la narration du récit orphique est désormais mis sur un personnage autre que l'écrivain. Ceci dénote, bien sûr, une évolution importante dans l'orphisme narratif depuis l'époque d'un Gérard de Nerval. Si, pour Nerval, la quête orphique qui fait l'objet de ses récits n'est en réalité autre que la découverte de son propre schéma religieux et ésotérique, dorénavant l'écrivain orphique ne se pose plus de questions. Chacun de nos quatre écrivains se montre résolu dans ses propres convictions, ainsi que dans son *logos* gnostique. Le texte orphique n'est plus un lieu d'interrogation dans lequel l'écrivain cherche à exorciser ses propres doutes au moyen d'une « confession orageuse mais sincère » (la formule est de Henry Bérenger⁵), mais plutôt un espace

⁵ « Le roman-poème en France », in : *La France intellectuelle*, Paris, Armand et Cie., 1899, p. 69.

où il convoque le lecteur à prendre la place que jadis l'auteur occupait lui-même en renouant avec sa foi. La distance qui se crée entre l'écrivain et son protagoniste laisse un vide destiné à être occupé par le lecteur à travers un processus de projection-identification au cours duquel ce dernier reconnaît le monde du texte, avec son cortège de problèmes et de difficultés, comme sien. Or, une renaissance spirituelle, complète et intégrale, n'est pas un phénomène qui saurait se réaliser au cours de la lecture d'un roman seul. Ainsi, ces romans ont pour finalité d'agir comme un catalyseur, déclenchant un éveil spirituel : une reconnaissance de la place de Dieu dans l'univers, et dans la vie de chacun.

De même, s'il y a bien une réintégration, nous n'en faisons partie que très rarement en tant que spectateurs : comme nous le verrons, lorsqu'il est question de décrire le rapport qui s'établit entre le sujet et le créateur, les écrivains y renoncent devant l'impossibilité de la tâche. Tandis que la réalité du rapport entre le sujet et le Divin est sûre et absolue, le chemin y menant est susceptible de varier en fonction non seulement de l'homme en question, mais aussi de la philosophie ontologique de l'écrivain. Ainsi, le récit s'achève le plus souvent par une *métanoïa*, c'est-à-dire sur un ton de re-conversion, où le protagoniste comprend enfin non seulement l'existence de son créateur, mais aussi l'immensité du chemin de la conversion qui s'ouvre devant lui. Il convient de noter de surcroît que, même si le but est bien une réintégration de la société pour l'actant, on comprend que la place qui lui sera désormais destinée ne sera pas la même, mais une place nettement supérieure. Ainsi, la finalité ultime de la troisième étape du récit orphique sera plus correctement décrite comme une « élévation », et non pas comme une « réintégration », car l'intention du romancier est d'indiquer au lecteur comment surmonter l'influence décadente de son temps, comme il l'a fait lui-même.

Il semblerait ainsi que l'unique aspect du récit que nos écrivains proposent au lecteur qui ne soit pas déterminé par le profil de celui-ci est l'idée motrice elle-même, car, relevant de la notion d'une divinité absolue, elle se montre invariable. Ainsi, la question se pose : qui est le lecteur envisagé par nos écrivains ? Plutôt que de faire appel aux élites et aux plus instruits de leurs sociétés respectives, nos auteurs lancent un appel à une restauration de la compréhension et de l'ordre de la religion parmi le peuple moyen du XIX^e siècle. Comme nous le verrons, il s'agit de l'homme ordinaire, qu'Algernon Blackwood décrit comme « *the man in the street* » ; un homme ayant été formé et cultivé par la même société que l'écrivain, mais ne possédant pas le même savoir

spirituel que lui, et donc davantage sujet aux écueils de la laïcisation de la société et aux promesses intenables du « progrès » de son temps.

Nous avons choisi de signaler 1919 comme la dernière année de cette étude : du côté des Français, la carrière romanesque de Schuré est déjà terminée depuis plus de dix ans (son dernier roman, *La Prêtresse d'Isis* paraît en 1907), et Péladan décède en 1918. Mais cette année correspond aussi à la signature du traité de Versailles, mettant un terme définitif à la Grande Guerre. Ainsi, le dernier livre que nous traiterons, chronologiquement parlant, sera *The Bright Messenger* d'Algernon Blackwood (London, Cassell and Company, 1921) – un roman dont le contenu est intimement lié à la clôture de la Première Guerre Mondiale. Paru seulement deux ans après la fin de la Guerre, ce texte devait être un guide pour le peuple anglais, lui montrant les possibilités d'une renaissance de la foi, ainsi qu'un appel à une nouvelle mobilisation de la société entière, après la mort spirituelle engendrée par la guerre. Nous verrons au cours de cette étude, comment nos deux écrivains britanniques ont cherché, chacun à sa manière, à orienter les hommes de leur pays vers une acceptation de l'existence de Dieu face aux horreurs inimaginables de la guerre.

Comme nous le verrons dans la seconde partie de cette étude, l'identification explicite d'un lecteur modeste ou ordinaire informe les aspects formels et structurels du récit. Tandis que la première partie de ce mémoire est dédiée à un examen de l'orphisme et de la philosophie hermétique qui l'informe, ainsi qu'aux présentations des écrivains et de leur philosophie personnelle, nous avons choisi de consacrer les trois derniers chapitres aux récits que l'écrivain met entre les mains de son lecteur. Ainsi, la seconde partie de l'étude s'articulera autour des trois points irréductibles du récit : le protagoniste, son monde, et Dieu. Ces trois éléments servent à l'écrivain de point d'appui dans ces aspirations de hiérophante : par la sélection et le développement de ces éléments, on peut déterminer la manière dont chaque écrivain conçoit le rapport entre le Divin et l'homme, l'homme et son monde, et l'écrivain orphique et son lecteur. Malgré leurs philosophies religieuses et artistiques divergentes, on peut envisager que chaque écrivain conçoit et emploie ces éléments afin de faciliter la tâche de la lecture et d'assurer la compréhension du propos spirituel du récit. Le monde qu'il crée est finalement représentatif de celui du monde moderne, de celui du lecteur. Cela permet au lecteur de s'imaginer aisément à la place du héros de la narration, et l'encourage à entreprendre sa propre quête, une fois la lecture terminée.

Par un examen comparatif de ces éléments, il nous sera possible, donc, de parvenir à des conclusions que nous espérons définitives non seulement sur la foi intime et personnelle de chaque auteur, mais aussi sur leur conception de l'expérience mystique. Car telle est la vraie ambition du texte : stimuler l'attention du lecteur et structurer sa compréhension préliminaire de Dieu, afin qu'il puisse effectuer sa propre quête initiatique dans le monde réel par la suite.

En considérant la présence de l'orphisme littéraire dans cette période post-romantique, il est également essentiel de prendre en compte la modalité d'expression choisie par nos écrivains : le roman. Comme le titre l'indique, nous avons pris la décision dans ce mémoire de considérer la présence de cette volonté révélatrice exclusivement dans le cadre du genre romanesque, ainsi que dans sa forme dérivée, la nouvelle. En dépit de la croissance fulgurante de la production du livre qui accompagne le développement industriel européen à partir de la fin du XVIII^e siècle, et de la consolidation du roman comme genre littéraire qui lui est concomitant, à l'aube du XX^e siècle, le terme *roman* semble encore relativement souple, voire imprécis, même s'il est couramment accepté et compris. Estimé auparavant comme étant rudimentaire ou peu élégant à côté du genre poétique, à la fin du XIX^e siècle, le roman devient le laboratoire d'expérimentation de diverses philosophies stylistiques et ontologiques. Dans un essai de 1897, Henry Bérenger note qu'avant cette période l'on associait couramment le genre romanesque à des écoles favorisant une pensée matérialiste, à savoir : le réalisme et le naturalisme. Il explique :

Le roman devenait de plus en plus un ensemble de procédés impersonnels, prétendus scientifiques, pour cataloguer, analyser, classer l'homme et la nature. C'est dire qu'il perdait peu à peu la source de vie intime, c'est dire qu'il se cristallisait, c'est dire qu'il ne serait bientôt qu'un amas prétentieux de procédés artificiels, un genre dévié de sa fonction et déchu de son originalité⁶.

Cependant, c'est justement contre l'installation de tels « procédés artificiels » qu'œuvrent les textes de nos quatre écrivains, qui cherchent tous, chacun à sa manière, à indiquer la présence et la permanence de certaines vérités existentielles absolues au moyen d'une parole qui est, malgré tout, prosaïque.

De même, la transition d'un poème orphique au roman orphique tend à confirmer le désir de la part de l'écrivain de déclencher une initiation des masses, et non des élites. Si à l'époque du symbolisme, la parole romanesque est perçue par certains comme n'étant capable que de « narrer,

⁶ *Ibid.*, p. 70.

enseigner [et] décrire » (la formule est de Mallarmé⁷), il faut bien reconnaître que dans le cas du roman orphique l'espoir de l'écrivain n'est nullement de dévoiler sa vision intime, mais plutôt d'encourager le lecteur à chercher, et interpréter ses propres visions. Comme les poètes symbolistes, et les écrivains mystiques de l'époque, nos romanciers orphiques reconnaissent les limites de la parole romanesque, mais optent tout de même pour son emploi car c'est celle que le lecteur moyen est le plus susceptible d'écouter. Comme l'explique Péladan : « Le roman, même poétique, est la seule leçon d'expérience que beaucoup acceptent d'écouter⁸. » Ainsi, puisque le but du texte est d'attirer un lecteur vraiment néophyte, il n'est pas étonnant que l'écrivain ait opté pour une forme d'expression dite « populaire ». Le choix du genre d'expression semble, ainsi, déterminé par le projet d'œuvre que l'écrivain se propose de réaliser.

Tout cela étant posé, on pourrait dire que, pour le romancier orphique, la question semble être : comment peut-on espérer transmettre une leçon convaincante à un lecteur néophyte sur un propos abstrait et infiniment complexe, au moyen d'un outil qui est, de toute évidence, primitif ? Car il y a une insuffisance de la parole de l'homme qui est perçue parmi les ésotéristes littéraires de la Troisième République. Tout langage humain étant une invention de l'homme, la parole terrestre semble inadéquate à décrire des concepts et des phénomènes qui sont le propre de Dieu, et échappent à la compréhension de l'homme moyen. Ceci se complexifie davantage lorsqu'on y ajoute le fait que la notion du Divin d'alors se fondait, en majeure partie, sur l'héritage gnostique de la période proprement romantique, où l'on favorisait une conception de Dieu impersonnelle et abstraite, qui trouvait sa validation dans les phénomènes métaphysiques plus qu'intelligibles ou rationnels.

La réponse, comme nous le verrons, réside dans le fait qu'en dépit de la relative simplicité et accessibilité que la forme romanesque semble réclamer, il s'agit d'un genre accordant à l'œuvre une forme élastique, et imposant relativement peu de contraintes formelles ou stylistiques. Ainsi, chacun à sa manière, nos quatre écrivains sauront construire des œuvres ayant toutes la même finalité essentielle, mais où la manière d'y parvenir est susceptible de varier, tout comme la foi spirituelle et la vision orphique de leur compositeur. Nous verrons qu'au-delà d'une construction formelle qui ambitionne de placer le lecteur au centre de la narration, ces quatre écrivains ont

⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur, Divigations, Un coup de dés*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 2003, p. 259.

⁸ Joséphin Péladan, « De la morale dans le roman », *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912, p. xv.

recours à nombre de procédés linguistiques qui engagent activement l'esprit du lecteur tout en permettant à la syntaxe de rester dans le registre du langage courant. Enfin, ce n'est pas simplement un appel à un renouveau spirituel que lancent nos écrivains, mais aussi un appel à un renouveau du genre romanesque qui s'effectue par un détournement de la narration de la vie extérieure vers la vie intérieure, ainsi que par une force lyrique indéniable⁹.

Lors des présentations biographiques et philosophiques qui feront l'objet du deuxième chapitre, nous verrons pourquoi nous avons fait certains choix dans notre sélection des textes à aborder. Dans le cas d'un écrivain tel que Schuré, qui n'a produit que trois romans pendant sa carrière d'adulte, le choix est extrêmement simple, mais dans le cas d'un Péladan, d'un Blackwood, ou d'un Machen dont les œuvres romanesques sont très étendues, le choix se révèle sensiblement plus important. Néanmoins, afin de mieux mettre en valeur la richesse et la complexité de chaque texte, nous avons pris la décision de favoriser une sélection d'ouvrages restreinte pour chaque auteur, qui représentent pour nous les meilleurs exemples de l'orphisme romanesque d'alors. Une telle étude réclame, en définitive, une réévaluation de la définition de l'orphisme littéraire, ou, du moins, du *modus operandi* de l'écrit orphique, car la finalité de ces romans n'est pas de communiquer une expérience intime et personnelle, mais plutôt de présenter au lecteur un récit généraliste au sein duquel il découvrira les bases de l'enseignement occulte.

Cette thèse propose donc une analyse des romans de quatre écrivains sensiblement différents, ayant néanmoins le même projet d'œuvre, et ayant opté pour la même forme d'expression. Il s'agit ici, finalement, d'établir un cadre philosophico-artistique qui permettra de mieux comprendre les intentions et les espoirs de ces auteurs, issus de deux cultures différentes et prônant des perspectives gnostiques divergentes, pourtant résolument semblables dans leurs projets d'œuvre. Bien que connus de nom dans leurs pays respectifs, les écrivains que nous traitons ici n'ont fait que rarement l'objet d'un travail de recherche approfondi, et demeurent plutôt méconnus par conséquence. De fait, les analyses qui vont suivre reposeront presque exclusivement

⁹ En France, Machen et Blackwood n'ont connu qu'une postérité moyenne – et encore, celle de Machen demeure nettement plus importante que celle de Blackwood. En tout cas, des traductions établies pour les œuvres de ces deux écrivains que nous traitons ici demeurent inédites, sauf pour quelques exceptions très rares. Ainsi, c'est nous qui avons réalisé toutes les traductions de la langue anglaise dans cette étude. Si jamais la traduction appartient à une édition établie, les traductions que nous citerons du *Sacré* [*Das Heilige*] de Rudolf Otto, par exemple, ceci est, bien sûr, signalé dans les références de la citation. L'art de la traduction est, finalement, celui du compromis. Au vu du cadre universitaire de cette étude, nous avons tâché surtout de préserver le sens du texte original, afin que le message hermétique recelé par les paroles soit aussi évident que possible. Malheureusement, ceci s'est fait parfois au détriment des effets poétiques ou stylistiques de la prose anglaise, qui est très souvent riche et complexe.

sur les écrits – romanesques et non romanesques – des écrivains eux-mêmes. Cette étude propose, donc, de représenter ces écrivains sous un nouveau jour ; par cela, nous entendons les remettre non seulement dans leur contexte littéraire ou social, mais aussi spirituel et artistique.

En examinant la présence de la pensée orphique dans les romans de ces écrivains privilégiés, ainsi que la forme qu'elle y prend, il sera possible de mettre en évidence une philosophie qui sous-tend l'ensemble de leur œuvre et d'éclaircir les raisons pour lesquelles ils écrivent. Au cours de cette étude, nous découvrirons donc quatre exemples divergents de ce que l'on pourrait qualifier comme un romancier *orphique*, car ce n'est pas le style ou la forme qui prête à l'œuvre cette qualité, mais plutôt la philosophie qui s'y inscrit. Le texte est fondamentalement didactique dans ses intentions, et témoigne d'une volonté bienveillante et salutaire chez l'écrivain de partager les clefs du salut dont il est le détenteur de manière démocratique, parmi le peuple de son temps, et au moyen et avec un des outils dont il est le plus familier, le roman.

PREMIER CHAPITRE

DE L'ORPHISME, DE LA LITTÉRATURE POST-ROMANTIQUE, ET DE L'ÉTAT
DE LA RELIGION DANS LE DERNIER TIERS DU XIX^E SIÈCLE

I. L'ORPHISME ET L'IDÉALISME

1.1.1. VERS UNE DÉFINITION DE L'ORPHISME

Il n'est pas aisé de parvenir à une définition précise du mot « orphisme ». Au XIX^e siècle en Europe s'ouvre un éventail d'ismes philosophiques qui gagnent alors en réputation ou notoriété. Parmi ceux-ci, « l'orphisme » demeure encore assez méconnu. Il s'agit d'un terme désignant à la fois une manière de penser et une manière d'agir. L'orphisme est un phénomène qui surgit en réaction à une crise, souvent morale, qui est perçue par l'individu orphique ; ainsi, toute production orphique doit être considérée comme un contrepoint, supposé meilleur. C'est un terme souple, qui connote la liberté d'expression, ainsi que la perspective subjective, de l'artiste.

Dans sa thèse doctorale, Brian Juden observe : « [l'orphisme], c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. [...] [Ce terme comprend aussi] un acte poétique pur, concentré sur le mystère et libre de toute recherche de la difficulté ou de l'obscurité pour elles-mêmes¹⁰. » Nous reviendrons sur le premier aspect de cette définition prochainement, mais pour l'instant arrêtons-nous sur l'aspect créatif souligné dans la seconde partie de la citation. Pour Juden, le mystère joue une part fondamentale dans le texte orphique car la reconnaissance de son existence informe son inspiration ainsi que sa réalisation. Juden implique que le poète orphique doit présenter le mystère comme tel par la nature de sa charge mystico-artistique, et non pas pour le plaisir de réaliser une œuvre où le sujet est enseveli sous l'intrigue. On retrouve également cette idée dans le livre de Hermine B. Riffaterre, qui présente l'orphisme comme actif et participatif :

Comme mystagogue, Orphée est le saint patron des théosophes ; comme poète, il est celui des poètes : ces deux images n'en font qu'une du jour où les poètes se tournent vers le mystère et calquent leurs attitudes sur celles des théosophes. Les aventures d'Orphée servent alors à représenter poétiquement les étapes de la quête gnostique. [...] L'orphisme, en effet, c'est toutes

¹⁰ Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 10.

les formes que prend en poésie la peinture de la quête gnostique, le thème de la recherche de l'absolu¹¹.

La première qualité à retenir de ces deux définitions est donc celle du *mystère* qui est au cœur de l'œuvre orphique.

Si, étymologiquement, le terme *orphisme* se réfère à une tradition qui remonte à l'époque hellénistique et au culte du poète Orphée, il faut également reconnaître que cette philosophie mystique a, dès lors, favorisé le mystère plus que la clarté. Comme le remarque Victor Magnien dans son étude sur les mystères d'Éleusis : « Les anciens Hellènes ne conçoivent pas que l'on puisse livrer à tout le monde, indistinctement et sans précautions, les sciences, les arts, et les doctrines religieuses. [...] La science des astres ne doit se transmettre qu'aux hommes reconnus dignes de l'acquérir¹². » Ainsi, celui qui est *orphique* est d'abord celui qui est autorisé à faire part de ces mystères qui sont soigneusement occultés par les savants. Cependant, si la tradition orphique veut que ces vérités éternelles ne soient connues que de certains privilégiés, on note que dans le cas d'une œuvre d'art de caractère orphique, l'idée secrète est présentée sous une forme symbolique, qui l'enrobe de mystère. Ainsi, la forme du secret est indiquée à tous ceux qui le contemplent, mais les faits, c'est-à-dire l'essence, demeurent occultés pour ceux qui sont incapables de pénétrer l'énigme de sa représentation.

Pour l'écrivain orphique, derrière l'acte créatif, il y a quelque chose d'obscur à mettre en évidence pour son public, et cette élucidation cédera à une révélation ontologique chez le lecteur. Comme nous le verrons, il s'agit de faire comprendre à son public qu'il existe une seconde réalité, encore plus vraie que la nôtre, immanente, mais demeurant juste en dehors des apparences. Toujours dans le même texte, Riffaterre explique : « Dans cette poésie, la source du merveilleux est la prise de conscience du divin dans la création, du surnaturel dans la nature, bref de l'existence d'une réalité double¹³. » On en déduit, alors, que dans un récit orphique il y a implicitement trois phases. D'abord, un mystère à résoudre – le protagoniste devient conscient d'un premier contact avec le Divin. Ensuite, une curiosité insatiable qui motive l'actant, le poussant à s'embarquer à

¹¹ Hermine B Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, p. 13-14.

¹² Victor Magnien, *Les Mystères d'Éleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*, Paris, Payot, 1950, p. 9.

¹³ *Ibid.* p. 17-18.

l'exploration de l'inconnu afin de rencontrer pleinement le Divin. Enfin, le texte connaît son apogée ou son aboutissement à la rencontre définitive avec l'Absolu.

Le texte orphique est donc dynamique et s'attaque à un problème ; c'est un écrit de confrontation, qui juxtapose les deux pôles entourant la « quête gnostique » dont parle Riffaterre – la vie antérieure et postérieure du protagoniste – avec la conquête posée entre les deux comme un pont à traverser. Comme le suggère Riffaterre, la forme de cette quête n'a pas de véritable importance : ce sont l'effort et l'engagement – le désir et la volonté – de la personne gravissant les marches de l'initiation qui priment, et ces concepts revêtent de multiples formes en fonction des enjeux de la narration et de la composition du texte orchestrée par l'écrivain. Dans cette perspective, la personne qui entreprend la quête est tout aussi importante que l'objet de la quête lui-même.

Revenons maintenant à la première partie de la définition de Juden : « [l'orphisme], c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. » De cette phrase, nous retiendrons deux idées : d'abord, le texte orphique doit être considéré comme authentique dans la mesure où il se fonde sur des expériences personnelles et réellement vécues par l'écrivain. Puis, c'est une expression lyrique et philosophique qui reconnaît volontairement un certain nombre de limites, dans sa forme ainsi que dans son contenu, comme nous le verrons plus loin. Esquissant obliquement les visions intimes de son auteur, tout écrit orphique est personnel et présente ainsi un caractère implicitement autobiographique. Cependant, par la nature secrète et personnelle de ses expériences et de ses visions, l'écrivain orphique se garde de tout dévoiler, naviguant habilement entre des descriptions explicites et symboliques. En dévoilant les raisons sous-jacentes d'une manifestation divine dans son récit, l'écrivain risque aussi de dédynamiser l'intrigue de son écrit et de perdre l'attention du lecteur. Riffaterre propose que : « tout phénomène surnaturel réclame une explication et ne saurait en recevoir une sans perdre son caractère surnaturel et par conséquent son efficacité poétique¹⁴. » En effet, c'est très souvent la quête, ce voyage transitionnel, qui est décrite dans le récit orphique, plutôt que les résultats. Lorsqu'il faut décrire les fruits de la quête, on remarque que l'auteur choisit presque systématiquement de s'attarder sur les effets du résultat, plutôt que sur le résultat lui-même. Ainsi,

¹⁴ *Ibid.*, p. 42

il parvient à garder un air de mystère autour des éléments occultes, afin qu'ils puissent être compris par ceux qui sont déjà initiés et qu'ils restent obscurs pour les non-initiés.

Si le mystère prête à l'intrigue de la narration sa force, il faut également reconnaître qu'il informe de même l'image de l'écrivain qui se crée chez le lecteur. Le langage de Juden dans la citation que nous avons vue dernièrement nous permet de dégager un élément structurel propre à l'orphisme : celui du rapport hiérarchique entre l'écrivain et son lecteur, entre l'initié qui est voyant, et le non-initié qui est profane. Riffaterre aussi confirme que cette dynamique didactique entre l'écrivain orphique et le lecteur néophyte est cruciale pour le texte orphique : « l'adaptation du mythe [d'Orphée] révèle une spécialisation du rôle du poète-guide de l'humanité : il devient un rôle de mystagogue, de guide des néophytes à travers les épreuves d'une initiation¹⁵. »

Toute œuvre orphique réclame donc un public – ainsi qu'une compréhension de l'expression orphique de la part de celui-ci – et non pas une expression d'art pur, comme celles issues de la plume de Théophile Gautier et les Parnassiens. Dans le cas de l'écrivain orphique de la période post-romantique, il s'adresse à un public *a priori* non-initié, ainsi, chaque aspect de son récit doit être conçu avec soin. Comme nous le verrons, la hiérarchie implicite dans ce rapport entre écrivain-initié et lecteur-profane informe la structure du récit, surtout au niveau des personnages et du langage. Le protagoniste profane est souvent accompagné dans sa quête par un personnage auxiliaire, lui-même déjà initié ; ce rapport est analogue à celui qui s'établit entre l'écrivain et son lecteur. Ainsi, la finalité du texte orphique n'est pas simplement de raconter, mais d'inciter – sans pour autant dévoiler. Dans cette thèse, nous souhaitons démontrer qu'il y existe un désir de la part de l'auteur de susciter une envie de re-conversion chez son lecteur, de l'inciter à entreprendre son propre chemin vers le savoir mystique ; le texte agit ainsi comme le catalyseur qui le poussera vers une nouvelle vie.

Cette structure binaire, entre écrivain mystagogue et lecteur profane, est fondamentale en déterminant ce qu'on peut considérer comme *orphique*. Elle nous permet d'écarter un texte tel *En route* de Joris-Karl Huysmans (Paris, Tresse & Stock, 1895), par exemple, car celui-ci n'espère pas inciter un changement chez son lecteur, mais de passer en revue les raisons de sa propre conversion. Même si l'auteur d'*À rebours* ne manque pas de faire part des moments qui l'ont amené à se convertir, il est clair qu'une telle conversion ne serait pas possible pour tout le monde.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

D'après Huysmans, certains seraient plus voués au catholicisme des masses, un catholicisme dilué (et d'après lui, dénué d'intérêt), tandis que d'autres ne seraient pas du tout appelés par l'Église. Mais dans tous les cas, Huysmans indique clairement la part que le hasard aurait joué dans sa conversion. La « soudaine et la silencieuse explosion de lumière qui s'est faite en [Durtal]¹⁶ » n'est pas le fruit d'un long voyage ou d'un effort de l'esprit et du cœur, mais plutôt un hasard dû à la Providence : « la seule chose qui me semble sûre c'est qu'il y a eu, dans mon cas, prémotion divine, grâce¹⁷. » *En route* est ainsi un texte intime, en partie fondé sur des éléments autobiographiques, et témoignant d'une foi chrétienne profonde et sincère, mais que l'on ne peut qualifier d'orphique.

L'orphisme est, avant tout, une philosophie – qui est en soi, « le symptôme d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur », comme nous le rappelle Georges Lukacs¹⁸ – et cette philosophie se concrétise en une expression artistique. À l'aube du XX^e siècle, on observe chez l'écrivain orphique la manifestation du désir d'encourager son lecteur à le suivre sur le chemin mystique, en s'inspirant de ses propres expériences surnaturelles. C'est, si l'on veut, l'application à l'œuvre d'un idéalisme du salut.

Cependant, même si l'Idéal que l'expression orphique tend à indiquer est absolu, le chemin y menant ne l'est pas. Comme l'indiquent les définitions de Riffaterre et de Juden, c'est une philosophie souple, permettant à chaque créateur orphique de construire son œuvre à son gré selon sa foi personnelle et intime, mais toujours avec le même but essentiel. Il serait donc impossible de parler d'une école ou d'un mouvement orphique, même s'il est légitime de parler de plusieurs écrivains orphiques concomitants, chacun proposant une vision divergente quant au remède à la condition de l'homme moderne. Ainsi, les étapes de la quête gnostique sont représentatives des philosophies personnelles et idiosyncratiques des écrivains, tout comme les œuvres elles-mêmes.

¹⁶ J. K. Huysmans, *En route* [1895], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1996, p. 77

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ Georges Lukacs, *La Théorie du roman* [*Die Theorie des Romans*, Berlin, Paul Cassirer, 1920], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Gonthier, 1971, p. 20.

1.1.2.1. DÉCADENCE, SYMBOLISME OU POST-ROMANTISME ? L'EMPLOI DE L'IDÉALISME DANS LE RÉCIT

En ne considérant que les dates de notre étude – 1880-1919 – il serait difficile de dire que nous traitons une tendance littéraire propre à l'époque romantique ; en effet, si on ne regarde que les années en question, les textes de nos auteurs sembleraient plutôt être issus des mouvements « fin-de-siècle ». Cependant, comme nous le verrons, les textes sont hybrides et témoignent de multiples influences dans la forme comme dans le fond. Nous avons néanmoins choisi le terme *post-romantique* pour désigner la littérature de la période en question. Cette étiquette nous paraît la plus apte à évoquer la mentalité de nos écrivains, qui refusent les mouvements littéraires majeurs et concomitants – le symbolisme, la décadence, et le naturalisme – et optent plutôt pour une revalorisation de certaines idées clefs du romantisme, un mouvement relevant du passé. Les principes romantiques dont nos écrivains sont les héritiers subissent néanmoins une modification formelle, au détriment de la place centrale du poète-visionnaire qui avait, jusqu'alors, occupé la place centrale de la narration. Dans cette thèse, nous nous attacherons à démontrer que c'est par la composition du texte même que l'on peut distinguer l'orphisme de cette période des autres tendances antérieures ou concomitantes, afin de le voir comme un courant hors pair. Par une analyse minutieuse des éléments thématiques, structurels et stylistiques qui sont essentiels au récit, il sera possible de distinguer les textes de nos quatre écrivains de ceux de l'époque romantique, ainsi que de ceux qualifiés de décadents ou de symbolistes.

Comme l'indique le préfixe *post*, nos auteurs assistent à une tendance qui est liée au romantisme sur le plan thématique, mais qui en est néanmoins indépendante d'un point de vue chronologique. La coupure nette dans le mouvement romantique est indéniable aux yeux d'Édouard Schuré et de Joséphin Péladan : l'un comme l'autre attribuent le déclin de ce mouvement dans la sphère de la littérature à la montée du roman naturaliste, qui s'est imposé comme la tendance littéraire dominante du dernier tiers du XIX^e siècle, prônant au cours des décennies un matérialisme absolu qui a étouffé l'idéalisme du romantisme. Dans un numéro de la revue *L'Artiste* de septembre 1884, Péladan, écrivant sous le pseudonyme Guy de Valognes¹⁹,

¹⁹ Ce pseudonyme fait référence à Barbey d'Aurevilly, qui a vécu une partie de son enfance à Valognes, et que Péladan considérait comme son maître. Nous reviendrons sur la dynamique entre ces deux personnages littéraires dans le chapitre suivant, lors de notre présentation de Péladan ; *infra* : p. 170-172.

publia un article condamnant Émile Zola comme le chef d'un mouvement à la fois faussement grand, et faussement représentatif de l'esprit moderne. Cet article, qui s'intitule « La Seconde Renaissance française et son Savonarole », maintient que le romantisme, que Zola cherche à purger des arts français, fut l'application dans les arts de ce qu'il y a de plus noble et pur dans l'esprit de l'homme – tandis que le naturalisme est tout le contraire :

Ce Savonarole-là parle le langage d'atelier, professe la philosophie d'un Darwin-Prudhomme ou d'un Strauss-Diafoirus et peint des gens en blouse et des hommes en rut. Son attitude de dédain envers la Renaissance italienne de 1400 se change en fureur quand il se trouve en présence de la Renaissance française de 1830. Il veut que le naturalisme soit l'expression de la pensée moderne. [...]

Irréfutablement, le romantisme est la manifestation caractéristique de l'esprit moderne ; tout ce qui a été grand, dans notre siècle, était romantique²⁰.

Ailleurs dans le même article, Péladan précise que le grand danger que Zola fait courir à l'art provient de son côté irrévérencieux ; il dépeint l'auteur de *L'Assommoir* comme étant sans maître et aveuglément persuadé de ses convictions. Dans cette arrogance séculaire, il supprima l'Idéal de son art sans hésitation :

Où est-elle donc cette fameuse école naturaliste ? Elle n'est nulle part, elle n'est pas. Le naturalisme n'est pas une école, c'est la folie d'un homme, et de quel homme ? Un barbare, sans aïeux ; un profane sans enthousiasme, un homme sans dieux, un écrivain sans goût, un pédant sans science ; un Marat littéraire, un Babœuf styliste, qui demande la suppression de l'idéal, du surnaturel et du merveilleux de Dieu et de l'âme²¹.

Comme Péladan, Schuré voit le même phénomène troublant au cœur de l'écriture zolienne. Dans sa préface à *La Mission de l'Art* du peintre belge Jean Delville²², Schuré avance qu'en rédigeant ses textes dits « scientifiques », l'écrivain du *Ventre de Paris* compose sans être guidé

²⁰ Joséphin Péladan, « La Seconde Renaissance française et son Savonarole », *L'Artiste*, vol. 2, septembre 1884, p. 207 ; En 1906, Péladan publia également à la Société du Mercure de France un long texte intitulé *Réfutation esthétique de Taine*, au cours duquel il développe un argument contre les conférences que donnait Hippolyte Taine à l'École des Beaux-Arts à Paris. Là aussi, Péladan avance que la vision réductrice et matérialiste de Taine supprime le caractère de l'œuvre d'art.

²¹ *Ibid.*, p. 206.

²² Né à Louvain en 1867, Jean Delville, fait partie de la « nouvelle génération » d'artistes dans laquelle Schuré trouva une source d'inspiration et de solidarité à ce moment de sa carrière ; nous en parlerons dans le chapitre suivant lors de notre présentation de l'écrivain alsacien. Nous aurons également l'occasion de discuter d'un tableau de Delville, car, le peintre, qui fut lui-même un initié rosicrucien, réalisa un portrait du Sâr Joséphin Péladan pour l'un de ses Salons esthétiques.

par un Idéal, et, ce faisant, ôte de son œuvre tout aspect de la beauté inhérente à l'acte de créer : « Le naturalisme c'est l'affirmation des apparences, la foi dans l'instinct, dans la fécondité de la vie physique pure et simple, ainsi que Zola l'affirme avec une honnête naïveté. Les pratiques naturalistes de notre fin de siècle sont le reflet exact de la doctrine matérialiste en philosophie²³. » Et plus loin : « Naturalisme, réalisme, impressionnisme ; variations, nuances et dégradations d'un même mal : l'absence de principes et d'idéal dans l'artiste. En expulsant l'idéal de l'art, le prétendu naturalisme a méconnu et profané la nature²⁴. »

Afin de résoudre ce problème, Péladan et Schuré réclament que l'Idéal soit rendu à l'art, mais ils diffèrent dans la manière de nommer la reprise du mouvement romantique. Péladan entend qu'un tel retour serait simplement une restauration du romantisme, tel qu'il était un demi-siècle auparavant :

Si le romantisme n'était vitupéré que par M. Zola, si la seconde Renaissance française n'avait à subir que les exorcismes de cet hérésiarque, ce serait peu. [...] Mais ce qui est tout à fait insupportable, c'est de voir parmi les artistes et les écrivains marquants de nos jours des timorés qui n'ont pas le courage de leur passé justaucorps sous un par-dessus bien bourgeois. Nous allons devenir ou des brutes avec M. Zola, ou ce semble, anglicans, quakers, puritains et réformistes avec M. Cherbuliez. [...] Il n'y a en conclusion que le Romantisme restauré et maintenu qui puisse nous sauver de la rue et du salon²⁵ !

Péladan publia cet article en 1884 – une année marquée également par le lancement de son immense cycle littéraire, *La Décadence latine*. Il semble logique de déduire qu'il aurait consciemment appliqué à ses romans les principes idéalistes du romantisme qu'il cite dans cet article comme manquant à la littérature française, et, ce faisant, soigneusement tâché de rétablir la continuité du mouvement que le naturalisme avait interrompu. En tout cas, cette idée semble lui être restée à l'esprit car elle rejaillit dans son livre, *Introduction aux sciences occultes*, paru en 1911, soit vingt-sept ans après la publication de cet article. On y lit : « Créer dans l'âme des hommes des reflets vivifiants du grand mystère, voilà le grand œuvre²⁶. »

L'opinion de Schuré est, quant à elle, plus nuancée que celle de Péladan ; l'écrivain des *Grands Initiés* décrit le romantisme comme un mouvement presque parfait, cependant, dépourvu

²³ Édouard Schuré, « Préface » à *La Mission de l'Art* de Jean Delville, Bruxelles, Georges Ballat, 1900, p. viii.

²⁴ *Ibid.*, p. xi.

²⁵ Péladan, *op. cit.*, p. 216-217.

²⁶ *Introduction aux sciences occultes*, Paris, Sansot, 1911, p. 114.

d'un élément crucial : « Le romantisme fut l'*Idéalisme sans l'Idée*²⁷. » Ainsi, pour celui-ci il ne s'agit pas de reprendre les principes du mouvement romantique car ils furent, malgré tout, incomplets. Schuré constate que depuis 1880, un nouveau courant artistique est parvenu à restaurer l'Idée à l'art, courant auquel il assiste lui-même. Pour Schuré, cette nouvelle école d'art, qui s'inspire de l'Idéal, s'est dressée contre les arts matérialistes, et s'inscrit dans la continuité du mouvement romantique – mais en constitue une étape inédite. On peut donc en déduire que l'idéalisme de Schuré est consciemment mis sous le signe d'un post-romantisme.

Nous reviendrons prochainement à cette citation de Schuré quand nous examinerons le rôle précis que joue l'Idéal de l'artiste dans cette littérature car, comme nous le verrons, si la *présence* de l'Idéal nous permet de la distinguer du naturalisme, sa *place* nous permet de l'isoler de deux autres mouvements importants du moment : le symbolisme et l'écriture décadente. Afin de mettre en lumière cette distinction, considérons comme point de départ cette citation de Bertrand Marchal sur le rapport étroit entre le symbolisme et l'idéalisme :

Le mot de symbole a pour fonction essentielle, dans le discours symboliste, de rappeler que la réalité ne se réduit pas à la réalité brute du discours naturaliste, et de suggérer ainsi un réel au-delà du réel. Le symbolisme est d'abord et avant tout un idéalisme, qui convoque tantôt les grandes cautions philosophiques, Kant, Hegel et Schopenhauer [...], et tantôt se complaît dans les nostalgies religieuses, en particulier catholiques. Le réel voilà l'ennemi, et tous les au-delà, philosophiques ou religieux, sont bons à prendre parce qu'ils sont d'abord des ailleurs²⁸.

Au premier abord, et dans le cadre du mouvement symboliste, l'orphisme paraît partager cette volonté de suggérer une révélation hermétique, un « réel au-delà du réel ». Cependant, il trouve sa spécificité au sein du mouvement idéaliste dans le lieu et la forme de ce réel : contrairement au symbolisme, ici n'importe quel ailleurs ne suffira pas. Comme le symbolisme, l'idéalisme religieux de nos écrivains cherche à résoudre le problème du « réel », mais il mène nécessairement à un absolu immuable.

Ainsi, alors qu'il est possible de suivre plusieurs pistes avant de parvenir à son but, ce dernier reste le même : c'est la rencontre entre l'homme et le Divin, entre la création et le créateur. Comme nous le verrons prochainement, pour nos protagonistes, le chemin menant à l'Ineffable ne réside plus exclusivement à l'intérieur du sujet : l'absolu qui est l'objet de la quête du héros d'un

²⁷ *Ibid.*, p. vi.

²⁸ Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 8.

récit orphique demeure systématiquement en dehors du personnage – même si celui-ci confirme sa présence surnaturelle par des processus intuitifs et intérieurs. La place de la littérature orphique dans le cadre du mouvement idéaliste de cette période est donc singulière car le pouvoir créateur demeure, finalement, en dehors de l'homme, et c'est celui-ci qui part en quête de son créateur. En ce sens, on peut encore observer une parenté avec le romantisme, puisque le récit orphique met en scène la quête de l'homme à la découverte d'une vérité suprême sur lui-même. Or, la différence essentielle est que cette vérité demeure obligatoirement en dehors du sujet – et, nonobstant la multitude de pistes que l'homme peut emprunter pour y parvenir, elle est absolue et immuable, et exerce un effet identique sur tout homme. Finalement, dans cette littérature post-romantique, le sujet n'est pas en train de s'évaluer lui-même, comme c'est le cas dans le roman romantique et aussi symboliste²⁹, mais plutôt de se définir par rapport à des critères externes qui sont absolus.

C'est en majeure partie par cette extériorisation de l'objet que nous pouvons dégager une spécificité de la philosophie orphique – ainsi que sa manifestation dans le genre romanesque – qui la rend distincte dans le cadre de la littérature symboliste : même s'il s'agit d'une quête personnelle, le but demeure nécessairement en dehors du sujet. Ceci est le contraire du roman typiquement symboliste où l'absolu demeure à l'intérieur de l'esprit du protagoniste et n'est accessible que par l'idéalisme subjectif qu'il emploie. Cette notion de subjectivité ou d'interiorité est, d'ailleurs, au centre de l'explication du symbolisme que propose Remy de Gourmont dans son entretien avec Jules Huret en 1891. Il y avance que la réalité du monde revient à une expérience privée qui se limite à la perception immédiate du sujet :

Si l'on dénommait cette littérature nouvelle l'Idéalisme, je comprendrais mieux et même tout à fait bien. 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. Donc, autant de cervelles pensantes, autant de mondes divers...³⁰

La notion d'extériorité absolue prime de surcroît avec l'orphisme de cette période car elle se prête naturellement à une conception mystique qui envisage une présence divine demeurant au-

²⁹ Plus loin dans cette étude nous aurons l'occasion de nous attarder sur le livre de Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Nous verrons alors la place qu'occupe la notion d'autoréflexion et d'« hyper-conscience » caractéristiques du roman symboliste dans l'œuvre de Machen.

³⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], D. Grojnowski, (éd.), Paris, José Corti, 1999, p. 166.

delà du visible. Cette présence informe la philosophie essentielle des écrivains orphiques dans la mesure où elle structure leur point de vue et, ce faisant, définit leur position existentielle dans le monde. Comme nous le verrons aussi plus loin, cette conception schématique informe également la structure et le style des œuvres philosophiques de nos écrivains. De fait, même s'il n'attribue pas de nom précis à sa philosophie spirituelle ou ontologique, Édouard Schuré se montre soucieux de distinguer ses écrits de ceux des symbolistes, qu'il trouve dénués de fond : « Ce qu'on a appelé du nom pompeux de symbolisme n'a guère été qu'un jeu de hasard avec des analogies de sons, de parfums et de couleurs. La totale absence de sens philosophique chez un Mallarmé et un Verlaine, se sent chez leurs disciples attardés³¹. » Ainsi, les écrits de nos auteurs se fondent sur une foi sincère et réelle, qui informe leur conception du monde, et ainsi, leur production littéraire. Il ne s'agit pas d'exploiter des tendances artistiques ou stylistiques pour le simple plaisir esthétique, mais le style et ses effets sont mis au service de l'écrivain afin d'avancer ses idées sur l'homme et le sacré.

Dans la citation de Bertrand Marchal mentionnée plus haut, le terme « idéalisme » est évoqué pour décrire le symbolisme. En effet, les deux vont de pair car dans un texte idéaliste, le symbole choisi peut servir de tremplin au héros, lui permettant ainsi de se lancer en dehors de la réalité quotidienne. Comme le symbolisme, l'idéalisme orphique promet un contact avec une autre réalité (nous discuterons plus tard de l'emploi d'objets physiques sous la plume d'Arthur Machen, par exemple), cependant, pour le symboliste, la capacité motrice demeure dans l'esprit de l'homme et ne provient pas de l'extérieur. Le pouvoir de l'imagination créatrice fait l'objet du roman *Der Schöpfer (The Creator / Le Créateur)* écrit en 1920 par Salomo Friedlaender sous le nom de plume d'un Mynona (qui est lui-même l'anagramme d'Anonyme) ; dans ce texte, un intellectuel solitaire, Gumprecht Weiss, obtient le pouvoir de rendre manifestes les objets de ses rêves grâce à une expérience scientifique. Ainsi, Gumprecht, qui parvient à modifier le monde réel selon ses envies et ses caprices, prend finalement la place suprême du Créateur et devient l'objet ultime de son univers :

Oh, my dear objectivists, my reality-bound fanatics! Do you really think that because something is 'subjective' it is any less real? Does the shimmer of a soap bubble seem any less real to you than a pastel painting? – The subject objectivizes itself in the blink of an eye – not only in fleeting

³¹ Édouard Schuré, « Confession Philosophique » [1911], préface à : Alphonse Roue et Robert Veyssié, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin et Cie., 1913 p. xix.

phenomena, but in absolutely everything. [...] I hereby shake a pillar which is by far not as stable as it appears to be: the pillar of dire reality, and I thereby lend it the ductility and furtive facility of dreams. For what is more real than the most real? The creator³².

Oh, mes chers objectivistes, mes fanatiques de la réalité ! Pensez-vous vraiment qu'une chose soit moins 'vraie' simplement parce qu'elle est subjective ? L'irisation d'une bulle de savon, semble-t-elle moins réelle qu'un pastel ? – Le sujet se reconnaît instantanément – pas seulement dans les phénomènes éphémères, mais dans tout. [...] Ici devant vous, j'ébranle un pilier qui n'est pas aussi stable qu'il en a l'air : le pilier de la réalité affreuse, et ce faisant, je lui accorde la malléabilité et la faculté furtive des rêves. Car qu'y a-t-il de plus réel que le réel absolu ? Le créateur.

Der Schöpfer met en valeur les tenants centraux de la philosophie idéaliste allemande d'Arthur Schopenhauer, qui sont partagés également par l'école symboliste française : tout objet n'est qu'un reflet de la volonté de son sujet. Dans sa fuite du réel, Gumprecht n'a pas à chercher plus loin que son propre esprit ; la réalité commence par et se termine avec son créateur, qui est le sujet lui-même.

Cette idée clef, que l'homme est capable de prendre le rôle de Dieu et de transformer son monde par une maîtrise de la volonté, est également, selon M. H. Abrams, l'un des préceptes majeurs de l'idéalisme romantique, qui nous permet de lier ces deux modes philosophiques qui ont tant marqué le XIX^e siècle. Il explique :

The tendency in innovative Romantic thought [...] is greatly to diminish, and at the extreme to eliminate, the role of God, leaving as the prime agencies man and the world, mind and nature, the ego and the non-ego, the self and the not-self, spirit and the other, or [...] subject and object. [...] This metaphysical process does not delete but simply assimilates the traditional powers and actions of God, as well as the overall pattern of Christian history. [...] In this grandiose enterprise, however, it is the subject, mind, or spirit, which is primary and takes over the initiative and the functions which had once been the prerogatives of deity; that is why we can justifiably call Romantic philosophy, in its diverse forms, by the generic term 'Idealism'³³.

La tendance dans la pensée romantique innovante [...] est de diminuer largement, et plus encore, d'éliminer, le rôle de Dieu, laissant comme éléments principaux l'homme et le monde, l'esprit et la nature, l'égo et le non-égo, le moi et le non-moi, l'âme et l'autre, ou [...] le sujet et l'objet. [...] Ce processus métaphysique ne supprime pas les pouvoirs et actions traditionnels de Dieu, mais les assimile, ainsi que le grand dispositif de l'histoire chrétienne. [...] Cependant, dans cette entreprise grandiose, c'est le sujet, l'esprit, ou l'âme qui prime et assume l'initiative et les fonctions qui avaient été les prérogatives de la déité auparavant ; c'est pour cela qu'on peut raisonnablement appeler la philosophie romantique, dans toutes ses diverses formes, par le terme générique d'idéalisme.

³² Mýnna [S. Friedlaender], *The Creator* [*Der Schöpfer*, Munich, Kurt Wolff, 1920], traduit de l'allemand par Peter Wortmann, Cambridge MA, Wakefield Press, 2014. p. 10-11.

³³ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Company, 1971, p. 91-92.

Or, c'est justement cette capacité de transformer le monde, si cruciale dans l'idéalisme de Schopenhauer et de Remy de Gourmont, ainsi que dans la pensée romantique, qui est refusée catégoriquement par l'orphisme de nos écrivains, lequel déplace toutes capacités créatrices à l'extérieur de l'homme, rendant ce pouvoir au Divin seul.

L'orphisme de notre période n'accorde pas à l'homme les capacités créatrices de Dieu ; pour les post-romantiques, le créateur demeure nécessairement extérieur par rapport à sa création. Avec son objet extérieur et absolu, la philosophie idéaliste du romancier orphique témoigne plutôt de l'idéalisme de Hegel, qui, selon Janine Langan, correspond mieux aux tenants centraux des premiers symbolistes, cultivés face aux écueils de la religion organisée et aux attaques du positivisme :

Feeling cramped in the new, sober, limited, and four-dimensional bourgeois world that thrived on this positivism, they [the symbolists] found in Hegel the man who showed the way beyond both: the man who had managed to synthesize and transcend the best insights of Kant and Jacobi; who [...] had also rehabilitated the Absolute from the onslaughts of the Empiricists, those proto-positivists, by thinking even more 'concretely' than they had. Hegel's path pointed to a scientific, lay Absolute capable of acting as God's *locus tenens*, 'de faire l'intérim de Dieu,' it pointed to glorious insights founded on criticism and reflexion³⁴.

Se sentant à l'étroit dans le nouveau monde bourgeois à quatre dimensions, sobre et limité et qui se nourrissait du positivisme, ils [les symbolistes] ont trouvé en Hegel l'homme qui montrait le chemin au-delà des deux : c'était l'homme qui était parvenu à synthétiser et à transcender les meilleures intuitions de Kant et de Jacobi ; qui [...] avait aussi réhabilité l'Absolu devant les attaques des Empiristes, ces proto-positivistes, en réfléchissant encore plus 'concrètement' qu'eux. La piste de Hegel menait à un Absolu scientifique et laïque, capable d'assumer le rôle du *locus tenens* de Dieu, 'de faire l'intérim de Dieu,' il menait à des idées glorieuses fondées sur la critique et la réflexion.

Comme l'indique Langan, l'Absolu de l'idéalisme hégélien est extérieur au sujet et est capable de faire office de Dieu pour certains – notamment Stéphane Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam³⁵,

³⁴ Janine D. Langan, *Hegel and Mallarmé*, Lanham, University Press of America, 1986, p. 27.

³⁵ Comme l'indique Alan Raitt, Villiers possédait une bonne compréhension des idées de Hegel, et fut applaudi par Mallarmé pour son « intelligence âpre et princière ». On retrouve la philosophie hégélienne dans un nombre de ses récits, dont *Claire Lenoir*, où on lit, par exemple : « Par l'idée médiatrice de l'Extériorité, qui est comme la trame sur laquelle se brode l'éternel devenir du Cosmos, l'IDÉE se nie elle-même, pour se *prouver* son être, sous forme de *Nature*, et je pourrais reconstruire le fait en employant la dialectique hégélienne. L'Idée ne croit qu'en se retrouvant en sa négation. » (*Œuvres complètes*, A. Raitt, (éd.), t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 179) Il jouait donc un rôle important dans la propagation de la philosophie idéaliste allemande en France à l'aube du XX^e siècle. Néanmoins, Raitt note aussi que la génération de symbolistes à qui il s'adressait ne fut pas aussi attentive aux nuances que lui : « Dans leurs écrits le nom de Hegel se rencontre bien moins souvent que celui de Schopenhauer, et

mais tel n'est pas le cas pour nos écrivains croyants. Ils sont parvenus à faire fusionner l'Absolu abstrait et séculier de Hegel avec la notion d'une divinité personnelle développée à l'époque romantique et, ce faisant, à ériger un schéma représentatif de leurs croyances, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

Une telle approche convenait aux souhaits créatifs de Schuré, qui, on l'a vu plus haut, cherchait à se distancer du mouvement symboliste, car pour lui, la littérature idéaliste issue de sa plume ne relève pas du symbolisme, mais d'un idéalisme transcendantal, qui sert à mettre l'homme en rapport direct avec les vérités immuables de l'existence. Toutefois, dans ses écrits, il semble bien disposé à rattacher sa philosophie et sa production artistique au mouvement des romantiques. Toujours dans la préface au livre de Jean Delville, qui est paru en 1900, Schuré revendique une parenté avec le mouvement romantique dans son art, tout en précisant que le mouvement auquel il assiste au tournant du XX^e siècle représente une nouvelle étape dans la lignée :

Le XIX^e siècle a débuté dans les lettres et dans les arts par ce réveil tumultueux qu'on est convenu d'appeler le romantisme. Réaction instinctive contre la sécheresse des poncifs académiques, il fut à la fois un retour à la nature et un sincère, un magnifique élan vers toutes les hauteurs de l'Idéal. Il produisit des œuvres de génie, mais il ne lui fut pas donné d'opérer dans notre civilisation un travail d'éducation féconde, de construction définitive parce qu'il manquait des solides assises. Le romantisme fut l'*Idéalisme sans l'Idée*³⁶.

Il continue plus loin, précisant exactement ce qu'il entend par cette dernière phrase, et fait écho ainsi à l'idée de Abrams citée plus haut, selon laquelle la philosophie romantique tend à supprimer les capacités d'une puissance extérieure :

J'ai dit plus haut que le romantisme avait été l'*Idéalisme sans l'Idée*, c'est-à-dire les Principes éternels et universels. L'art nouveau sera l'*Idéalisme avec l'Idée*. Cela veut dire qu'il procédera de la science intégrale qui procède elle-même de la complète connaissance de Soi, en un mot cette Théosophie qui est une Biologie transcendante³⁷.

même quand on le cite, c'est le plus souvent sans faire preuve d'une connaissance très précise de ses idées. Mais ce fait n'a pas beaucoup d'importance. Les Symbolistes, incapables pour la plupart de distinguer d'une manière très nette entre la philosophie de Schopenhauer et celle de Hegel, ne s'en souciaient guère quand Villiers leur parlait de celui-ci plutôt que celui-là. Ils s'intéressaient plus aux tendances qu'aux hommes... » (*Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1986, p. 219-220).

³⁶ Édouard Schuré, « Préface » à *La Mission de l'Art* de Jean Delville, *op. cit.*, p. vi ; Jean Delville est, bien sûr, peintre, mais dans cette préface, Schuré évoque les arts dans un sens général, citant des peintres, des compositeurs et des écrivains du mouvement romantique. Ainsi, la théorie sur l'art qu'il y expose s'applique aussi bien à l'écriture qu'aux arts plastiques.

³⁷ *Ibid.*, p. xviii.

Schuré entend donc par là que le mouvement idéaliste alors en cours repose sur des fondements spirituels, dont les artistes s'inspirent et qui se reflètent dans leurs œuvres. Ces œuvres, maintient-il, ne sont pas des expressions d'art pur faites pour le plaisir de l'artiste ou le spectateur – tant s'en faut. Comme le dit Delville dans son manifeste, « On a dynamité le Parnasse³⁸ ». La véritable œuvre d'art se crée désormais à partir d'une intention d'édifier le spectateur, lui rappelant le rapport spirituel entre l'homme et le créateur : « Ce qui fait l'intérêt de toute véritable œuvre d'art c'est qu'elle reproduit le mystère de la Création, qui opère dans le Microcosme comme dans le Macrocosme, dans l'Homme comme dans l'Univers. Elle nous montre, elle aussi, l'Involution de l'esprit dans la matière et l'Évolution de la matière vers l'esprit³⁹. »

Ce sentiment implique nécessairement une volonté de la part de l'artiste orphique d'aider son public, de lui montrer le chemin salvateur, et nous permet, donc, de distinguer les œuvres idéalistes de nos écrivains de celles de certains de leurs contemporains. Toutefois, il est intéressant de noter que ceci est en cohérence avec les principes du mouvement romantique qui se fondait sur un sentiment de fraternité, malgré l'aspect souvent solitaire de l'écrivain romantique. Léon Cellier observe : « L'hypertrophie du moi [des romantiques] [...] est compensée par un souci constant d'autrui qui s'épanouit dans la religion de l'Humanité. Avant Barrès, Hugo se voulait solitaire et solidaire⁴⁰. »

Toujours dans la même préface, Schuré s'interroge : « Comment donc trouver la droite voie ? Où est le chemin du salut ? Où se dérobe le haut plateau fertile protégé des purs sommets de lumière ? » La réponse, avance-t-il, est double : « Le salut viendra de deux choses dont la première regarde les individus, et la seconde nos institutions d'enseignement public ; à savoir, la discipline de l'Âme, et le retour aux Principes⁴¹. » Dans ce courant post-romantique, on comprend que c'est le devoir de l'artiste orphique de mettre à profit sa vision idéaliste afin de créer des œuvres capables d'élever l'individu en le mettant en rapport avec une puissance absolue, et obligatoirement extérieure. Ainsi, l'orphisme, comme le symbolisme, est un idéalisme.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ *Ibid.* p. xx.

⁴⁰ Léon Cellier, « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1977, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*, p. xvi-xvii.

Néanmoins, l'artiste orphique emploie ses capacités idéalistes à des fins qui sont semblables, mais finalement divergentes de celles de l'artiste symboliste qui semble, quant à lui, auto-suffisant.

L'extériorité de l'expérience nous permet de distinguer la littérature orphique non seulement des récits romantiques et de la poésie symboliste, mais aussi des textes décadents, si l'on considère cette observation de Jean Pierrot :

Dès l'époque de *Claire Lenoir* cet idéalisme prend la forme d'un subjectivisme qui enferme l'homme dans la prison de sa propre conscience, et qui le condamne à une totale solitude. Le monde extérieur n'est jamais qu'une projection de chaque conscience individuelle, et, dans ces conditions, rien ne permet de distinguer l'hallucination de la perception, ou plutôt la distinction entre les deux n'a plus raison d'être⁴².

Contrairement aux paramètres cités par Pierrot, dans le cas du récit orphique, non seulement le protagoniste n'est pas enfermé dans la « prison de sa propre conscience », mais la vérité n'a rien de subjectif et demeure résolument invariable. C'est pour cela, par ailleurs, que les personnages orphiques n'ont jamais recours aux paradis artificiels si chers aux décadents : la vérité est absolue et demeure ancrée dans la réalité, et non pas dans une vision subjective déclenchée par une substance.

Ce désir de créer un lien avec le lecteur au moyen d'un récit, nous permet de distinguer davantage l'écrivain de l'orphisme post-romantique de l'écrivain décadent. Comme c'est le cas dans les récits de nos auteurs, Catherine Rancy voit dans les écrits décadents des dernières décennies du XIX^e siècle une réaction contre la diffusion du matérialisme dans la société européenne, les plaçant aussi sous le signe d'un post-romantisme :

Il s'agit jusqu'à ce stade d'un cycle de type romantique, caractérisé par une rébellion contre la raison, la norme, la tradition. Le mouvement esthétique et décadent est en effet l'indice de la faillite du matérialisme et de la croyance au progrès, et cette révolte contre la raison amène un renouveau religieux et mystique, et un désir d'élargir les limites de l'expérience humaine. A une époque d'expansion matérielle qui reniait le rêve intérieur, le désir de compensation imaginaire persiste dans la recherche de l'évasion et de l'absolu. La dualité positive et négative du décadentisme s'exprime simultanément dans une aspiration intense à la vie [...] et dans un retrait de la vie – par exemple à l'intérieur des 'tours d'ivoire'⁴³.

⁴² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 87.

⁴³ Catherine Rancy, *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 4.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, pour chacun de nos auteurs, l'œuvre orphique est justifiée par cette « faillite du matérialisme et de la croyance au progrès », mais, plutôt que de vouloir « élargir les limites de l'expérience humaine » par le biais d'objets esthétiques et matériels, nos écrivains ont pris la décision de regarder en dehors d'eux-mêmes, cherchant un élargissement de leur expérience dans la reconnaissance d'une puissance supérieure.

Évoquant le mouvement esthète anglais, Nancy avance que l'élitisme né de l'expérience privée de quelques privilégiés fortunés est alors très souvent associé, non seulement à la littérature de la fin-de-siècle, mais surtout à la littérature occulte de la période. Ceci est, selon elle, reflété dans le choix de leurs protagonistes. Elle explique : « La notion d'élitisme initiatique propre à l'occultisme, l'idée des 'happy few' possesseurs d'une connaissance cachée sera très courante dans la littérature fantastique fin-de-siècle, qui va exploiter le sens du mystère et du secret⁴⁴. » Sylvie Thorel-Cailleteau ajoute que, du côté des Français, la réaction à ce que certains perçoivent comme la décadence de la société contemporaine aurait déclenché un effet littéraire où l'écrivain fera figurer désormais un avatar ironique de lui-même, le mettant face à la société d'alors : « la décadence surgit, en tant que mouvement littéraire, comme le commentaire ironique de soi-même⁴⁵. » Néanmoins, cette tendance à l'élitisme et à l'ironie est écartée elle aussi par nos écrivains qui composent leurs récits pour mettre l'accent sur un personnage non-initié, très souvent totalement dépourvu de qualités exceptionnelles évidentes, et qui découvre la présence du Divin au fil de la narration, faisant preuve de la notion de solidarité prônée par les romantiques.

Ici encore, même si l'on peut observer que l'écriture décadente et orphique est une réaction au même climat de déclin, le résultat n'est pas le même car l'orphisme romanesque de cette période représente un refus total de la notion élitiste d'une tour d'ivoire, et ce, par une volonté explicite de diffuser son message à un public généraliste et non-initié. Dans cette perspective, les textes semblent diverger définitivement des écrits décadents de l'époque car, même si nos écrivains sont des initiés et nourrissent des croyances très sincères, ils se servent des textes non pas pour mettre en valeur l'idée qu'ils font partie des *happy few*, mais plutôt pour inciter d'autres à se joindre à eux en les mettant au cœur du récit. Ainsi, même si l'écrivain orphique de cette période part d'une

⁴⁴ *Ibid.* p, 16.

⁴⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Décadence – Inanité sonore », in : *Dieu, la chair, et les livres : une approche de la décadence*, S. Thorel-Cailleteau (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 14.

position spirituellement supérieure à celle du lecteur, le texte a pour finalité d'inciter ce dernier à atteindre son niveau.

1.1.2.2. DÉCADENCE, SYMBOLISME OU POST-ROMANTISME ? LE CHOIX FORMEL

Cette volonté d'inclusion explique également le choix formel que font nos écrivains. Comme cela a déjà été dit, dans cette étude, nous aurons recours principalement aux œuvres romanesques ; un tel choix formel de la part de nos auteurs mystiques pourrait surprendre si le but est bien d'avancer un propos métaphysique et spirituel. En effet, à l'époque, la tendance était de considérer la poésie plus apte à encadrer une philosophie où l'on retrouve au cœur de l'œuvre la notion d'un idéal absolu, tel l'orphisme. Bertrand Marchal explique que c'est pour cela que l'idée d'un roman symboliste, par exemple, paraît être une contradiction en soi :

La notion de roman symboliste peut apparaître comme une contradiction dans les termes, puisque l'esthétique symboliste est, jusqu'à un certain point, une esthétique antiromanesque : la poésie se pose en absolu de la littérature par l'exclusion des modes narratif et descriptif qui sont le fondement du réalisme. Dans cette perspective, la distinction roman/poésie renvoie moins à une opposition de genre qu'à une opposition fondée sur l'usage de la parole et sur son rapport au réel : d'un côté un usage réaliste ou référentiel, le roman, de l'autre un usage idéaliste ou essentialiste, la poésie, qui ne renvoie pas au réel, mais aux mots mêmes. D'un côté la tentation de la science, de l'autre la littérature pure ; d'un côté la narration et la description, de l'autre l'allusion et la suggestion ou, si l'on préfère, le symbole⁴⁶.

Si, comme nous l'avons indiqué plus haut, les écrits de nos romanciers témoignent d'un refus de l'élitisme qui marque certaines tendances littéraires de la fin du XIX^e siècle par leur choix de mettre l'accent non pas sur un avatar de l'écrivain initié, mais plutôt sur un personnage central qui est « ordinaire » et représentatif du lecteur non initié, il convient de noter aussi que cette volonté s'étend aussi au choix formel de l'œuvre. En effet, en lisant les romans de nos écrivains, nous sommes frappés par la manière dont ces textes, d'un point de vue stylistique, semblent être tous issus du courant réaliste, et ainsi, voudraient suggérer un rejet de la poésie pure du symbolisme, ainsi que de toute sorte de fantaisie onirique.

⁴⁶ Lire *le symbolisme*, *op. cit.*, p. 113-114.

De même que Zola, qui en 1866 déclara, « Le premier homme qui passe est un héros suffisant⁴⁷ », nos écrivains favorisent tous un décor moderne et très souvent citadin comme point de départ à l'histoire, ainsi que des protagonistes « normaux » – comme nous le verrons plus loin. Au-delà, dans l'emploi de la parole, on constate une volonté de dépeindre les faits de façon aussi objective que possible ; ce n'est pas l'effet poétique du texte mais le réalisme de la scène qui prime. En ce sens, sur le plan formel, on peut y observer davantage l'influence de la prose scientifique typique du naturalisme que celle du symbolisme ou du romantisme. Ceci est, bien sûr, surprenant car, comme nous venons de le voir, nos écrivains français professent le mépriser.

La citation de Marchal renvoie à une opposition philosophique alors très réelle entre la poésie et la prose, mais il faut également reconnaître que cette tension fut renforcée non seulement par les diverses théories ontologiques du moment, mais aussi par une évolution dans les technologies de la production du livre qui a permis la création d'un nouveau profil du public à qui le roman se destinait. Les années 1830 marquent une nouvelle étape dans l'histoire du livre, où les avancées importantes dans les techniques d'impression permirent pour la première fois une production industrielle aux prix considérablement réduits. Ces innovations touchèrent non seulement aux techniques d'impression des romans, mais aussi des journaux quotidiens – qui ont également contribué à démocratiser l'accès à la littérature par leurs annonces publicitaires sur les nouvelles parutions littéraires, et surtout romanesques. En conséquence, le livre en tant qu'objet, est passé du statut d'objet rare, accessible aux élites des académies et des Salons – comme ce fut le cas au XVIII^e siècle – à un objet commun, destiné aux masses. Cet essor considérable fut accompagné non pas par une spécialisation du profil du lecteur envisagé, mais plutôt une généralisation de celui-ci. Si le nombre de librairies, ainsi que le nombre de romans, augmentent, il faut néanmoins reconnaître que ceci se fait au détriment de la spécificité du lecteur – désormais le roman est diffusé parmi un public qui semble : « une poussière de lecteurs anonymes auquel le livre est adressé comme une 'bouteille à la mer'⁴⁸. »

De fait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le roman gagne considérablement en présence sur le marché, mais on ne peut pas constater la même chose pour la poésie, qui demeure

⁴⁷ « Deux définitions du roman » [1866], *Œuvres complètes*, H. Mitterand éd.), vol. 10, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 286.

⁴⁸ M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal, J. Noiray, A. Compagnon, *La Littérature française : dynamique et histoire II*, J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, Folio Essais, 2007, p. 348.

marginale comme genre, et continue à se destiner principalement à quelques *happy few*. Ainsi, la distinction « roman/poésie » soulignée par Marchal s'applique non seulement aux œuvres respectives d'un point de vue philosophique or artistique, mais aussi aux textes mêmes en tant qu'objets physiques. Dans cette perspective, le choix formel de la part de nos écrivains orphiques semblerait donc indiquer une reconnaissance franche de l'état réel du marché littéraire – avec ses moyens de production et ses consommateurs de masse – et de confirmer une volonté d'adresser leur message salubre au plus grand nombre par le genre qui semblait alors le plus largement diffusé : le roman.

Malgré une parenté que Péladan et Schuré reconnaissent fièrement, on peut néanmoins observer de leur part un désir fort de s'éloigner de l'orphisme poétique de l'époque romantique (ainsi que d'autres tendances littéraires concomitantes) : contrairement aux autres courants stylistiques du moment, non seulement le Divin est-il déplacé en dehors des personnages, mais aussi du texte même, ce qui marque un départ radical des traditions orphiques déjà établies. Dans son livre, *Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Georges Cattai avance que tout poème orphique contient quelque chose de magique et d'absolu, car c'est par un jeu habile de lettres et de mots que le poète nous permet de voir au-delà de la page vers l'autre côté du voile :

Car ce n'est pas une idée ordinaire que le poète nous offre : l'*Idée* même se fait *Verbe* ; le pensé, le senti, l'imaginé, dans la parole obscurément s'incarnent ; le spirituel devient sensible : c'est de transsubstantiation qu'il s'agit. L'idée, ayant revêtu le mot et se dissimulant sous les espèces du rythme et du son, se communique à nous, change notre cœur. Le poète n'est plus ici que le ministre de l'Idée, laquelle demande à s'incarner⁴⁹.

Pour Cattai, l'Idée se trouve dans les paroles mêmes d'un poème orphique ; le texte est donc le vecteur, ainsi que l'incarnation de, l'Idée. Or, si chaque parole est précieuse pour le rôle vital qu'elle joue dans un poème orphique, on ne peut en dire autant du roman orphique. Comme nous le verrons, notamment lors du cinquième chapitre de cette étude, dans le roman orphique il y a bien la notion de l'Idée, mais elle n'est pas obligatoirement incarnée dans les mots. Arthur Machen avance que par la nature formelle de l'œuvre romanesque, le texte dans son intégralité ne peut pas être au service de l'Idéal. Une partie doit plutôt être au service de l'« arrangement et de l'artifice » du récit ; c'est-à-dire des éléments qui ne révèlent pas la Vérité. Il explique :

⁴⁹ Georges Cattai, *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850-1950*, Paris, Plon, 1965, p. 12-13.

Everything terrestrial is so composite (except, perhaps, pure music) that one is confronted by an almost endless task of distinguishing matter from form, and body from spirit. Literature, we say, is ecstasy, but a book must be written about something and about somebody ; it must be expressed in words, it must have arrangement and artifice, it must have accident as well as essence⁵⁰.

Tout ce qui est terrestre est si composite (à l'exception, peut-être, de la musique pure) que l'on est confronté à la tâche quasi infinie de distinguer la matière de la forme, et le corps de l'esprit. La littérature, dit-on, c'est l'extase, mais un livre doit avoir un sujet et un protagoniste ; il doit être exprimé en mots, il doit y avoir de l'arrangement et de l'artifice, il doit y avoir de l'accident, aussi bien que de l'essence.

Au-delà de la trame narrative réclamée par la forme romanesque, on remarque que dans les narratifs orphiques de notre période, l'Absolu est évoqué, certes, mais l'écrivain se garde de le trop décrire ; comme il est l'objet de la quête gnostique, il se montre élusif. Cette décision relève en partie d'un choix de sa part, comme nous l'avons indiqué plus haut, mais aussi elle lui est imposée car les paroles humaines sont insuffisantes à le décrire, comme nous le verrons⁵¹.

En somme, entre l'orphisme poétique de la période romantique et l'orphisme romanesque de la période post-romantique, la fonction essentielle de la parole dans le texte est modifiée, et on perd l'aspect créateur que Georges Gusdorf décrit comme inhérent à la période romantique :

La poésie dont [les romantiques] rêvent n'est pas un jeu de mots, mais un jeu avec les mots ; elle est une poétique, ou une poiétique, une parole créatrice et initiatrice, dont l'ambition, de caractère orphique, serait de susciter un monde nouveau selon l'inspiration de valeurs plus fidèles à l'authentique vocation de l'homme⁵².

Or, si cet aspect créateur se perd, c'est au profit d'une facilité de lecture qui permet à nos écrivains de s'adresser à un public plus large et plus général. Ici encore, on souligne que c'est justement l'accessibilité du texte qui le distingue en majeure partie de l'orphisme post-romantique des périodes précédentes ; par la forme simplifiée de la narration on peut observer une vulgarisation de la philosophie orphique qui ouvre les barrières de la compréhension, sans pour autant diluer les notions clefs.

⁵⁰ *Hieroglyphics : A Note Upon Ecstasy in Literature* [1902], New York, Alfred Knopf, 1923, p. 65.

⁵¹ Nous reprendrons cette discussion plus loin dans cette étude lors du cinquième chapitre, au cours duquel nous discuterons de l'évocation de Dieu dans le roman orphique.

⁵² Georges Gusdorf, *Les Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 53.

Comme nous le verrons au cours de cette étude, le terme « roman orphique » se rapporte à une philosophie qui informe la rédaction, sans pour autant imposer une uniformité de style, ou de structure, à l'œuvre. Toutefois, le fait que l'on puisse tous les désigner comme étant « orphiques » ne signifie pas pour autant que nos quatre romanciers partagent la même philosophie ontologique ou hermétique. Le terme d'orphisme se réfère plutôt à la manière dont chacun conçoit le rapport entre lui et son lecteur. En conséquence, les romans de nos écrivains ne se ressemblent guère, si l'on ne regarde que le style de la prose. Or, ceci n'est que peu étonnant : dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle s'enchaînent l'effondrement de l'école naturaliste et une remise en question, de grande envergure, de la notion de ce qui constitue un roman. Ainsi, on voit l'émergence fulgurante d'un grand nombre d'œuvres en prose, désormais rangées sous l'étiquette de « roman ». Parlant de la production littéraire rapide et diverse qui se fait jour à ce moment-là, Michel Raimond observe :

De toutes les écoles, de tous les articles, une chose ressort : l'absence d'école maîtresse. La crise procédait d'une surabondance non seulement de romans mais de romanciers, mais encore de directions dans lesquelles on les voyait s'engager. Tant de réalisations passées et actuelles donnaient le sentiment de l'épuisement du genre. Qui ne s'est pas plaint alors de cette multiplicité de formules ? Le nombre des innovations plus ou moins retentissantes, dans les deux dernières décades du siècle, est confondant, du psychologisme à l'exotisme, du dilettantisme à l'intuitivisme, du préhistorisme au goncourtisme⁵³.

Les romans de nos auteurs, tous orphiques par leur philosophie, témoignent dans leur ensemble de cette multiplicité formelle – chaque écrivain rédigeant une œuvre qui reflète la manière qu'il pense la plus apte à susciter l'intérêt et stimuler l'esprit de son lecteur. Ainsi, au fil des pages qui sont à suivre, on observera des divergences importantes dans le traitement d'un grand nombre de points – stylistiques et spirituels – dans ces romans, qui sont néanmoins tous orphiques par la philosophie qui les nourrit.

Dans les récits que nous examinerons dans les prochains chapitres, les écrivains exploitent souvent des techniques appartenant aux genres littéraires populaires du moment, afin de mettre en valeur les principes de la littérature mystique et romantique par le biais d'une littérature instructive et fréquemment fantastique. Ce faisant, ils espéraient stimuler l'intérêt et l'imagination du lecteur blasé et lui faire interroger sa foi d'une manière à la fois inédite et efficace. Les récits orphiques

⁵³ Michel Raimond, *La Crise du Roman. Du lendemain du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1966, p. 51-52.

que nous aborderons dans cette thèse sont bien des produits de leur époque, témoignant toujours des enjeux thématiques de l'époque romantique, mais ayant subi des modifications formelles pour faire face aux demandes du moment. Grâce à une forme plus accessible et populaire, nos auteurs ont pu réhabiliter un ancien propos et, ce faisant, fournir au public des réponses aux questions soulevées par le débat d'alors sur le rôle de la religion face à l'intérêt pour la science et le progrès, dont nous discuterons prochainement.

Cette philosophie artistique accorde à la narration une structure plus simple et facilite la tâche de la lecture ; comme nous l'avons déjà évoqué, ces récits s'adressent à un public généraliste, et c'est donc le but de l'écrivain de rendre son texte accessible, afin qu'il soit aisément compris. Comme nous le verrons dans la seconde partie de cette thèse, chaque élément de la structure et du décor permet au lecteur de se mettre aisément à la place du personnage principal et, ce faisant, de se laisser convaincre par le propos spirituel qui sous-tend la narration. Le démantèlement de la structure textuelle laborieusement conçue par les romantiques signale une remise en question totale du regard que l'écrivain orphique pose sur lui-même.

Toujours dans *L'Orphisme dans la poésie romantique*, Hermine Riffaterre avance que le terme *orphisme* désigne « la route, [...] la mode d'inspiration, l'effort de l'esprit à la conquête de la vérité cachée⁵⁴. » Cependant, ce n'est pas tout à fait comme cela que l'orphisme apparaît dans les romans de nos auteurs. Loin d'être un travail solitaire où l'artiste part seul en quête de la lumière, on perçoit une évolution au sens où le poète, déjà revenu de sa quête, tente de la transmettre à la société : ce n'est plus son « effort de l'esprit » personnel qui prime, mais l'effort éventuel du lecteur. L'écriture post-romantique marque, en somme, la prochaine étape dans la mission orphique de l'écrivain, où, descendu des hauteurs, il doit à présent partager ce qu'il a vu avec la foule dans l'espoir de l'inciter à suivre ses pas.

1.1.3.1. LE CADRE RELIGIEUX À LA PÉRIODE POST-ROMANTIQUE : LA REMISE EN QUESTION D'UN DOGME

Avant de considérer le récit orphique et son auteur, la question se pose : pourquoi cette métamorphose dans l'œuvre orphique ? Quels sont les éléments historiques et sociaux ayant contribué au changement de perspective dans cette philosophie artistique ? En effet, l'orphisme,

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 11.

tel qu'il apparaît dans les textes de la période post-romantique, semble encore imprégné d'idées et de notions des décennies précédentes évoquées plus haut. Marquée dans une mesure égale par le désenchantement populaire face à la religion provoqué par la vague positiviste, et par l'indépendance du sujet cultivée au fil de la période romantique, la notion de spiritualité présentée par nos écrivains semble avide de se débarrasser des conventions désuètes du catholicisme des masses. L'hermétisme imprégnant les textes de nos écrivains répond à ce qu'ils perçoivent comme un *besoin*, un besoin engendré par une crise culturelle ayant pénétré jusqu'au niveau spirituel de l'individu. Dans cette perspective, l'orphisme post-romantique sert à remettre le lecteur contemporain sur la bonne voie, à le réorienter vers des fins plus nobles et plus importantes que celles prônées par la société moderne. Car c'est à cette période qu'on peut observer une transition importante dans la société européenne à l'égard de la religion, où l'infaillibilité de l'Église est menacée par une nouvelle vague de croyances populaires, et où figure pour la première fois une diminution considérable de confiance en l'Église catholique.

Le début de la seconde moitié du XIX^e siècle est un moment singulier dans l'histoire moderne où l'homme voit s'ouvrir devant lui plusieurs pistes potentielles. Face à cette pluralité de pistes, on peut observer une grande hésitation de sa part. Bertrand Marchal explique : « L'effondrement des anciennes croyances suscite alors, chez nombre de contemporains, le sentiment de vivre une période critique de l'histoire, période de transition sinon de confusion des valeurs que Mallarmé baptise l'interrègne, et où se cherchent, en dehors ou au-delà du christianisme cette fois, des religions nouvelles⁵⁵. » Le terme « interrègne » nous semble particulièrement évocateur à l'endroit de cette période de transition, où l'Église catholique perd sa place dans le regard collectif de la société et l'homme spirituel patauge, cherchant de nouvelles manières pour définir sa place dans le monde sans le cadre édifiant du catholicisme. Ainsi, c'est dans la seconde moitié de ce siècle que le regard de la société se détourne de la religion conventionnelle, et l'utilité ou la nécessité de l'Église catholique sont remises en question. Marchal continue :

La disparition, selon des voies diverses mais convergentes [...] de l'hypothèque immémoriale d'un Dieu personnel et extérieur ruinée par le discours positiviste comme pure illusion anthropomorphique d'un âge dépassé, libère paradoxalement la réflexion religieuse dont elle déplace le champ, de Dieu aux hommes et du ciel à la cité. La dimension horizontale, ou sociale,

⁵⁵ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé* [1988], Genève, Droze, 2018, p. 46.

du fait religieux prend le pas sur sa dimension verticale, et oblige à repenser, particulièrement après 1870, la question nationale et la question sociale. [...] Dans la deuxième moitié d'un siècle de critique religieuse où les avancées de la science [...] entament les unes après les autres les certitudes théologiques, historiques, biologiques déduites de l'Écriture, le catholicisme, aux yeux d'un monde intellectuel acquis à l'idéal positiviste, fait figure de dinosaure. Ce catholicisme marqué par les deux très longs pontificats de Grégoire XVI et de Pie IX, catholicisme de dogmes et de dévotions, de pèlerinages et de missions, choque la conscience intellectuelle qui ne voit en lui, au nom de ses valeurs de liberté, de critique et de progrès, qu'un gigantesque anachronisme, un vestige des temps féodaux attardé dans la modernité⁵⁶.

Cet effondrement est en grande partie précipité par le positivisme d'Auguste Comte en France ainsi que par les écrits de Charles Darwin en Grande-Bretagne, lesquels ont rendu les conventions de l'Église désuètes en fournissant des réponses inédites aux questions éternelles. Du côté des Anglais, Darwin publie *On the Origin of Species* le 24 Novembre 1859 – œuvre dont l'impact sur la culture occidentale se fait encore sentir aujourd'hui. Du côté des Français, c'est en 1848 que paraît pour la première fois le *Discours sur l'ensemble du positivisme* de Comte, qui a pour but de vulgariser ses idées sur le positivisme. En même temps que Comte se dresse à la tête du mouvement positiviste français, deux noms sont également en train de marquer le paysage de la pensée populaire : Ernest Renan et Hippolyte Taine. Tous deux prônent une approche de l'histoire fondée sur l'histoire pure, dénuée de sentiment religieux. En 1863 paraît pour la première fois une œuvre majeure de Renan, *La Vie de Jésus* (Paris, Michel Lévy Frères), qui a pour but de démontrer que la vie de Jésus doit être examinée sous un angle laïcisé, et humaniste, plutôt que religieux ; le texte connut un succès immédiat et immense et fut traduit en diverses langues avant d'être diffusé partout en Europe. Taine était également positiviste et s'alignait volontiers avec le mouvement artistique naturaliste. Il rédigea de nombreux textes sur la théorie de l'art, dont *De l'Idéal dans l'Art* (Lourdes, Germer Baillière, 1867), dans lequel il propose d'étudier l'Idéal « en naturaliste, méthodiquement, par l'analyse » pour arriver « non à une ode mais à une loi⁵⁷ ». Il fut même nommé professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'École des Beaux-Arts.

La parution de ces textes n'a pas laissé nos écrivains indifférents ; Péladan rédigea en 1906 un texte intitulé *Réfutation esthétique de Taine* (Paris, Société du Mercure de France) et Schuré, dans un essai de 1911, observa à ce propos : « En vérité on peut dire que si Renan a jeté sur l'âme contemporaine un merveilleux réseau de soie, brodé de ravissantes chimères, voile parfumé qui

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

⁵⁷ *De l'Idéal dans l'Art*, Lourdes, Germer Baillière, 1867, p. 1-2.

l'énerve en la charmant, Taine lui a mis une camisole de force⁵⁸. » Pour l'écrivain des *Sanctuaires d'Orient*, la religion et l'histoire sont inextricablement entremêlées car ce n'est que *par* la religion que l'histoire des sociétés accomplit son évolution : elle est passée d'étape en étape avant de connaître son apogée avec le christianisme. Ainsi, toute étude de l'histoire doit nécessairement être axée sur celle de la religion, car la religion *est* l'histoire de l'humanité.

Néanmoins, il convient de noter que pour Schuré, la religion chrétienne est victime non seulement des menaces externes, mais aussi de ses propres choix – un sentiment qui est partagé par Machen, Blackwood, et même Péladan le catholique. Ils estiment la situation de l'homme moderne précaire, non seulement à cause de la sécularisation de l'histoire et de la société déclenchée par le positivisme d'un Taine, mais aussi parce qu'il est désormais privé du recours familial de la religion organisée car l'Église d'alors fait face à sa propre dégradation. Schuré explique :

Quant à l'Église, elle repose sur un trésor de traditions, de rites, et de symboles, qui, librement et largement interprétés dans un sens universel, pourraient conduire aux vérités dernières. Car ils remontent et tiennent à la Sagesse primordiale et finale. Mais l'Église primitive, qui fut vraiment catholique, c'est-à-dire universelle tant qu'elle conserva le principe de l'initiation, est devenue une église exclusivement romaine. En se cramponnant à l'esprit de domination et d'immobilité, elle s'est transformée en Césarisme spirituel. A la tradition des conciles, qui permettait une évolution du dogme, elle a substitué le dogme de l'infailibilité papale, qui l'accule dans une impasse⁵⁹.

Schuré voit au sein de la structure de l'Église catholique de son époque une hiérarchie superflue qui empêche délibérément les fidèles de profiter des vrais bienfaits de ses cérémonies. Ainsi, l'homme moderne, sentant qu'il lui serait impossible de grimper l'échelle et de prendre une place parmi les élus de l'Église, s'en lasse, renonçant finalement à l'unique religion qui soit représentée dans sa société. Selon Schuré, ceci représente un renversement et une perversion des intentions de Jésus-Christ, qui avait destiné ses enseignements et ses rites non pas à une élite, mais à tous les hommes : « L'initiation, l'inspiration et la révélation, destinées par Jésus-Christ à toutes les âmes, sont devenues la propriété exclusive du pontife, qui les refuse à tout le monde⁶⁰. » L'identification de cette lacune suggère une reconnaissance de la part de Schuré du besoin d'une figure orphique

⁵⁸ Schuré, « Confession philosophique », *op. cit.*, p. xiii.

⁵⁹ *Ibid.*, p. xv.

⁶⁰ *Ibid.* p. xli.

capable de diffuser les enseignements de l'Église sans pour autant assumer le rôle de figure d'autorité, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Dans le chapitre suivant, nous détaillerons davantage les divers griefs de nos écrivains à l'encontre des institutions religieuses de leur temps, mais nous tenons à indiquer ici que, même Péladan, qui se considérait comme catholique, partageait les sentiments de Schuré, et lançait des critiques contre l'Église et son pape Léon XIII. Cette frustration est exprimée notamment dans son texte *Le Prochain conclave : instructions aux cardinaux* (Paris, Librairie E. Dentu, 1899), dans lequel il donne des indications à destination des cardinaux sur les diverses manières de procéder à la modernisation du dogme de l'Église. Pour Péladan, qui voit dans cette religion organisée l'unique panacée pour l'homme moderne, le pape, plutôt que d'assurer le devoir spirituel d'intermédiaire entre le Ciel et la Terre et de guider l'humanité entière, est devenu un symbole de la décadence de son institution. Dans son livre sur l'œuvre et la philosophie de Péladan, son ami et disciple Émile Dantinne⁶¹ explique la logique du Sâr Péladan comme suit :

Il y a d'autres religions, mais il n'y qu'un pape. Mais ce pape qui n'a de patrie que le royaume du ciel, Péladan le voit avant tout Italien et qui plus est, patriote italien, alors que le pape dans la poitrine de qui bat le cœur du monde, dans le cerveau de qui se réalise la pensée divine, n'est point le chef d'une religion entre toutes les religions, il est l'unité, la synthèse spirituelle du monde et son harmonie éternelle. L'Église est le triple total de ceux qui ont cru en elle, de ceux qui y croient et de ceux qui y croiront.

Que d'illogisme apparaissent dès lors dans la conduite du pape-roi, son ignorance, sa routine, sa lenteur à suivre l'évolution des idées et des faits ! Il excuse des infamies ; il ne se soucie que de conserver la foi.

[...]

Péladan concevait à ce moment que le devoir du Pape était de rejeter sa captivité, ses concordats, sa sécurité, même abandonner Rome [pour se fixer à Constantinople]. C'est, dit-il, le chemin de l'universalité que de reconnaître les dissidences comme de futures adhésions. Et le Pape doit être l'expression de la conscience universelle.

[...]

Péladan insiste sur la nécessité de rapports entre le Pape et les chefs des autres religions, entre le Pape et le peuple des croyants, sur la nécessité d'un rapprochement étroit entre la religion et l'esthétique, sur le danger de s'immobiliser dans une contemplation stérile du passé⁶².

⁶¹ Émile Dantinne (1884-1969) était un philosophe et ésotériste belge. Lors du décès de Péladan en 1918, c'est Dantinne qui passa en tête de l'Ordre de la Rose+Croix Catholique, qui fut fondé par Péladan ; Dantinne changea le nom alors pour celui de l'Ordre de la Rose+Croix Universelle. En 1948, il consacra une étude à la présence de la philosophie rosicrucienne dans l'œuvre de Péladan : *L'Œuvre et la pensée de Péladan. La philosophie rosicrucienne* (Paris, Éditions Dervy, 1948).

⁶² *L'Œuvre et la pensée de Péladan : la philosophie rosicrucienne*, Paris, Éditions Dervy, 1948, p. 121-123.

Péladan lance donc un appel pour un remaniement important des structures de l'Église, y compris du rôle du Pape – de la part duquel il réclame plus de présence et de dynamisme, ainsi qu'un plus grand effort d'unification parmi les fidèles – et non pas un abandon intégral de l'institution elle-même⁶³.

Ces sentiments, hérités de la période romantique, informent le schéma de croyances de Péladan, et le rendent singulier de surcroît dans le cadre du renouveau catholique de la fin de siècle auquel ont participé Huysmans et Léon Bloy, parmi d'autres. Que la foi de Péladan fasse figure d'anomalie dans le cadre religieux de la fin du XIX^e siècle est, par ailleurs, confirmé par Richard Griffiths qui, dans son livre, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature 1870-1914*, observe : « Barbey et Villiers sont les représentants d'une forme de Catholicisme romantique qui est prolongée au moment du Renouveau par Péladan, ainsi que par des figures moindres » (« Barbey and Villiers are the representatives of a form of Romantic Catholicism which is continued into the time of the Revival by Péladan and other, lesser, figures⁶⁴ »). Ainsi, au vu de ces sentiments religieux et de cette philosophie artistique que nous avons indiqués plus haut, il semble logique de mettre la pensée et les écrits de Péladan sous le signe d'un post-romantisme dans le cadre de cette étude. Cependant, tandis que chez Schuré et chez Blackwood cette ouverture d'esprit débouche sur une foi panthéiste ou théosophique, chez Péladan, elle mène à une foi dans l'Église catholique et, à plus forte raison, à un catholicisme imprégné de mysticisme et de savoir occulte des époques lointaines qu'il considère comme le remède à la stérilité qui l'accablait.

Les changements de mentalité collective de la société qui caractérisent à ce moment-là de l'histoire se sont étendus au-delà des sphères intellectuelles, et ont ébranlé les structures les plus fondamentales des sphères sociales de la France. L'année 1848 marque non seulement la parution du *Discours* d'Auguste Comte, mais aussi l'abdication du roi Louis-Philippe suite à une révolution, et le début de la Deuxième République. Louis-Philippe – qui ne fut jamais sacré, et donc ne régnait pas par droit divin – fut le premier (et unique) roi français à ne pas être instauré par la volonté

⁶³ Si Péladan ressentait de la frustration à l'égard de l'Église, il semblerait qu'elle fût un sentiment partagé : au Congrès de Malines en 1891, l'Église dénonça un certain nombre d'écrivains français catholiques comme déshonorant la foi. On retrouve sur la liste les noms de Paul Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, et, bien sûr, Joséphin Péladan.

⁶⁴ Richard Griffiths, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature, 1870-1914*, London, Constable and Company, 1966, p. 119. ; Griffiths était un professeur émérite à l'University of Wales, ainsi qu'à King's College à Londres. Il est historien de la religion et de la littérature française et anglaise.

divine, mais contractuellement lié à son peuple par une charte ratifiée par les députés. Or, le prestige de l'Église catholique et la notion d'un très chrétien roi de France auprès du peuple français étaient déjà en train de décliner bien avant la chute de la Monarchie de Juillet. Ce sentiment fut également présent au moment du couronnement de son prédécesseur, Charles X, sacré à Reims le 29 Mai 1825, lors d'une cérémonie qui, loin de marquer le retour au prestige de l'Ancien Régime, fut perçue comme étant parfaitement absurde par la plupart de ceux qui y avaient assisté. Dans ses mémoires, la comtesse de Boigne évoque la cérémonie en ces termes :

Charles X, en chemise de satin blanc, couché par terre pour recevoir par sept ouvertures, ménagées dans ce vêtement, les attouchements de l'huile sainte, ne se releva pas, pour la multitude, sanctifié comme l'oint du Seigneur, mais bien un personnage ridiculisé par cette cérémonie et amoindri aux yeux de la foule⁶⁵.

Cette cérémonie signale la disparition du Divin dans la sphère du gouvernement national et, donc, la fin d'un monde enchanté pour l'esprit collectif des Français. Yves Vadé observe :

Ainsi la faillite de la Restauration n'est pas seulement celle d'un régime politique, c'est aussi la faillite de l'ancien système sacré, où la magie, même officiellement condamnée, trouvait à s'intégrer dans un recoin des structures symboliques collectives. Avec la Monarchie de Juillet triomphent les intérêts matériels. [...] C'est le moment où l'utilitarisme puritain, caractéristique jusque-là des pays protestants, gagne la France⁶⁶.

Malgré cela, la société entière ne perd pas sa foi : certains se tourneront vers des religions orientales telles l'hindouisme et le bouddhisme (dans le chapitre suivant nous parlerons, par exemple, de l'influence de certains courants orientaux sur la pensée d'Algernon Blackwood). Tandis qu'un grand nombre d'entre eux chercheront à résoudre leur dilemme spirituel dans une synthèse de plusieurs traditions religieuses (occidentales et orientales) sous la forme de la théosophie (c'est le cas pour Schuré et encore Blackwood, comme nous le verrons également dans le chapitre suivant).

Quoi qu'il en soit, confrontée à cette panoplie de réactions, l'Église catholique s'adaptera, modifiant une doctrine jusqu'alors immuable pour mettre l'accent non pas sur le rapport *vertical* entre le Divin et l'Homme, mais plutôt sur l'aspect *horizontal*, ou social, de l'Église, et ce, au

⁶⁵ *Récits d'une tante, Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond* [1907], Paris, Mercure de France, 1971, t. II, p. 103. ; Adèle d'Osmond (1781-1866), qui fut titrée, par mariage, Comtesse de Boigne, faisait partie de l'élite française dans la première moitié du XIX^e siècle. Ses mémoires, parus en 1907, firent scandale lors de leur parution.

⁶⁶ *L'Enchantement littéraire, écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 94.

détriment de la place privilégiée du Divin dans la mentalité collective. Nous verrons dans le deuxième chapitre de cette partie que cette lassitude ressentie par la société française, et exprimée par Schuré plus haut, est également partagée par nos autres écrivains, qui percevaient clairement des fissures lézardant les fondations de l'Église catholique. Cependant, si les principes de l'Église estimés comme étroits et superflus par l'ensemble de la société, ainsi que les titres, les fastes, et le cadre que l'on associe couramment à Dieu à cette période-là, sont tous remis en question les uns après les autres, on remarque que pour un grand nombre de personnes du XIX^e siècle l'idée de l'existence d'une force divine suprême ne fait pour autant aucun doute.

1.1.3.2. LE CADRE RELIGIEUX À L'ÉPOQUE POST-ROMANTIQUE : L'HÉRITAGE DE L'IMPERSONNEL ET LA PRÉSENCE DU NUMINEUX

Pour les romantiques, ce n'était pas nécessairement la notion d'une divinité même qu'il fallait remettre en question, mais plutôt le cortège d'ornements fastueux qui l'avait accompagnée jusqu'alors. En fait, l'époque des romantiques marque une étape fondamentale dans l'évolution de la religion dans la pensée européenne, pendant laquelle on peut observer pour la première fois une conception de la religion qui s'organise non pas autour d'une institution, mais plutôt autour de l'individu. C'est cette notion d'une expérience religieuse individuelle et privée qui est, pour nos écrivains, l'héritage le plus important de l'époque romantique ; comme nous le verrons, ils favorisent aussi une représentation abstraite, mais absolue, du Divin, qui communique intimement avec le sujet au moyen des sensations métaphysiques. Toujours dans *La Religion de Mallarmé*, Bertrand Marchal explique que pour les romantiques, la religion se fonde désormais sur :

Une recherche toute personnelle de l'individu pour retrouver dans ce qui le dépasse la forme la moins réductrice du sacré, quitte à céder parfois à la nostalgie des certitudes anciennes. [...] Religion personnelle, sans église et sans prêtre, mais qui s'inscrit aussi, parce qu'elle se fonde sur la pérennité d'un sentiment religieux inhérent à la nature humaine, dans la perspective d'une religion universelle et progressive qui manifeste, sous les formes diverses des religions historiques, le génie de l'homme⁶⁷.

Face à la dilution institutionnalisée qui se fait jour à ce moment-là, les romantiques supprimeront la vision hiérarchique de la religion, ainsi que l'importance qu'elle accorde au rapport vertical

⁶⁷ *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 19.

entre l'homme et Dieu. Dorénavant, l'homme n'a plus besoin de chercher le Divin entre les murs d'une église, mais se trouve libre, pour la première fois depuis bien des siècles, d'aller le chercher *extra muros*, et ce par ses propres moyens.

La religion des romantiques est profondément personnelle, et ne saurait exister sans la participation de l'actant ; dénuée de tout vocabulaire formel, la spiritualité romantique se fonde sur le sentiment et l'intuition, plutôt que la Vulgate et la tradition canonique. Ainsi, elle valorise la vision subjective de l'individu au-dessus de celle des traditions, et cherche un nouveau moyen d'expression. Marchal continue :

Sous prétexte que la théologie est toujours réductrice du divin, et que celui-ci ne peut être qu'incommensurable avec une raison humaine étroite et bornée, le dieu romantique tend à échapper à toute détermination, à toute définition – une définition étant déjà une limitation alors que Dieu est par essence l'illimité – ou, à plus forte raison, à toute représentation, pour devenir l'impensé du discours religieux. Au regard de ce Dieu dont on ne peut avoir, à l'image de l'infini, qu'une intuition négative, paraît alors singulièrement anachronique l'image d'un Dieu historiquement révélé, transcendant et incarné, universel et personnel, créateur et père, d'un Dieu mis en équation dans un Credo *ne varietur*⁶⁸.

C'est donc à cette période que l'on peut observer une réaction répandue contre l'élément rationnel de la religion. Une fois le joug de la rationalité secoué, c'est un élément non-rationnel qui englobe tout ce que l'homme ne parvient pas à tenir dans sa conception de Dieu, qui occupe la place centrale. Rudolf Otto nomme cet élément le *numineux*, le décrivant comme suit :

L'élément dont nous parlons et dont nous essayerons de donner quelque connaissance en le faisant pressentir apparaît comme un principe vivant dans toutes les religions. Il en constitue la partie la plus intime et sans lui, elles ne seraient plus des formes de la religion⁶⁹.

Selon Otto, cet élément est communément traduit par le terme « sacré ». Or, au fil du temps la pureté du terme s'est perdue à force d'être trop souvent – et nonchalamment – employé pour évoquer des termes bien en-dessous de son vrai sens. Néanmoins, cette dégradation est, selon lui, inévitable, et fait partie des écueils du langage théologique, qui a pour but de relier le céleste au terrestre par le biais des mots. En même temps que ces termes permettent à l'homme de mieux

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶⁹ Rudolf Otto, *Le Sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [*Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (Breslau, Trewendt und Granier, 1917)], traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, 1968, p. 20. Né à Peine en Allemagne, Rudolf Otto (1869-1937) fut un théologien et théoricien de la religion comparée.

comprendre le Divin, ils lui prêtent des aspects familiers, et, ce faisant, lui retirent les aspects les plus fondamentalement et proprement divins. Ce phénomène de dégradation se produit parce que tout langage met nécessairement l'accent sur des éléments rationnels, que l'homme peut comprendre aisément, alors que les capacités du Divin vont bien au-delà du rationnel. Otto explique :

L'élément rationnel se trouve au premier plan (dans nos Saintes Écritures), il paraît même souvent être tout. Mais comment en serait-il autrement ? Toute langue consistant dans des mots a pour but essentiel de transmettre des notions et plus les expressions seront claires et sans équivoque, meilleure sera la langue. Mais si les prédicats rationnels sont généralement au premier plan, ils ne sauraient épuiser l'idée de la divinité, car ils se rapportent précisément à un élément qui n'est pas rationnel. Ils sont des prédicats essentiels mais synthétiques⁷⁰.

Dans l'esprit de l'homme, le terme de « sacré » peut correspondre à une multitude de notions – tangibles et intangibles. Couramment, le terme évoque une force à la fois supérieure et extérieure à l'homme, distincte de tout ce qui est commun sur terre par sa nature et que l'on contemple avec révérence. Néanmoins, dans son ensemble, la notion de *sacré* renferme des éléments que l'homme peut comprendre de façon rationnelle, qui lui permettent de définir sa position d'infériorité par rapport à cette présence supérieure. Parmi ces divers éléments comprenant le sacré, il en est un que l'homme peut ressentir de manière phénoménologique, mais qu'il ne saurait jamais comprendre par sa raison, et c'est ce qu'Otto nomme, le « numineux ». Ce terme est une invention de sa part, dérivé du latin *numen*, qui signifie « puissance divine » : « Je forme pour cela le mot : le *numineux*. Si *lumen* a pu servir à former *lumineux*, de *numen* on peut former *numineux*⁷¹. » Comme la lumière qui est invisible en soi, mais par laquelle l'homme peut voir son monde, le numineux d'Otto est la partie invisible et indéfinissable du Divin qui est la force motrice de toute religion. Ainsi, le numineux est sans doute mieux défini comme : l'élément non-rationnel du sacré. Parce que le numineux fait partie du sacré, on peut dire que le numineux est nécessairement sacré, mais le contraire n'est pas toujours vrai. Il est ressenti par l'homme, sans être pour autant compris par lui.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁷¹ *Ibid.*, p. 21

Une compréhension du numineux ne repose pas sur les mots, mais sur les sensations ; elle va au-delà de ce que le sujet saurait exprimer, et se valide par un registre métaphysique. Ainsi, explique Otto, elle échappe à toute définition précise :

Cette catégorie est absolument *sui generis* ; comme toute donnée originale et fondamentale, elle est objet non de définition au sens strict du mot, mais seulement d'examen. On ne peut chercher à faire comprendre ce qu'elle est qu'en essayant de diriger sur elle l'attention de l'auditeur et de lui faire trouver dans sa vie intime le point où elle apparaîtra et jaillira, si bien qu'il en prendra nécessairement conscience⁷².

Pour ce qui nous concerne dans cette étude, la notion d'examen semble fondamentale dans son rapport aux textes orphiques, tels qu'ils sont conçus par nos écrivains. Comme Otto, nos auteurs ne conçoivent pas Dieu en termes concrets. Ainsi, ils procèdent par toutes manières de procédés linguistiques pour évoquer une gamme de sensations physiques qui déclenchent des effets métaphysiques, afin que le lecteur prenne conscience de la présence du numineux qui demeure en-dessous des fastes de la religion. Ceci est bien la finalité de tout texte orphique, or, comme nous allons le voir prochainement, cette tâche se fonde sur un paradoxe dans la mesure où l'écrivain se trouve obligé d'évoquer une notion non-rationnelle au moyen de facultés rationnelles. Dans la seconde partie de cette étude, nous aurons également l'occasion de revenir sur les divers procédés linguistiques auxquels les auteurs ont recours afin de décrire des phénomènes et sensations demeurant en dehors du langage commun.

II. L'ÉCRIVAIN ORPHIQUE ET SON LECTEUR

1.2.1. L'ÉCRIVAIN ORPHIQUE À L'ÉPOQUE POST-ROMANTIQUE

Qu'il soit poète, romancier, ou autre, l'écrivain orphique s'estime doué d'une vue surnaturelle, qui lui permet de percer le voile des apparences et de voir au-delà de la sphère terrestre, transmettant par la suite sa vision à son public par le biais de son texte. Cette capacité est souvent qualifiée du terme « voyance », et est comprise comme la condition *sine qua non* si l'on veut désigner un artiste comme « orphique ». Comme l'explique Riffaterre :

⁷² *Id. ibid.*

Une si surprenante uniformité [dans les écrits orphiques] ne peut s'expliquer que parce que cette notion est l'essence même de la doctrine. De fait, la notion de la double réalité – réalité accessible aux sens (le réel), réalité seconde, accessible à l'âme (le vrai) – est le concept fondamental de la pensée orphique, comme il est le concept fondamental du symbolisme⁷³.

Cette capacité, on l'a vu, témoigne d'un rapport privilégié entre l'écrivain orphique et le Divin qui informe aussi son rapport au lecteur : en même temps qu'elle permet à l'écrivain de se compter parmi les *happy few* capables d'accéder à cet au-delà, elle prête aussi une autorité et une crédibilité à ses paroles au moment du partage.

C'est donc par une vision singulière que le voyant orphique parvient à pénétrer le réel pour accéder à l'absolu ; c'est cette faculté que les romantiques appelaient *l'imagination*. C. M. Bowra explique : « Loin de penser que l'imagination ait affaire à ce qui n'existe pas, ils insistent qu'elle dévoile une sorte de vérité importante. Ils croient que lorsqu'elle est en marche, elle voit des phénomènes auxquels l'intelligence ordinaire est aveugle et qu'elle est intimement liée à une vue ou une perception ou une intuition spéciale » (« Far from thinking that the imagination deals with the non-existent, they insist that it reveals an important kind of truth. They believe that when it is at work it sees things to which the ordinary intelligence is blind and that it is intimately connected with a special insight or perception or intuition⁷⁴ »). De même, dans son travail fondateur sur la littérature gothique, *The Gothic Quest*, Montague Summers avance que la littérature romantique, ainsi que la poésie « créative », servent exclusivement à stimuler l'Imagination du lecteur (le 'I' en majuscule est le sien)⁷⁵. Une fois cet au-delà entrevu, c'est par l'alchimie de la rédaction que la vision intime du voyant se cristallise et prend forme afin d'être comprise par le reste du monde. À partir du moment où cette étape est franchie, explique Riffaterre, il est permis à l'auteur de partager avec son public ce qui a été vu : « Le phénomène de la voyance est expliqué par un rapport de cause à effet entre lumière de l'Être éternel et l'illumination du Poète visionnaire⁷⁶. »

Il est donc tentant de dire que ce processus relève de l'imaginaire au sens courant, d'une sorte de fantaisie onirique concoctée par le poète. En effet, Georges Cattaui, en parlant de la poésie

⁷³ *Op. cit.*, p. 18-19.

⁷⁴ C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, New York, Oxford University Press, 1969, p. 7.

⁷⁵ Montague Summers, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* [1938], London, The Fortune Press, 1968, p. 44.

⁷⁶ Riffaterre, *ibid.*, p. 42.

orphique, avance que pour le poète voyant, il n'existe que le rêve – qui est simultanément le lieu de rencontre entre le poète et le Divin, ainsi que le foyer de sa créativité : « Ce rêve intérieur continu, la poésie l'amène à une conscience plus distincte [...] C'est par le rêve que le poète crée. C'est en son sens interne que son intuition prend naissance, par une sorte d'ordre inverse. Il rêve le monde plutôt qu'il ne le perçoit. [...] Par la parole, l'homme n'évoque pas seulement les forces invisibles : sans cesse il se découvre lui-même⁷⁷. » Alors que cette remarque est sans doute légitime pour parler de certains poètes de la période romantique, il nous semble qu'elle ne prend pas en compte la sincérité des croyances spirituelles de nos auteurs, pour qui la vision ne relève pas du rêve, mais plutôt d'une fenêtre sur une réalité parallèle et absolue. Dans sa *Confession philosophique*, Édouard Schuré explique que sa vision intérieure informe sa compréhension de la réalité extérieure, et que cette compréhension n'est pas issue d'un rêve subjectif, mais d'un savoir empirique acquis : « [La sagesse primordiale] pose en principe que la connaissance approfondie et transcendante *du monde intérieur* peut seule fournir *les clefs* pour la connaissance du *monde extérieur*. Ses sources sont l'*Intuition*, la *Voyance*, et la compréhension des *Idées-Mères* dans leur ensemble organique⁷⁸. » Ainsi, dire que le poète orphique « rêve le monde plutôt qu'il ne le perçoit » nous semble inexact car rêver implique construire – un tel processus évoque, encore, l'idéalisme de Schopenhauer et trouve son application plutôt dans le symbolisme – on pense, par exemple, au roman *L'Autre Côté* d'Alfred Kubin (*Die andere Seite*, Munich, G. Müller, 1909). Mais dans le cas du poète (ou du romancier) visionnaire, il ne s'agit pas d'inventer, ni de créer, mais justement de percevoir et de décrire les deux côtés du visible, dans la mesure du possible.

Le roman orphique est bien un récit fantastique, mais qui se fonde sur les visions intimes et le savoir personnel de son écrivain. Ainsi, il ne saurait être composé par un non-voyant. Dans son livre, Riffaterre fournit un catalogue complet des traits stylistiques et textuels qui accompagnent les descriptions d'un écrivain voyant à l'époque romantique :

On retrouvera partout l'idée de perception extrasensorielle, d'une perception qui serait la communion avec un cosmos animiste [...] ; on retrouvera l'idée d'un observateur aux dons surhumains [...]. On retrouve partout la doctrine des correspondances, non seulement entre toutes les parties du macrocosme [...], mais entre le macrocosme et le poète – microcosme qui le contemple – c'est-à-dire qui le reflète en lui-même. Et enfin la formule finale (que la poésie elle-

⁷⁷ Cattai, *op. cit.*, p. 15-16.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. xxii.

même ne fait que continuer les correspondances, ses images constituent un réseau d'analogies parallèle à celui que le voyant discerne sous les apparences)⁷⁹.

Ces qualités vont de pair avec une philosophie qui voit la religion comme quelque chose de sensuel, que l'on comprend et intègre par son intuition plutôt que par son intellect. Bowra, de son côté, ajoute que les romantiques avaient trouvé légitime de justifier l'existence d'une présence divine par leurs intuitions et sensations métaphysiques, ce qui les distingue nettement des théologiens de l'époque classique :

Both Locke and Newton found a place for God in their universes, the former on the ground that 'the works of nature in every part of them sufficiently evidence a deity,' and the latter on the principle that the great machine of the world implies a mechanic. But this was not at all what the Romantics demanded from religion. For them it was a question less of reason than of feeling, less of argument than of experience, and they complained that these mechanistic explanations were a denial of their innermost convictions⁸⁰.

Locke et Newton ont tous deux trouvé une place pour Dieu dans leurs univers, le premier selon l'argument que 'les œuvres de la nature témoignent en tout point de la présence d'une déité', et le dernier sur le principe que la grande machine du monde implique nécessairement un mécanicien. Mais ce n'était pas du tout ce que les romantiques exigeaient de la religion. Pour eux, ce n'était pas tant une question de raison, mais plutôt de sentiment, moins de rhétorique que d'expérience, et ils déploraient le fait que ces explications mécanistes niaient leurs convictions les plus intimes.

Il convient de noter ici que, même si nos écrivains adoptent un modèle de compréhension qui se fonde sur les principes de l'époque romantique, leur conception de la place de Dieu semble néanmoins héritée des poètes de la période classique. Ceci est, une nouvelle fois, à cause de la place extérieure qu'occupe le Divin par rapport à l'homme. Au XVIII^e siècle, Dieu était souvent considéré comme existant à l'extérieur de l'homme et transférant son message directement à un certain nombre de privilégiés, qui se voient chargés de transmettre son message. Comme le remarque Bowra : « Pour [les poètes du XVIII^e siècle], le poète est interprète plus que créateur » (« For [the poets of the 18th century], the poet is more of an interpreter than a creator⁸¹ »). Il en est également ainsi pour les personnages du roman orphique ; l'homme part à la recherche de l'absolu, mais une fois l'absolu trouvé, c'est à lui de le comprendre et de l'interpréter. La finalité du romancier orphique est révélatrice plutôt que créatrice.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p 9.

⁸¹ *Ibid.*, p. 1.

Nous tenons également à rappeler qu'au-delà des qualités physiques ou métaphysiques, implicites au terme *orphique* à cette période post-romantique, il existe une volonté de la part de l'artiste de révéler le chemin de la quête gnostique, et ce faisant, d'aider son public. L'orphisme, on l'a dit, est un phénomène qui surgit lors d'une crise perçue par le voyant. Comme vu précédemment, la crise, pour nos auteurs, fut le soudain et fort intérêt pour la science, qui a engendré la laïcisation de la société. Ainsi, nos écrivains ont estimé nécessaire de façonner une nouvelle sorte de récit, complexe dans son propos, mais simple dans sa construction, afin de se faire entendre par un lecteur *a priori* non-réceptif aux discours théologiques. Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous examinerons les qualités spécifiques de chacun de nos écrivains – quelles sont leurs philosophies religieuses et artistiques – afin de déterminer dans quelle mesure on peut les qualifier d'*orphiques*. Mais pour l'instant considérons la condition du lecteur auquel ils s'adressent par le biais de leurs récits.

1.2.2. LE LECTEUR MODERNE ET LE RÉCIT ORPHIQUE : UN FANTASTIQUE RELIGIEUX

Ici, encore, nous soulignons que nos écrivains avaient pour objectif de traiter un mal qui s'était installé au sein de la société, et du lecteur. Ils n'étaient pas motivés par de seules ambitions artistiques. Ils répondaient plutôt à ce qu'ils percevaient comme un appel au secours de la part de la société contemporaine. Marco Pasi, dans un essai intitulé « Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology », avance que l'emphase mise sur un aspect irrationnel de la foi était la conséquence directe des écueils du positivisme, lequel n'a pas pu fournir des explications à toutes les questions de l'homme : « Pendant la dernière décennie de l'époque victorienne, l'effondrement des certitudes qui avaient marqué l'apogée du naturalisme scientifique et du positivisme s'est fait fortement sentir » (« During the last decade of the Victorian age, the collapse of certainties that had characterized the heyday of scientific naturalism and positivism was acutely felt⁸² »). Pasi n'est pas le seul à mettre cette période sous le signe d'un pessimisme accentué – nos auteurs l'ont aussi observé. Dans une préface de 1925, Arthur Machen lui-même affirme que son époque a été fortement marquée par la déception d'une société qui avait mis sa foi dans les promesses vides de Darwin. Selon Machen, l'homme est passé

⁸² Pasi, « Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology », *Aries*, 7.1, janvier 2007, p. 79.

d'un 'âge d'or' où tout devait être expliqué par la science, à une période imprégnée de misanthropie et d'incertitude :

The Golden Age is no myth of the poets. There was such a period, fulfilling and more than fulfilling all that had been spoken concerning it. It was a world of infinite possibilities, of magical processes, of an atmosphere wholly miraculous. And the strange thing is that this Golden Age belonged to no remote past. It was with us but yesterday, within the memory of many now living. You can read about it in *Trilby* by the late George du Maurier.

[...] There was in *Trilby* a wholly nauseous and afflicting character called 'Little Billee' [who said]:

'I like Darwin so much, sir, don't you? He explains everything.'

[...] This was, clearly, the Golden Age. For an age which was 'capable' of believing that Darwin explained everything was evidently capable of believing anything whatever.

[...]

But the Golden Age of Little Billee is definitely past and over. Darwin no longer explains everything nor, indeed, anything which is particularly worth explaining. We are confronted with a vast enigma and, it appears, with an enigma which is utterly insoluble; a great puzzle which branches out in every direction into all kinds of minor puzzles, and the smallest of them utterly impregnable against all attack; very fortalices which defy the assault of thought⁸³.

L'Âge d'Or n'est pas un mythe des poètes. Il y a eu une telle période, qui a rempli, et plus que rempli, les promesses de ce qu'on en avait dit. C'était un monde de possibilités sans bornes, de processus magiques, d'une atmosphère entièrement miraculeuse. Et ce qui est étrange c'est que cet Âge d'Or n'a pas appartenu à un passé lointain. Il était nôtre seulement hier, et beaucoup de ceux qui sont en vie s'en souviennent encore. On peut le lire dans *Trilby* du défunt George du Maurier.

[...] Il y avait dans *Trilby* un personnage entièrement écœurant et affligeant qui s'appelait 'Little Billee' [qui a dit] :

'J'aime tellement Darwin, monsieur, pas vous ? Il explique tout.'

[...] C'était, évidemment, l'Âge d'Or. Car une époque qui était capable de croire que Darwin pouvait tout expliquer était évidemment capable de croire n'importe quoi.

[...]

Mais l'Âge d'Or du Little Billee est incontestablement fini et passé. Darwin n'explique plus tout, ni, de fait, n'explique quoi que ce soit qui vaille la peine d'être expliqué. Nous sommes confrontés à une vaste énigme, et, on dirait, à une énigme qui est complètement insoluble ; un grand mystère qui s'étale en toutes directions et se transforme en toutes sortes de petits mystères, dont les plus petits sont absolument imprenables à toute attaque ; véritables forteresses résistantes aux assauts de la pensée.

Dans une ère où règne le positivisme, il pourrait paraître paradoxal d'essayer de convaincre le lecteur d'un propos spirituel sans fournir d'explication précise. Or, pour ces hommes de foi, il

⁸³ Arthur Machen, « Introduction » à *The Halt in the Garden* de Robert Hillyer (1925), in : *The Day's Portion : An Arthur Machen Miscellany*, G. Brangham et N. Jarrett (éds.), Griffithstown, Village Publishing, 1991, p. 52.

existe une beauté essentielle dans l'absence de rationalité, qui forme un des fondements de l'expérience mystique.

La rencontre entre l'homme et Dieu décrite sous la plume du voyant orphique, on l'a dit, ne peut pas se comprendre de manière rationnelle, mais elle peut prendre pied dans l'esprit du lecteur par le sentiment et l'intuition. Comme nous le verrons au cours de cette étude, telle est bien la technique employée par l'artiste orphique pour fournir un remède à la déception de l'homme moderne : jeter un pont entre ce qui se comprend et ce qui se ressent au moyen de l'œuvre. Ainsi, les représentations textuelles des effets exercés par un Dieu abstrait sur les actants naïfs du récit, permettront au lecteur d'effectuer, à rebours dans sa propre vie, le processus décrit sur la page : tandis que les personnages doivent tâcher de comprendre ou d'interpréter les effets déclenchés par la présence du Divin pour en glaner un sens, au moment où le lecteur ressentira dans sa propre vie les mêmes sensations que les personnages dont la tâche est de comprendre ou d'interpréter les effets déclenchés par cette force pour en tirer un sens, il aura déjà les clés pour les comprendre et saura y attribuer la bonne cause. Dans un essai sur Machen, Andrea Franzoni résume les aspirations de son écriture mystique ainsi :

This modern religious feeling, based on scientific experiments, can't reveal the divine beauty of the Universe, and can only show the unbridgeable distance that divides our world from the divine. And this is where the Arts – and literature in particular for Machen – become central. It's through the arts that the modern man can still be exposed to ecstasy, can avoid the otherwise unavoidable fall into chaos and live on the threshold between our world and the 'world of the spirit'⁸⁴.

Ce sentiment religieux moderne, qui se fonde sur des expériences scientifiques, est incapable de révéler la beauté divine de l'univers, et ne peut montrer que la distance insurmontable qui sépare notre monde du divin. Et c'est ici que les Arts – et pour Machen, la littérature en particulier – deviennent cruciaux. C'est par les arts que l'homme moderne peut encore se prêter à l'extase, peut éviter la chute dans le chaos, qui serait autrement inévitable, et vivre sur le seuil entre notre monde et celui 'de l'esprit.'

Néanmoins, en dépit des bonnes intentions de l'écrivain, la distance insurmontable entre ce que l'homme peut recevoir comme sensation en la présence du Divin et ce qu'il peut comprendre de ladite sensation fait partie intégrante de l'expérience mystique, et il n'en sera jamais autrement.

⁸⁴ Andrea Franzoni, « *Mysterium Tremendum: Terror and Ecstasy in the Works of Arthur Machen* », *Disputatio Philosophica*, 16.1, 2014, p. 168.

Au-delà des simples faits de la confrontation entre l'homme et son créateur qui font l'objet de la narration, les écrivains orphiques ambitionnent de transmettre les sensations ressenties par le protagoniste, car c'est plutôt à cela que le lecteur non-initié peut s'accrocher. Comme nous le verrons, le numineux valide sa présence par une série de sensations physiques, qui déclenchent des effets métaphysiques contrastants et simultanés. La transmission de ces sensations est donc le vrai but du récit, mais fait rarement l'objet principal de l'intrigue d'un récit orphique, elle est bien plutôt cachée dans ce que Zoë Imfeld désigne comme une « méta-narration », afin que le récit corresponde mieux aux attentes du lecteur ordinaire sur le plan superficiel. Ce terme aura une forte importance dans cette étude car c'est cette « méta-narration » qui est le vrai objet de la narration orphique, que l'écrivain doit soigneusement occulter sous les faits des paroles qui existent au premier degré du texte, tout comme la vérité ontologique qu'il voit, qui est recelée par les objets du monde matériel.

Dans son livre, *The Victorian Ghost Story and Theology : from Le Fanu to James*, Imfeld avance que ces textes demandent non seulement une lecture sérieuse, mais une participation active de la part du lecteur : au fil de la lecture, le lecteur-néophyte partage les expériences physiques (et métaphysiques) du protagoniste et l'expérience devient ainsi active et transformative. On peut, donc, considérer le récit comme efficace si, par les aventures du protagoniste, le texte incite son lecteur à réévaluer sa vie de manière ontologique. Cependant, comme nous l'avons dit, la lecture d'un texte orphique ne constitue qu'un éveil spirituel. Elle n'en est que la première étape du chemin de la conversion, et cette étape n'est franchie que lorsque le lecteur accepte qu'il n'y aura jamais d'explication rationnelle :

(These tales) describe a confrontation to the protagonists in which they are challenged not only to reconsider their world-view, but to move, or change their way of being in light of this consideration. My sense, however, is that to recognize and follow this confrontation is to undertake a repositioning for the reader also⁸⁵.

Ces récits décrivent une confrontation aux protagonistes au cours de laquelle ils sont mis au défi non seulement de reconsidérer leur conception du monde, mais de transformer, ou de changer leur façon d'être à la lumière de cette considération. Je crois bien, pourtant, que reconnaître et suivre cette confrontation signifie que le lecteur accepte aussi de repenser sa propre conception du monde.

⁸⁵ Zoë Imfeld, *The Victorian Ghost Story and Theology : from Le Fanu to James*, op. cit., p. 7.

Avant de considérer la condition des lecteurs visés par nos écrivains, nous voudrions passer rapidement en revue le rôle qu'un récit fantastique peut avoir dans le cadre d'une crise spirituelle.

La seconde moitié du XIX^e siècle en Europe est indéniablement marquée par une remise en question de l'infailibilité du christianisme. De cette crise de la foi surgit une nouvelle sorte de récit fantastique, mettant en scène des scénarios semblables où des phénomènes surnaturels font irruption dans la vie quotidienne et se manifestent dans le monde contemporain, parfois de manière violente. Ces récits se déroulent dans un cadre qui fait écho à celui du lecteur et on y voit des personnages et des éléments destinés à lui rappeler sa propre vie. Par ce parallèle, les récits surnaturels de la fin-de-siècle vont parfois au-delà d'un simple commentaire sur l'état des sciences occultes du moment : ils ont pour ambition de persuader le lecteur de l'importance et de l'urgence de sa conversion. L'écrivain espère engager le lecteur activement dans le débat ontologique du moment en mettant sa vie et la raison de son existence au centre de la question.

Dans l'introduction à son livre, Imfeld décrit la manière dont ces récits provoquent le lecteur hébété, écrivant : « Le récit surnaturel occupe une place spécifique et privilégiée dans la littérature [...] Les confrontations temporaires de ces récits suspendent l'ontologie, et ouvrent un espace dans lequel les revendications de la vérité théologique sont à la fois immanentes et autres » (« The supernatural tale takes up a specific and privileged space in literature [...] The momentary confrontations of these tales suspend ontology, and open a space in which theological truth claims are doubly immanent and other⁸⁶ »). Autrement dit, les récits surnaturels de la période, par les confrontations qu'ils mettent en scène entre l'homme et le Divin, ouvrent un espace dans l'esprit du lecteur où le Divin est présenté d'une manière inédite. Il y apparaît simultanément comme un élément étranger, extérieur et abstrait, ainsi qu'une présence réelle et immanente qui ne se manifeste que par une sensation métaphysique, connue de l'actant seul.

La tâche de persuasion dont l'écrivain se charge n'est donc pas aussi simple qu'elle pourrait le paraître, car le lecteur *lambda* n'est pas initié ni au propos ni au langage théologique. Imfeld continue :

This suspension provides a space in which a theological meta-narrative can be explored by what I will term 'non-theological' readers. In describing such a reader, I do not intend a diametric secular

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

opposition to the theologian, but rather mean those literary readers who come to the texts from the discipline of literature without a specifically theological framework or agenda⁸⁷.

Cette suspension ouvre un espace dans lequel une méta-narration théologique peut être explorée par ce que j'appellerai, des lecteurs 'non-théologiques'. En décrivant un tel lecteur, mon intention n'est pas de créer une opposition diamétrale et laïque au théologien, mais j'entends par là plutôt les lecteurs issus d'une discipline littéraire qui viennent aux textes depuis la littérature sans posséder pour autant un cadre ou un programme spécifiquement théologique.

Ainsi, le lecteur envisagé par le romancier orphique possède un héritage religieux issu de sa culture, mais pas nécessairement une foi active. On ne peut pas dire non plus qu'il soit à la recherche d'une lecture explicitement religieuse ou initiatique. C'est donc la besogne de l'écrivain orphique à la fin du XIX^e siècle de construire un récit avec un fond ou une méta-narration à message religieux, capable de stimuler chez un lecteur non impliqué des questions ontologiques, mais aussi d'occulter soigneusement ce second sens sous le prétexte d'une histoire simple et attirante, voire divertissante.

Le domaine de la littérature fantastique se prête particulièrement bien à cette fin car, par le biais de la parole narrative, l'écrivain est capable de passer habilement les frontières entre le monde visible, tangible, et le monde invisible, tout en préservant l'accessibilité de l'œuvre afin d'attirer un lecteur sceptique vers la croyance. Finalement, il semblerait qu'il n'y ait que très peu de choses dans ces récits fantastiques qui relèvent de l'imaginaire. Plutôt, comme l'explique Machen dans la préface à son recueil de textes, *The House of Souls* (London, Grant Richards, 1906), tout est ancré dans la réalité :

I think it will dawn on many of my readers that almost every page contains a hint (under varied images and symbols) of a belief in a world that is not that of ordinary, everyday experience, that in a measure transcends the experience of Bethel and the Bank. I confess that it has been my design to convey some such hint as this⁸⁸.

Je pense que la plupart de mes lecteurs sentiront que presque chaque page recèle une suggestion (cachée sous divers images et symboles) d'une croyance dans un monde qui n'est pas celui des expériences ordinaires et quotidiennes, qui dans une certaine mesure transcende l'expérience de Béthel et de la Banque. J'avoue que c'était mon intention de communiquer une telle suggestion.

⁸⁷ *Id. ibid.*

⁸⁸ Arthur Machen, *The House of Souls*, London, E. Grant Richards, 1906, p. xii. ; La phrase « Bethel and the Bank » est, de toute évidence, une invention de Machen. Dans la bible, Béthel est une localité dans le pays de Canaan ; c'est à Béthel qu'Abraham construit un autel et Jacob rêve de l'échelle qui mène jusqu'au ciel. C'est devenu par la suite l'un des sanctuaires les plus importants pour les Israélites. Par cette phrase ironique, Machen entend évoquer les événements qui se produisent aux endroits qui sont les plus importants pour l'homme moderne : l'Église et la Banque.

Dans ses œuvres, Machen construit un monde où le lecteur peut facilement s’imaginer et, une fois cela fait, il transmet subtilement son message gnostique au moyen d’un texte symbolique ou allégorique. En fait, il est souvent important pour nos romanciers que la trame narrative soit minimale, et les récits pourraient se résumer en quelques phrases, car ce n’est pas l’intrigue qui prime. C’est plutôt le *logos* spirituel subtilement caché sous le voile des paroles qui fait l’objet véritable du récit orphique à cette période. Comme nous le verrons dans le cinquième chapitre, c’est finalement l’espoir du romancier orphique de réaliser une œuvre dont le contenu s’étend bien au-delà du domaine habituel de ce que l’on pourrait attendre du genre romanesque à la fin du XIX^e siècle.

Cela posé, c’est ici que nous tenons à marquer une distinction entre deux tendances dans la littérature surnaturelle de cette période. D’une part, on retrouve les histoires de fantômes populaires, que l’on lit dans les revues littéraires ou dans les journaux, qui sont les héritières des *Blue Books* de l’époque gothique⁸⁹, et d’autre part, on retrouve les récits orphiques, dont nous avons déjà évoqué l’héritage complexe. Les premières tirent leur inspiration principalement des recherches scientifiques sur le spiritisme, qui est tout le contraire d’un écrit orphique, qui se fonde sur la foi mystique et qui est, par définition, un acte non-rationnel⁹⁰. Cette distinction est flagrante si l’on considère à titre d’exemple les histoires de fantômes qui traitent des sciences occultes. Ces *ghost stories*, si populaires fussent-elles, avaient souvent pour but d’expliquer de manière rationnelle et systématique la présence des éléments surnaturels, et, ce faisant, de leur ôter tout mystère – divin ou autre. Imfeld explique : « [Les années 1890 furent] une période où tout discours sur le surnaturel avait pour but de catégoriser et d’expliquer des phénomènes au sein d’une compréhension empiriste et cartésienne du monde » (« [the 1890s were] a time in which discourse on the supernatural sought to categorise and explain phenomena within an empiricist and Cartesian understanding of the world⁹¹ »). C’est face à ce genre de récit fantastique, qui s’inspire d’un propos dit « scientifique », que la nouvelle orphique se dresse comme une autre solution.

⁸⁹ Voir Montague Summers, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, *op. cit.*, p. 82-85.

⁹⁰ Pour un regard approfondi sur la « littérature spirite » ou la « littérature du spiritisme », ainsi que sur les phénomènes de médiumnité, nous renvoyons le lecteur au livre de Patricia D’Andrea, *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014. Voir aussi : Julia Briggs, *Night Visitors : The Rise and Fall of the English Ghost Story*, London, Faber and Faber Limited, 1977.

⁹¹ Imfeld, *op. cit.*, p. 1.

Dans un certain sens, un récit orphique pourrait ressembler à une simple histoire de fantômes : tous deux mettent en scène un homme *lambda* qui croise un esprit, très souvent de manière malencontreuse, et cette rencontre déclenche une confrontation entre le monde quotidien et celui de l'au-delà. Cependant, même si les faits de l'action se ressemblent, les intentions des écrivains diffèrent considérablement. Dans une *ghost story* telle que la décrit Imfeld, le héros – très souvent une sorte de détective, personnage témoignant d'une maîtrise habile de la raison par excellence – finit par trouver une manière rationnelle ou scientifique pour expliquer la manifestation surnaturelle – et ainsi démystifier le surnaturel. Ceci est le contraire des mécanismes du récit orphique, où le numineux demeure résolument en dehors de toute logique ou rationalisation. Ainsi, aucune explication n'est fournie car aucune explication n'est possible ; pour l'écrivain orphique, l'homme moderne n'est plus équipé mentalement à côtoyer son créateur – il a perdu ce privilège, et le récit sert de rappel à ce fait désolant. Si nous considérons deux nouvelles surnaturelles différentes issues de l'œuvre d'Algernon Blackwood, cette distinction devient évidente.

En 1908 Blackwood publia un recueil de nouvelles sur les aventures d'un détective occulte, John Silence (*John Silence*, London, Eveleigh Nash, 1908). Comme le Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle, le John Silence de Blackwood parvient toujours à expliquer de manière empirique les divers phénomènes surnaturels qui sont l'objet de l'intrigue de chaque nouvelle. La présence systématique de cette explication nous permet de distinguer les nouvelles de *John Silence* d'une nouvelle comme « The Willows », dont nous discuterons prochainement, où l'ambiguïté et l'incompréhension priment⁹². Dans une préface à un recueil de nouvelles datant de 1938, Algernon

⁹² Blackwood est loin d'être l'unique écrivain anglais à cette période à employer comme personnage un détective en contact avec l'occulte. Nous pourrions citer également un personnage de l'écrivain irlandais William Hope Hodgson (1877-1918) qui s'appelle « Carnacki, the Ghost-Finder », dont les aventures surnaturelles furent publiées pour la première fois en 1913 (*Carnacki the Ghost-Finder*, London, Eveleigh Nash, 1913). Ou encore le personnage du Prince Zaleski dans les nouvelles de M. P. Shiel. Le Prince Zaleski obtient un pouvoir clairvoyant en fumant de l'opium, dont il se sert pour élucider les mystères. Les nouvelles où figurent le Prince Zaleski furent, par ailleurs, publiées en 1895 en Angleterre par John Lane dans la *Keynote Series*, comme certaines des œuvres d'Arthur Machen, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Machen et Shiel furent proches pendant une période, et Machen et sa première femme ont même assisté à l'organisation du mariage de Shiel. Dans le roman apocalyptique de Shiel, *The Purple Cloud* (London, Chatto and Windrus, 1901), où un immense nuage pourpre descend sur le monde et extermine toute vie, le narrateur solitaire qui survit au cataclysme trouve la maison de Machen lors de ses explorations de la Grande-Bretagne et le décrit comme un poète qui écrit « pour se délivrer de la chaleur divine qui coule abondamment dans son sein » (« [a poet who writes] to deliver [himself] of the divine warmth that thronged in [his] bosom ») (*The Purple Cloud*, London, Penguin Books, 2012, p. 117). C'est dans le cahier qu'il retrouve à côté de la dépouille de Machen que le narrateur compose le témoignage formant la narration du roman.

Blackwood explique l'écart entre lui et l'écrivain d'une histoire de fantômes, ainsi que les raisons pour lesquelles il s'est éloigné du genre :

My interest in psychic matters has always been the interest in questions of extended or expanded consciousness. If a ghost is seen, what is it interests me less than what sees it? Do we possess faculties which, under exceptional stimulus, register beyond the normal gamut of seeing, hearing, feeling? That such faculties may exist in the human being and occasionally manifest is where my interest has always lain. Such exceptional stimulus may be pathogenic (as duplicated in the Salpêtrière and other mental hospitals), or due to some dynamic flash of terror or beauty which strikes a Man in the Street, but that they occur is beyond the denials today of the petty sceptic. [...] *Thus in most of these stories there is usually an average man who, either through a flash of terror or of beauty, becomes stimulated into extra-sensory experience.* [Emphasis my own.] A wide gap may lie between a commonplace mind that became clairvoyant and clairaudient from a flash of terror in *The Empty House*, to the Man in the Street in *The Centaur* whose sense of beauty blazed into a realization of the planetary bodies as superhuman entities, but the principle is the same: both experienced an expansion of normal consciousness. And this, I submit, travels a little further than the manufacture of the homespun 'ghost-story'⁹³.

Mon intérêt pour tout ce qui relève de la voyance a toujours concerné la question de l'extension ou de l'expansion de notre conscience. Si un fantôme est vu, ce qu'il est m'intéresse moins que ce qui le voit. Possédons-nous des facultés qui, sous des stimuli exceptionnels, perçoivent au-delà de la gamme normale de la vue, de l'ouïe, et du toucher ? Que de telles facultés puissent résider dans l'être humain et se manifester parfois a toujours été au cœur de mon intérêt. De tels stimuli pourraient être pathogènes (comme cela a été reproduit à l'hôpital de la Salpêtrière, ainsi que dans d'autres hôpitaux psychiatriques), ou attribuable à une manifestation fulgurante de terreur ou de beauté qui frappe un Homme Ordinaire, mais le fait qu'elles se produisent est impossible à nier, même pour le plus sceptique d'entre nous [...] *Ainsi, dans la plupart de ces histoires il y a d'habitude un homme sans qualités qui, à travers une manifestation de terreur ou beauté, est poussé vers une expérience extrasensorielle.* [Nous soulignons]. Il peut y avoir un grand écart entre l'esprit banal qui est devenu clairvoyant et clairaudiant suite à une terreur dans « *The Empty House* », et celui de l'Homme de la Rue dans *The Centaur* pour qui la sensation de beauté s'est éveillée de façon fulgurante déclenchant la sensation que les éléments du cosmos étaient présents en tant que des êtres surhumains, mais le principe demeure le même : tous deux ont éprouvé une expansion de la conscience normale. Et ceci, c'est ma proposition, va un peu plus loin que la fabrication d'une histoire de fantôme grossière.

Dans cette remarquable citation, Blackwood met à nu le fait qu'il ne cherche point à mettre l'accent sur l'élément surnaturel, car pour lui la véracité de cet élément est évidente, mais plutôt sur les capacités de l'homme de reconnaître le surnaturel. Autrement dit, son but n'est pas de convaincre le lecteur de l'existence du Divin – de même que le but de John Ruskin n'était pas de convaincre le lecteur de l'existence de la ville de Venise – ce qui intéresse Blackwood est la réception du

⁹³ Algernon Blackwood, *The Tales of Algernon Blackwood*, Martin Secker, London, 1938, p xi.

Divin par l'homme : comment l'homme moyen peut-il ressentir la présence du numineux qui demeure au-delà des apparences ? C'est la partie humaine qui l'intrigue, et c'est également cette facette que le lecteur, étant homme, est capable de comprendre. C'est donc cela que l'écrivain essaie de développer dans son texte. Pour Blackwood, ainsi que pour nos autres écrivains privilégiés, il ne s'agit pas de détailler le Divin, car ceci serait impossible. Il s'agit plutôt de rapprocher son lecteur d'une compréhension de son existence au moyen de la parole romanesque, qui est, comme nous le verrons, celle du lecteur.

Néanmoins, cette tâche s'avère plutôt précaire. Comme nous l'avons vu, non seulement le lecteur est-il blasé par la religion conventionnelle de l'Église catholique, mais la religion prônée par l'écrivain orphique ne saurait être définie ou expliquée facilement. C'est, finalement, par l'absence d'une explication concrète que le récit orphique se distingue des œuvres de science-fiction et de certains styles de *ghost stories* de son époque – notamment ceux qui mettent en scène les sciences occultes, comme l'a montré Julia Briggs⁹⁴. Dans un récit orphique, même si les faits du texte demeurent ancrés dans la réalité, il y aura toujours et obligatoirement une partie *surnaturelle*, qui s'étend au-delà de la nature, et c'est dans cette partie (qui est sans doute la plus importante de tout le récit) que l'écrivain fait place à la foi. Or, afin d'être efficace, cette technique réclame un engagement de la part du lecteur, qui se trouve alors contraint de s'interroger sur le texte et son contenu (explicite et tacite), s'il souhaite y trouver un sens. Imfeld explique : « Dans un tel climat, les histoires de fantômes répondaient non seulement à une conversation théologique dans laquelle la foi était ébranlée par le scepticisme, mais aussi à une conversation dans laquelle les défis lancés à l'orthodoxie chrétienne exigeaient une réinvention de la foi et une réinvestissement de celle-ci » (« In such a climate, ghost stories responded not only to a theological conversation in which faith was undermined by skepticism, but to one in which challenges to Christian orthodoxy demanded reinvention and re-engagement with faith⁹⁵ »). Lors du cinquième chapitre de cette étude, nous aborderons en détail la variété de procédés stylistiques et linguistiques dont l'écrivain orphique dispose. Nous y verrons que, plutôt que d'expliquer cette absence, les autres choisissent de la souligner davantage, mettant l'accent sur l'impossibilité d'une réplique concrète. Mais, finalement, au-delà des techniques narratives et stylistiques dont dispose

⁹⁴ Voir à ce propos : *Night Visitors : The Rise and Fall of the English Ghost Story*, *op. cit.*, p. 52-59.

⁹⁵ Imfeld, *op. cit.*, p. 3.

l'écrivain, il faut que le lecteur accepte les enjeux du texte et le propos de sa méta-narration – une acceptation qui est, finalement, équivalente à une mise en examen de sa foi personnelle.

Les rencontres décrites dans les romans que nous abordons dans cette étude traduisent une série de sensations que l'on ne pourrait pas expliquer rationnellement car les émotions dépassent les confins du langage conventionnel et rationnel : elles sont ressenties, et par là, comprises. Malgré cette grande difficulté, Bowra nous rappelle qu'il aurait été impossible pour l'écrivain romantique (et post-romantique) de faire autrement, car cette ambiguïté fait partie intégrale de sa foi et de ses convictions religieuses. Toujours dans *The Romantic Imagination*, on lit :

They [romantic writers] wished to penetrate to an abiding reality, to explore its mysteries, and by this to understand more clearly what life means and what it is worth. They were convinced that, though visible things are the instruments by which we find this reality, they are not everything and have indeed little significance unless they are related to some embracing and sustaining power. [...] Indeed, in explaining mental judgements by physical processes they destroy their validity, since the only assurance for the truth of our judgements is the existence of an objective truth which cannot be determined by a casual, subjective process. Such systems embody a spirit of negation, because in trying to explain our belief in the good or the holy or the beautiful, they succeed only in explaining it away⁹⁶.

Ils [les écrivains romantiques] souhaitent pénétrer une réalité existante, explorer ses mystères, et ce faisant mieux comprendre ce que signifie la vie et ce qu'elle vaut. Ils étaient persuadés que, bien que les phénomènes visibles soient le moyen pour nous de trouver cette réalité, ils ne sont pas tout et n'ont, en fin de compte, que très peu d'importance à moins d'être attachés à une force enveloppante et nourrissante. [...] En effet, en expliquant des jugements mentaux par des processus physiques, ils détruisent leur validité, puisque la seule assurance de la vérité de nos jugements est l'existence d'une vérité objective qui ne saurait être déterminée par un processus accidentel et subjectif. De tels systèmes incarnent un esprit de négation, car en tâchant d'expliquer notre croyance au bien, au saint, ou au beau, ils ne parviennent qu'à les effacer.

Les textes orphiques de notre période vont plus loin qu'une simple *ghost story* dans leurs ambitions narratives aussi, dévoilant pour le lecteur, non pas un phénomène qui saurait s'expliquer par une pensée cartésienne, mais plutôt une force demeurant au-delà de tout ce que l'homme connaît et peut comprendre.

⁹⁶ Bowra, *op. cit.*, p. 9.

III. DU RÉCIT ORPHIQUE

1.3.1. L'ÉPISTÉMOLOGIE DE L'ORPHISME

Le récit orphique tourne autour d'un moment de révélation, au cours duquel le protagoniste se trouve face au Divin. Cet instant incarne l'apogée des efforts de l'écrivain pour avertir le lecteur d'une réalité alternative, en même temps qu'il est la cristallisation de la dimension éducatrice qui est propre au conte orphique. Si le propos du texte est accepté par le lecteur, la compréhension chez le protagoniste qui accompagne l'instant de révélation sera en fait allégorique d'un éveil spirituel qui aura lieu chez le lecteur. Cet aspect édifiant nous permet de rattacher l'orphisme narratif aux textes instructifs et pédagogiques de la philosophie ésotérique, car tous deux se fondent sur la promesse d'une révélation éventuelle. Pasi explique :

One common feature of esoteric systems of thought is the idea that, under certain conditions, man is able to have access to aspects of reality that normally cannot be the object of perception or experience. These aspects belong to other levels of reality, and esotericism claims to provide access to these levels. This may come, for instance, through intuition, initiation, or revelation⁹⁷.

Un trait commun aux systèmes de pensée ésotérique est l'idée que, dans des conditions particulières, l'homme peut accéder à certains aspects de la réalité, lesquels, normalement, ne peuvent pas être l'objet de la perception ou de l'expérience. Ces aspects appartiennent à d'autres niveaux de la réalité, et l'ésotérisme soutient qu'il offre l'accès à ces niveaux. Cet accès peut être le résultat, par exemple, de l'intuition, de l'initiation, ou d'une révélation.

Si nous poursuivons la logique de Pasi, il semble évident que ces textes, tous fondés sur le savoir occulte et l'expérience personnelle de l'écrivain, agissent comme ce que l'on pourrait appeler une avant-première étape dans l'initiation du lecteur : à travers l'expérience fictive et textuelle du protagoniste, le lecteur peut commencer à comprendre l'intérêt d'une conversion mystique. Le texte orphique suggère les aspects merveilleux de la réalité jusqu'alors occultés, pour reprendre les paroles de Pasi, et montre au lecteur le résultat éventuel, si, toutefois, il parvient à se détourner des faussetés de la vie contemporaine.

Chaque roman orphique relève d'une épistémologie hermétique qui est le propre de l'écrivain ; celui-ci suggère les résultats possibles d'une initiation ou d'une révélation sans pour

⁹⁷ « Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology », *op. cit.* p. 64.

autant divulguer les secrets de ladite épistémologie. Tout comme le numineux d’Otto qui exerce simultanément des effets contradictoires sur le sujet, Sophie Mantrant avance que l’écrivain orphique dispose de deux pistes opposées pour transmettre ce message par le biais de son récit : l’extase ou la terreur. Cependant, en fonction du genre du récit – récit de terreur ou récit d’extase – cette épistémologie ne sera pas la même, elle sera *négative* ou *positive*. Néanmoins, que ce soit l’un ou l’autre, la volonté de transmission de l’écrivain ne varie pas. Nous rappelons que c’est l’intention (et l’espoir) de l’auteur que son lecteur reçoive le message hermétique et se reconnaisse au cœur du récit dans le personnage principal ; toutefois, il faut trouver le bon chemin pour l’y faire parvenir.

Dans le cas du choix d’un récit de terreur, l’écrivain orphique rédige sa composition afin de provoquer chez son lecteur un sentiment d’*horreur sacrée*. Cette émotion naît chez les personnages (et peut-être aussi chez son lecteur) d’une incompréhension totale qui trouve son origine dans l’égarement de leur « vraie » nature, dû aux influences du monde moderne. Ces personnages côtoient le numineux, et cette rencontre révèle que l’homme moderne s’est trop éloigné de sa vraie nature, laquelle lui semble maintenant incompréhensible au point d’être effrayante. La révélation bouleverse la stabilité du *hic et nunc*, et le personnage ne se rétablit jamais. C’est ce genre de récit que Sophie Mantrant désigne comme un « conte noir » car il est « placé sous le signe de l’horreur⁹⁸. » Selon Édouard Schuré, cette expérience de terreur n’est pas le propre de l’homme moderne ; c’est plutôt l’un des plus anciens sentiments que tout homme non-initié aurait ressenti face au Divin :

Revenons aux mystères d’Éleusis. Qu’en savait la grande masse des Grecs ? Qu’en pensait ce peuple bercé de belles légendes, ivre d’action et de vie, à l’apogée de sa civilisation, après les guerres médiques – Il les regardait de loin avec une vénération profonde, mais aussi avec une sorte de crainte. Il éprouvait devant eux ce qu’il appelait l’*horreur sacrée*.⁹⁹

Ainsi, dans le cas d’un conte noir, c’est la tâche de l’écrivain de reproduire ce sentiment chez son lecteur au moyen de son texte.

En anglais, le terme le plus fréquent évoqué pour évoquer l’horreur sacrée est « *awe* », qui évoque une incompréhension, teintée de l’effroi et de l’émerveillement, que l’on ressent devant

⁹⁸ Sophie Mantrant, *Arthur Machen et l’art du hiéroglyphe*, Cadillon, Le Visage Vert, 2016, p. 16.

⁹⁹ Édouard Schuré, *Sanctuaires d’Orient : Égypte, Grèce, Palestine*, Paris, Perrin, 1898. p. 236-237.

une force supérieure, souvent divine. Ce mot évoque, bien sûr, l'adjectif « *awful* », qui a perdu son sens à l'époque moderne, comme le terme « sacré » selon Otto, mais qui était à l'origine composé des mots « *awe* » et « *full* », et signifiait donc « *full of awe* ». Toutefois, il est couramment synonyme du mot « terrible » ou « affreux ». Malgré son sens actuel, nous le verrons au cours de cette étude, nos auteurs anglais reconnaissent l'importance du sens original du terme et se montrent soucieux de l'employer dans son sens initial, afin d'éviter qu'il perde complètement sa vraie connotation, comme ce fut le cas pour « sacré ». Ils moduleront parfois l'orthographe du vocable, insérant un tiret entre les deux syllabes du mot afin de faire apparaître le sens initial du terme ; dans ce cas, « *awful* » sera orthographié « *awe-ful* ».

À l'opposé, on retrouve chez ces mêmes auteurs une série de schémas narratifs où les personnages se trouvent rapprochés de – ou même réunis avec – cette nature antique et découvrent un sentiment de félicité et d'union métaphysique. Mantrant désigne ce genre de récit comme « conte blanc » indiquant qu'il est « placé sous celui de l'extase bienheureuse¹⁰⁰. » Dans le cas d'un conte blanc, l'actant se rapproche du Divin et, plutôt que de ressentir de l'effroi, découvre une sensation de plénitude et de compréhension métaphysique intransigeante.

Qu'il s'agisse d'un récit de terreur ou de félicité, l'orphisme tourne autour d'un sentiment de rupture, et mène vers une réconciliation avec l'Absolu chez le personnage principal. Au-delà, c'est la réaction – apaisement ou effarement – du personnage face à cette unification éventuelle qui est à la source de la félicité ou de la terreur, et qui nous permet finalement de marquer la distinction entre ces deux sous-genres : il s'agit d'une réaction soit de terreur, soit d'extase. Mais, dans les deux cas, la rencontre apporte au héros un savoir sur son existence jusqu'alors défendu ou occulté, et doit ainsi être considérée comme une expérience relevant d'une épistémologie ontologique.

Comme c'est le cas pour la nature des récits orphiques, Pasi propose que l'on puisse également marquer une distinction dans la philosophie occulte entre les expériences débouchant sur une épistémologie positive et celles débouchant sur une épistémologie négative. Pour Pasi, une épistémologie positive se fonde sur deux principes :

The first is an obvious confidence in man's epistemological abilities, and a belief in the importance of exerting them to the utmost, which in this case seems to largely exceed the limits posed by

¹⁰⁰ *Id. ibid.*

mainstream religion or science. The second is the conviction that knowledge, no matter how strongly its 'esoteric' varieties may differ from more common types, is something positive, and that its acquisition brings positive gifts, such as 'salvation', 'power', 'immortality', or 'wisdom.'¹⁰¹

Le premier est une confiance évidente dans les capacités épistémologiques de l'homme, ainsi qu'une croyance dans l'importance du fait de les exercer au maximum, ce qui, ici, semble dépasser largement les limites imposées par la religion et la science populaires. Le deuxième est la conviction que le savoir est quelque chose de positif — même si ses variétés 'ésotériques' le distinguent d'autres types qui sont plus communs — et que l'acquisition du savoir apporte des dons positifs, tels 'le salut', 'le pouvoir', 'l'immortalité', ou 'la sagesse'.

De même que dans le cas d'un conte blanc, Pasi signale ici que les apports de ce genre d'expérience orphique sont positifs ; la vie du protagoniste sera non seulement changée à la conclusion du récit, mais améliorée et enrichie grâce à sa rencontre avec le numineux.

À l'opposé du schéma se trouve une épistémologie négative, qui est tout simplement le contraire d'une épistémologie positive :

We are clearly faced here with a model that seems to be the reverse of the positive epistemology referred to at the beginning of this article [...]. If in that context we find a positive confidence both in the human capacity of knowing the other reality and in the desirability of such knowledge, here we have neither of the two. Human beings are not able, under normal conditions, to know the other reality; and even if they were, they should better avoid it¹⁰².

Ici nous sommes clairement confrontés à un modèle qui semble être le contraire de l'épistémologie positive dont on parle au début de cet article. [...] Si dans ce contexte on trouve une assurance positive dans la capacité humaine de connaître l'autre réalité, ainsi que dans le désir d'un tel savoir, ici nous n'avons aucun des deux. Les êtres humains ne sont pas capables, normalement, de connaître l'autre réalité ; et même s'ils en étaient capables, ils feraient mieux de l'éviter.

Dans le cas d'une épistémologie négative, donc, le savoir hermétique aurait dû rester défendu car il s'est révélé trop lourd à supporter ; c'est, bien sûr, cette sorte d'épistémologie que l'on trouve dans le cas d'un conte noir, où le protagoniste pénètre dans un domaine interdit, et se trouve incapable de supporter le poids des conséquences. Pasi s'inscrit dans la lignée de Machen et d'Imfeld, signalant que ces contes vont de pair avec le pessimisme ressenti par la plupart des artistes à la fin du XIX^e siècle que nous avons déjà évoqué :

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰² *Ibid.*, p. 74

The belief in the decadence of the West, and the consequent distrust in the foundational beliefs of Victorian culture, such as the relentless march of scientific progress, should be seen in connection with the rise of what we have called negative epistemology¹⁰³.

La croyance dans le déclin de l'Occident, ainsi que la méfiance qui s'ensuit à l'égard des croyances fondamentales de la culture victorienne – le progrès incessant de la science, par exemple – doivent être vus en relation avec l'avènement de ce que nous avons nommé une épistémologie négative.

Il est donc utile de retenir que les deux genres de récit relèvent d'un système épistémologique fondé sur les connaissances précieuses de l'écrivain, qu'il compte transmettre discrètement par le biais de son texte. Il est également important de noter que, puisqu'il traite de l'aspect métaphysique du sujet, le savoir occulte destiné au lecteur, qu'Édouard Schuré appelle « la Biologie transcendante » dans la citation que nous avons vue plus haut¹⁰⁴, va au-delà de ce que pourrait lui apprendre la science du positivisme, qui demeure nécessairement en-deçà du visible, du terrestre, bref du matériel. L'épistémologie ésotérique réussit à dépasser les confins des sciences humaines, et semble offrir un remède plus sûr aux problèmes de la condition humaine que la science victorienne.

Un texte orphique n'est donc pas juste une simple expression artistique (même si on peut y observer un style parfois très poussé, comme nous le verrons plus loin), il a un but pédagogique, révélateur même. Que le texte se fonde sur une épistémologie occulte est une notion indispensable à la compréhension de la spécificité de l'orphisme dans son cadre littéraire au tournant du XX^e siècle. Dans la seconde partie de cette étude, nous aborderons la composition des textes, qui se fait de manière rigoureuse afin que le lecteur puisse s'imaginer au centre de l'action – qu'il s'agisse d'un conte noir ou d'un conte blanc. Mais, dans les deux cas, c'est la manière dont l'écrivain met en valeur son schéma épistémologique, comment il décide de présenter cette révélation hermétique à son lecteur, qui dévoile le lien entre ses intentions épistémologiques et créatives. Tout cela étant posé, revenons maintenant aux deux branches du récit orphique – le conte noir et le conte blanc – afin de dégager davantage leurs spécificités et fonctions dans ce système épistémologique.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁴ Voir *supra* : p. 28.

1.3.2. LE RÉCIT D'EXTASE

Si le conte orphique se définit par la volonté de l'auteur de dévoiler une vérité hermétique occultée, dans l'œuvre orphique littéraire, les intentions positives ou négatives de l'écrivain deviennent claires non pas à l'instant de révélation même, mais au fil des pages qui suivent. C'est la réaction du protagoniste face au Divin – extase ou terreur – qui permet de déduire s'il s'agit d'un récit d'épistémologie positive ou négative. Des deux sous-genres de récit orphique, le plus commun est le récit d'extase, et c'est sur celui-là que nous nous attarderons principalement dans cette thèse. C'est avec le récit d'extase que l'espoir de l'écrivain de déclencher un éveil spirituel chez son lecteur s'exprime de manière claire et évidente. Ceci n'est guère étonnant : comme nous le verrons prochainement, c'est dans le conte blanc que le personnage principal se rapproche du Divin et ressent les effets transcendants positifs résonnant au plus profond de son Moi. Ainsi, des deux types de récit, c'est celui-ci qui est sans doute le plus apte à susciter un désir de conversion auprès d'un public non-initié.

Dans le conte blanc, lorsque le héros rencontre le numineux, il est submergé par l'émotion ; plus précisément, d'un sentiment que Rudolf Otto qualifie de l'adjectif *fascinans*. Bien que très puissant, ce sentiment est tout de même loin de la terreur sacrée d'un conte noir. Dans son livre, *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction*, S. L. Varnado explique :

Fascinans is at the opposite pole from the daunting aspect of *numinous*. It is the attracting or fascinating side of the numinous [...] a bliss which embraces all those blessings that are indicated or suggested in the positive fashion by any 'doctrine of salvation', and it quickens all of them through and through¹⁰⁵.

Fascinans réside au pôle opposé de l'aspect intimidant du *numinous*. C'est le côté attirant ou fascinant du numineux [...] une félicité qui englobe toutes ces bénédictions indiquées ou suggérées de façon positive par toute 'doctrine du salut', et il les imprègne et les aiguise.

Pour illustrer ceci, prenons comme exemple un extrait du chef-d'œuvre romanesque d'Algernon Blackwood, *The Centaur* (London, Macmillan, 1911). Dans ce passage, le protagoniste, O'Malley, ayant quitté le monde moderne de Londres, arrive dans le Caucase et,

¹⁰⁵ S. L. Varnado, *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction*, Tuscaloosa AL, The University of Alabama Press, 1987, p. 13. ; Varnado fut professeur de littérature anglaise et américaine à l'University de South Alabama à Mobile.

suivant un homme mystérieux rencontré sur le bateau, il voyage au cœur des montagnes. Là, il découvre un troupeau de centaures dans une vallée et subit une expérience bouleversante ; le lieu, ainsi que les créatures y résidant, sont symboliques d'un état d'existence antérieur, avant le développement du monde moderne, d'une période où l'homme était plus près de son vrai état d'être, une condition que Blackwood appelle : *Urwelt*¹⁰⁶. En regagnant ces montagnes ancestrales et en côtoyant ces centaures, O'Malley parvient à sentir la présence du numineux. Ce contact inespéré permet la fusion de son Moi moderne à son état primordial, ainsi qu'à une conscience divine, celle du numineux :

There was this animation and this fine delight; but craving for sensation of any kind, was gone. Excitement, as it tortured men in that outer world he had left, could not exist in this larger state of being; for excitement is the appetite for something not possessed, magnified artificially till it has become a condition of dis-ease. All that he needed was now contained within himself; he was at-ease; and, literally, that unrest which men miscall delight could touch him not nor torture him again.

If this were death – how exquisite!

And Time was not a passing thing, for it lay, he says, somehow in an ocean everywhere, heaped up in gulfs and spaces. It was as though he could help himself and take it. [...] There were no parts of things, and so no restlessness, no sense of incompleteness, no divisions¹⁰⁷.

C'était cette animation et ce plaisir fin ; mais tout désir de sensation quelconque avait disparu. L'excitation, qui avait torturé les hommes du monde extérieur qu'il avait quitté, ne pouvait exister dans cet état, plus large, de l'être ; car l'excitation est l'appétence pour quelque chose qu'on ne possède pas, artificiellement grandie au point de devenir un symptôme de mal-aise. Tout ce dont il avait besoin était maintenant en lui ; il était à l'aise ; et, littéralement, cette agitation que les hommes appellent erronément plaisir ne pouvait ni le toucher ni le torturer plus jamais.

Si ceci était la mort – qu'elle était exquise !

Et le Temps n'était pas un phénomène passager, car il demeurerait, dit-il, comme dans un océan qui se trouve partout, lové dans des gouffres et des espaces. C'était comme s'il pouvait s'en servir et le posséder. [...] Il n'y avait plus de parties aux choses, et donc pas d'agitation, pas de sentiment d'incomplétude, pas de divisions.

¹⁰⁶ *Urwelt* est un mot composé allemand issu du courant romantique et constitué de deux éléments : le préfix « Ur » qui signifie en allemand, « ancien » ou « original », et le substantif « Welt » lequel signifie, « monde ». Ainsi le mot évoque la notion d'un état antérieur, plus primitif, mais avec une connotation positive car pour Blackwood cet état est lié à une pureté permettant une communion directe avec le Divin. Dans le roman, il propose « *old-world* » (« ancien monde ») comme équivalent. Lors du quatrième chapitre, nous discuterons de l'influence du poète romantique allemand Novalis sur l'écriture et la pensée orphique de Blackwood.

¹⁰⁷ Algernon Blackwood, *The Centaur*, London, Macmillan, 1911, p. 264

Dans ce passage, Blackwood se garde de décrire le Divin ou tout phénomène visible, préférant s'attarder sur les effets métaphysiques de sa présence sur l'égo et la psyché du protagoniste. Néanmoins, c'est bien ici que nous pouvons observer les traits de « l'extase bienheureuse » décrite par Mantrant dans sa définition d'un conte blanc, ainsi que les « dons positifs » dont parle Pasi dans sa discussion d'une épistémologie positive.

C'est grâce à la présence de ses points positifs que l'on est en mesure de constater que le conte blanc est fait, on le rappelle, exclusivement pour inciter l'homme à suivre l'écrivain orphique, et c'est également pour cela que c'est le genre de récit qu'on retrouve le plus souvent à cette période. Pour un lecteur non spécialisé, le propos d'un conte blanc paraît plus accessible ; les avantages d'une expérience mystique sont clairement mis en évidence et les intentions bienveillantes de l'écrivain sont claires. Comme nous le verrons, dans le cas d'un conte noir, la rencontre demeure inchangée, mais le chemin, ainsi que les conséquences, que l'auteur propose à son lecteur sont décidément plus sombres.

1.3.3. LE RÉCIT DE TERREUR

Il semble évident que le choix d'un récit d'extase indique un désir d'exposer le côté positif de l'ésotérisme et d'inciter à une conversion éventuelle, mais est-ce aussi le cas avec un conte noir ? Comment l'écrivain orphique peut-il mettre la terreur à son service afin d'inspirer une conversion ? Dans le cas d'un conte noir, l'écrivain dévoile soudainement les facettes les plus surprenantes de l'ésotérisme sans fournir à son protagoniste les informations pré-requises pour comprendre et interpréter cette révélation. Cette manière brusque de faire va à rebours de la nature de l'initiation hermétique, où l'initié évolue lentement, accumulant progressivement son savoir occulte. Se trouvant face à une manifestation du Divin, le personnage est frappé par l'incompréhensibilité de l'apparition, par une confusion provoquée par le sentiment d'une aliénation profondément enracinée dans sa psyché. Comme Sémélé foudroyée à la vue de Jupiter, le protagoniste du conte noir ressent pleinement la distance accumulée entre lui et son état primitif, une distance nourrie et renforcée par la modernisation du monde, une distance qui lui semble incommensurable – maintenant plus que jamais. La vérité qui lui est dévoilée est incompréhensible et donc effrayante, *awful*.

Si le conte noir réussit à effrayer le lecteur, ce n'est pas seulement parce que le lecteur est capable de se mettre à la place du héros, c'est aussi parce que, comme le protagoniste, il se trouve incapable de comprendre les événements surnaturels du conte et, ayant réfléchi au propos, se trouve effrayé lui aussi par le degré auquel il s'est égaré de sa vraie nature. Le *pourquoi* des faits demeure volontairement flou et occulté, et le héros – comme le lecteur – apprend seulement qu'il existe des forces dans l'univers qui lui sont supérieures, et qu'il ne pourra jamais apprivoiser ou comprendre. La tension provenant de la rencontre ambiguë entre l'homme et le surnaturel nous permet de distinguer davantage le conte noir orphique des autres sortes d'expériences surnaturelles typiques de certaines *ghost stories* de la fin du XIX^e siècle évoquées plus haut.

On trouve un bel exemple de cette confrontation catastrophique dans le bref roman *The Great God Pan* de Arthur Machen, paru à l'origine en 1894. Dans ce texte, une femme fatale nommée Helen Vaughan, qui est la fille du dieu Pan, terrorise les bourgeois de Londres. Elle les séduit et, une fois les gentilshommes londoniens amadoués, leur dévoile sa vraie nature *panique* – révélation qui bouleverse leur raffinement et éducation victoriens. Ce dévoilement les rend fous et l'unique solution qui leur reste est le suicide. Quelques mois après l'apparition de Helen Vaughan à Londres, une « manie suicidaire » – « *a suicidal mania* » – règne sur la capitale de l'Empire britannique, entièrement due au choc infligé par la fille de Pan. Toujours dans *Haunted Presences*, Varnado appelle l'émotion ressentie par les victimes de Helen Vaughan : *majestas*, une sensation définie comme : « Une sensation de pouvoir, de puissance, ou de 'domination absolue.' Le sujet qui perçoit l'émotion numineuse éprouve une sensation de 'conscience d'un être créé', la sensation de n'être que 'de la poussière et des cendres', et d'auto-dépréciation absolue » (« 'A sense of might, power, or 'absolute overpoweringness'. The subject perceiving this numinous emotion experiences a sense of 'creature consciousness,' of being 'dust and ashes' and of sheer self-deprecation¹⁰⁸ »). Il continue : « L'objet numineux évoque dans le sujet qui le perçoit le 'sentiment d'un être créé'. Confronté à l'objet numineux (le sacré), le sujet se reconnaît 'profane' » (« The sense of 'Creature Feeling' that the numinous object evokes in the subject perceiving it. Confronted by the numinous object (the sacred) the subject feels himself or herself 'profane'¹⁰⁹ »). C'est donc sous le poids considérable de la *majestas* que Helen Vaughan recèle

¹⁰⁸ Varnado, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

que les Victoriens s'écroulent, et le lecteur, qui est non seulement leur contemporain, mais aussi leur semblable, ne peut qu'imaginer quelle pourrait être la révélation entrevue une fois le voile des apparences levé.

Dans cette histoire, Helen Vaughan incarne le côté primordial du Divin, et malgré cela, elle se montre capable de passer quasiment inaperçue dans la foule victorienne, se déplaçant librement et choisissant ses victimes – ainsi que le moment de leur révélation – à son gré. Mais ce n'est pas toujours le cas. Dans la nouvelle « The Willows » (« Les Saules ») d'Algernon Blackwood, composée en 1907, deux hommes rencontrent le numineux sur un îlot désert lors d'une excursion en canoë sur le Danube. Cette fois-ci les dieux de la Nature, des forces que le lecteur comprend comme vaguement élémentaires et définitivement attachées au lieu, se manifestent de manière plus abstraite, chaque être apparaissant sous la forme d'une bande de formes sinueuses. Sous la plume de Blackwood, contrairement à celle de Machen, le protagoniste est capable de supporter la vue de ces divinités. Or, même si leur aspect lui est plus tolérable, elles ne sont pas pour autant plus compréhensibles. Le narrateur décrit leur apparition ainsi :

They first became properly visible, these huge figures, just within the tops of the bushes – immense, bronze-colored, moving, and wholly independent of the swaying of the branches. I saw them plainly and noted, now that I came to examine them more calmly, that they were very much larger than human, and indeed that something in their appearance proclaimed them to be not human at all. Certainly they were not merely the moving tracery of the branches against the moonlight. They shifted independently. They rose upwards in a continuous stream from earth to sky, vanishing utterly as soon as they reached the dark of the sky. [...] I seemed to be gazing at the personified elemental forces of this haunted and primeval region. Our intrusion had stirred the powers of the place into activity. It was we who were the cause of the disturbance, and my brain filled to bursting with stories and legends of the spirits and deities of places that have been acknowledged and worshipped by men in all ages of the world's history. [...] These things, I knew, were real, and proved that my senses were acting normally. Yet the figures rose from earth to heaven, silent, majestically, in a great spiral of grace and strength that overwhelmed me at length with a genuine deep emotion of worship. I felt that I must fall down and worship – absolutely worship¹¹⁰.

Je les ai tout d'abord aperçues, ces figures titanesques, parmi les hauteurs des buissons. Elles étaient immenses, couleur de bronze, et totalement indépendantes des branches qui remuaient doucement. Je les ai vues clairement, et j'ai noté, une fois que je me fus calmé un peu, qu'elles étaient bien plus grandes qu'un homme, et en effet, il y avait quelque chose dans leur apparence qui montrait qu'elles n'étaient pas du tout humaines. Certes, ce n'était pas simplement dû aux lacis remuant des ramures contre le clair de lune. Elles se mouvaient indépendamment les unes des autres. Elles montaient en un flux continu de la terre vers le ciel, avant de se perdre complètement dans l'obscurité du ciel. [...] J'avais l'impression de contempler les personnifications des forces élémentaires de cette région hantée et primitive. Notre intrusion avait réveillé les puissances de ce lieu. C'était nous qui

¹¹⁰ « The Willows », *The Tales of Algernon Blackwood*, op. cit., p. 231-232.

étions la cause du dérangement, et mon esprit s'est inondé d'histoires et de légendes d'esprits et de divinités de lieux ayant été reconnus et vénérés à tous les âges de l'histoire du monde. [...] Ces choses, je le savais, étaient réelles, et me prouvaient que mes sens fonctionnaient normalement. Et pourtant ces figures montaient de la terre au ciel, silencieusement, majestueusement, dans une immense spirale de grâce et de puissance qui a fini par me submerger d'une émotion sincère et profonde de vénération. Je me sentais appelé à me prosterner devant elles et à les vénérer – les vénérer absolument.

Toujours dans *The Gothic Quest*, Montague Summers avance qu'une histoire où l'objet de terreur est d'essence surnaturelle et non pas juste naturelle, l'imagination est plus stimulée, et s'ouvre davantage à de nouveaux propos. Il explique : « Une terreur surnaturelle existe sur un plan psychologique supérieur à une terreur déclenchée par des objets de répulsion naturels » (« A supernatural terror is on a higher psychological plane than terror aroused by natural objects of repulsion¹¹¹ »). Dans le cas de « The Willows », la confrontation inattendue échappe à la compréhension du narrateur et, se sachant incapable d'expliquer cette facette inédite de la réalité se dressant devant lui, il est obligé d'élargir sa définition de l'existence, et, ce faisant, de reconnaître les écueils de la science moderne :

I searched everywhere for a proof of reality, when all the while I understood quite well that the standard of reality had changed. For the longer I looked the more certain I became that these figures were real and living, though perhaps not according to the standards that the camera and the biologist would insist upon¹¹².

J'ai cherché partout une preuve de réalité, mais pendant tout ce temps j'ai compris parfaitement que les critères de la réalité s'étaient modifiés. Car plus je regardais, plus j'étais certain que ces figures étaient réelles et vivantes, mais sans doute pas selon les standards de l'appareil photo et du biologiste.

Cette citation fait écho, bien sûr, à celle de Machen plus haut, mais Blackwood va plus loin, ciblant la cause du choc ressenti par les personnages : c'est la soudaine prise de conscience que la science ne peut pas tout expliquer, et que l'homme est, malgré tout, infiniment petit face à son créateur. Ainsi, les enjeux des mécanismes d'effroi sous la plume de Blackwood sont plus importants que dans le cas de certains autres récits surnaturels de l'époque, car c'est une vérité qui est d'essence ontologique qui est en jeu.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 49.

¹¹² « The Willows », *ibid.*, p. 231.

Si on reprend le texte de Varnado, on remarque que cette réaction serait qualifiée de « stupeur devant le *mysterium*. » Il explique :

The feeling evoked by the *mysterium* can best be described by the word *stupor*. It signifies blank wonder, astonishment that strikes us dumb, amazement absolute. [...] The feeling is associated with the theological term, *the wholly other [alienum]*, 'that which is quite beyond the sphere of the usual, the intelligible, and the familiar'¹¹³.

La meilleure façon de décrire le sentiment évoqué par le numineux serait le mot *stupeur*. Ce mot désigne un émerveillement pur, un étonnement qui nous abasourdit, une stupéfaction absolue. [...] Cette sensation est associée au terme théologique, *l'autre [alienum] absolu*, 'ce qui est complètement au-delà de la sphère de l'habituel, de l'intelligible, et du familier'.

En effet, le narrateur remarque que devant ces figures ce n'est pas la peur qu'il ressent, mais quelque chose de plus nuancé : « Loin d'avoir peur, j'étais possédé d'une sensation d'admiration et d'émerveillement comme je n'avais jamais connu » – « Far from feeling fear, I was possessed with a sense of awe and wonder such as I have never known¹¹⁴ ». Sous la plume de Blackwood, cette réaction paraît plutôt positive – surtout comparée à celle des personnages de Machen dans *The Great God Pan*. Néanmoins, « The Willows » prend une allure plus noire lorsque les interactions entre l'homme et les êtres numineux deviennent hostiles. Les deux voyageurs se rendent compte du fait qu'ils ont pénétré dans le pays des dieux et doivent fuir. Contrairement aux personnages de Machen, chez Blackwood le narrateur est capable de supporter la révélation hermétique. Néanmoins, on comprend qu'il a franchi un seuil séparant l'homme et le Divin, et qu'il est puni en conséquence.

Dans ces deux récits, la rencontre avec le numineux représente une sorte de savoir défendu : les hommes modernes ne sont pas destinés à cohabiter avec les dieux, la société a détourné son regard d'eux pendant trop longtemps. C'est donc le châtement accompagnant la révélation du Divin qui caractérise le conte noir dans le genre orphique.

Derrière le choix d'un conte orphique – qu'il soit noir ou blanc – réside le désir de l'écrivain de produire une expérience épistémologique. Nous avons indiqué plus haut que, des deux sous-genres, le plus commun est celui de l'extase ; ce fait n'est guère étonnant puisque le but est de guider le lecteur vers une conversion éventuelle. De la même manière que la tension présente dans

¹¹³ Varnado, *op. cit.*, p. 12-13.

¹¹⁴ Blackwood, *op. cit.*, p. 231.

les récits orphiques entre le pôle négatif et le pôle positif se révèle fondamentale au propos du texte, elle va aussi de pair avec l'ésotérisme, aidant même à justifier son existence. Toujours dans le même article, Pasi nous rappelle :

No esoteric doctrine or system of thought could exist on the basis of a negative epistemology alone. Without the *hope* of somehow achieving the goal of spiritual emancipation from a previous condition of inferiority, an esoteric system would hardly be viable¹¹⁵.

Aucune doctrine ou manière de penser ésotérique ne pourrait exister sur la seule base d'une épistémologie négative. Sans *l'espoir* de parvenir à une émancipation spirituelle à partir d'une ancienne situation d'infériorité, un système ésotérique serait à peine viable.

Or, si le but d'un texte orphique est d'inciter à une conversion chez le lecteur, on pourrait se demander quel serait l'intérêt de composer un conte noir, car cela pourrait éloigner le lecteur du mysticisme. Pourtant, pour nos écrivains, le conte noir semble aussi légitime que le conte blanc, car, l'un comme l'autre, ils mettent en scène la rencontre entre l'homme et le Divin, et mènent vers une conclusion qui n'explique que très peu.

Même si le processus est fondamentalement différent que dans le cas d'un récit d'extase, le conte noir oriente malgré tout le lecteur vers le mysticisme en lui montrant le *besoin* de la religion par une expérience paradoxale, où le rapprochement de sa vraie nature force l'homme à la fuir davantage. Imfeld souligne que c'est précisément sur ce paradoxe que se fonde l'expérience mystique :

The mystic experience is something moulded and framed by the complexities of human nature. As something at once holy and fallen, man's nature is paradoxical, and so too becomes the supernatural experience. [...] Ultimately, only Christian orthodoxy provides a framework through which man's experience and his need to express it can be reconciled [...] Machen's horror fiction of the 1890s [...] provides a subtle and much darker expression of the demonic consequences of the *mysterium tremendum* when not experienced through the clarifying lens of orthodoxy¹¹⁶.

L'expérience mystique est façonnée et encadrée par les complexités de la nature humaine. Puisqu'il s'agit de quelque chose qui est à la fois sacré et déchu, la nature de l'homme est paradoxale, et il en est également ainsi de l'expérience surnaturelle. [...] Finalement, il n'y a que l'orthodoxie chrétienne qui fournit un cadre à travers lequel l'expérience de l'homme et son besoin de l'exprimer peuvent être réconciliés. [...] Les récits de terreur composés par Machen dans les années 1890 [...] offrent une expression plus subtile et plus sombre des conséquences démoniques du *mysterium tremendum* lorsqu'il n'est pas éprouvé à travers le cadre clarifiant de l'orthodoxie.

¹¹⁵ « Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology », *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁶ *The Victorian Ghost Story and Theology : from Le Fanu to James*, *op. cit.*, p. 45.

Que l'on soit croyant ou non, nos écrivains maintiennent que ces forces et ces phénomènes existent, et l'homme peut les ressentir dans le monde, mais il doit apprendre à les reconnaître et à les interpréter. À cette fin, il n'y a que la religion qui soit capable de fournir à l'homme les outils nécessaires. Sans le cadre d'une épistémologie ésotérique pour fournir des rails de guidage, l'expérience mystique serait incompréhensible pour l'homme, trop difficile à supporter, et il ne pourrait ressentir que de la terreur.

1.3.4. LE CONTRASTE SUBLIME DE L'OCCULTISME

Dans le récit orphique, on peut observer l'emploi fréquent de descriptions paradoxales ; même dans la description positive de *The Centaur* citée plus haut, on remarque que Blackwood accorde un paragraphe entier à la phrase évoquant une notion essentiellement négative : « Si ceci était la mort – qu'elle était exquise ! » Malgré le fait qu'il est en train de détailler une expérience d'extase, la félicité ressentie par O'Malley est teintée de la possibilité d'anéantissement de son Moi provoquée par les retrouvailles avec son être *Urwelt*, que nous aborderons en détail plus loin dans cette étude. Or, au-delà des états d'être simultanés qu'elle évoque, cette citation nous dévoile quelque chose de plus profond : elle relève de l'idée de la *synthèse* si chère aux mystiques de cette période. Notion hégélienne par excellence, la formule : *thèse, antithèse, synthèse*, est prônée par des intellectuels dans quasiment tous les domaines de la pensée contemporaine de la fin-de-siècle. Blackwood emploie ici deux extrêmes qui seraient normalement en opposition, l'extase et la mort, et les fait fusionner afin de décrire l'expérience transcendantale du protagoniste. Cette notion est également incarnée dans le symbole choisi par Blackwood pour clore son roman : le centaure, un être hybride mêlant l'homme et la bête¹¹⁷. Pour les mystiques de la période, la synthèse représente un compromis entre le terrestre et le céleste qui se manifeste dans la compréhension d'un phénomène, ainsi que dans la création d'une œuvre.

¹¹⁷ Blackwood est loin d'être le seul à employer cette figure mythologique dans sa prose à cette période. En 1840 l'écrivain français Maurice de Guérin publia un poème en prose intitulé *Le Centaure*, et en 1894, Gabriel Sarrazin fit paraître les *Mémoires d'un Centaure* (Paris, Perrin et Cie.) – parmi d'autres. *Le Centaure* fut également le nom d'une revue « de jeunes gens à rédaction fermée », qui fut éditée par Henri Albert. Elle était pensée sur le modèle de la revue-livre à l'instar du *Yellow Book*. On y trouvait des articles des écrivains tels Jean de Tinan, Pierre Louÿs, Paul Valéry, et Henri de Régnier, ainsi que d'autres. La revue n'a connu que deux livraisons, entre 1896 et 1897.

Dans le cas de la citation indiquée plus haut, ainsi que dans le cas de toute expérience numineuse, les sensations ne sont pas binaires, mais riches, complexes, et confuses. Avec cette simple phrase, Blackwood indique au lecteur qu'on ne peut pas éprouver l'extase sans éprouver la terreur, et que dans la vie on doit traverser une longue série de contrastes avant de parvenir à une résolution : la synthèse. Schuré affirme aussi que tout acte qui se veut vraiment *créatif* doit obéir aux « deux grandes lois scientifiques de la *sélection* et de la *synthèse*¹¹⁸. » Par cela, il entend que l'artiste orphique doit savoir dans un premier temps reconnaître et saisir l'Idée, et ensuite la synthétiser, la façonner dans une forme qui soit à la fois belle et didactique. Un tel processus, avance Schuré, représente une nouvelle possibilité dans le domaine de la pédagogie, à laquelle s'oppose « l'éclectisme conventionnel et pétrificateur des académies¹¹⁹ ».

Comme nous l'avons dit, l'écrivain orphique se trouve accablé non seulement par un lecteur non-initié et ignorant de l'expérience mystique, mais aussi par l'insuffisance de la langue humaine, qui n'est pas adéquate pour communiquer la richesse de son expérience. Dans la seconde partie de cette thèse nous détaillerons les procédés stylistiques employés par nos écrivains mystiques, mais nous tenons tout de même à en signaler un dès à présent : l'antithèse. Le jeu de contrastes et de paradoxes que l'écrivain orphique emploie sert à traduire non seulement les sensations de l'expérience mystique à son lecteur, mais aussi à lui transmettre intuitivement l'un des principes essentiels de la philosophie ésotérique. Dans ce cas, l'écrivain espère que le lecteur trouvera dans les descriptions contrastantes du texte une compréhension intuitive de l'un des grands paradoxes de l'ésotérisme : une sensation, la même que celle décrite par Blackwood, qui n'existe que comme une « harmonie de contrastes » : « La combinaison de sensations évoquées par ces états de conscience numineuse qui semblent opposées produisent une étrange 'harmonie de contrastes' » (« The combination of feelings evoked by these seemingly opposite states of numinous consciousness results in a strange 'harmony of contrasts'¹²⁰ »). Ainsi, dans la confusion de sensations ressenties, surgit une sorte d'apaisement, que l'on ne saurait jamais expliquer de manière rationnelle, mais qu'on peut comprendre en le vivant. Si l'on reprend l'exemple du

¹¹⁸ « Préface » à *La Mission de l'Art*, *op. cit.*, p. xviii.

¹¹⁹ *Id. ibid.*

¹²⁰ Varnado, *op. cit.*, p. 13.

Centaur, c'est par une série de sensations opposées qu'O'Malley arrive à interpréter l'anéantissement de son Moi et sa fusion subséquente avec la conscience divine de l'univers :

The blending of his being with the Cosmic Consciousness was complete enough for this. He describes it as a spectacle of sheer glory, stupendous, even terrifying. The refulgent majesty of it utterly possessed him. The shock of its magnificence came, moreover, upon his entire being, and was not really of course a 'sight' at all. The message came not through any small division of a single sense. With a massed yet soaring power it shook him free of all known categories. He then fringed a region of yet greater being wherein he tasted for a moment some secret comprehension of a true 'divinity.' The deliverance into ecstasy was complete¹²¹.

La fusion de son être avec la Conscience Cosmique y suffisait. Il la décrit comme un spectacle de gloire absolue, prodigieux, même terrifiant. Il fut totalement possédé par sa majesté rayonnante. Le choc de sa splendeur submergea tout son être, et n'était pas, en fin de compte, une 'vision' du tout. Le message lui est parvenu non pas par une petite partie d'un seul sens. Avec une puissance massive mais grandissante, il l'a ébranlé en le libérant de toute catégorie jusqu'alors connue. Ensuite il côtoya une région d'existence encore supérieure où il goûta un instant une compréhension secrète de 'divinité' vraie. Cette naissance à l'extase fut accomplie.

L'expérience du lecteur non-initié sera, en principe, comme celle du protagoniste : exposé pour la première fois à toute une série de nouvelles idées, il sera incapable de tout maîtriser par le biais de son raisonnement, et devra les intégrer par le sentiment.

Ces extraits témoignent de ce que nous avons avancé plus haut : pour nos écrivains orphiques la meilleure manière d'expliquer une expérience mystique est de parler autour du sujet, d'évoquer les effets qu'il déclenche, et de souligner ses contrastes et ses paradoxes plutôt que de les éviter. Cette notion d'un abandon total aux mystères de la foi fait aussi partie des tendances catholiques du moment : plutôt que d'essayer de résoudre tous les dilemmes posés par la science à la religion, les fidèles ont préféré souligner l'idée que tout deviendra clair à l'homme au moment de la révélation, non pas par l'esprit, mais par les sens. Parlant du renouveau catholique à la fin du XIX^e siècle en France, Richard Griffiths observe :

The whole movement is one of a traditional Christianity relying on revelation rather than the intellect, tradition rather than novelty, simplicity rather than complication. [...] From a rejection of science we move almost naturally to a rejection of the use of reason and the intellect. Revelation and tradition must be the basis for religion¹²².

¹²¹ *Op. cit.*, p. 278-288.

¹²² *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 21.

Tout le mouvement se fonde sur l'idée d'un christianisme traditionnel, qui repose sur la révélation plutôt que l'intellect, la tradition plutôt que la nouveauté, la simplicité plutôt que la complication. [...] D'un rejet de la science, on passe naturellement à un rejet de l'emploi de la raison et de l'intellect. La révélation et la tradition doivent être les bases de la religion.

Il y a une facilité dans cette approche, qui s'applique en mesure égale aux sphères de la religion et de la littérature : l'initié n'a pas à lutter contre l'acceptation de la révélation, tout deviendra clair au bon moment, comme ce fut le cas pour le protagoniste de *The Centaur*. De fait, l'acceptation de cette révélation éventuelle devient la finalité ultime de l'écrit orphique de cette période ; c'est un écrit, somme toute, qui vise à apprendre au lecteur la patience, à lui faire comprendre que toute explication sera donnée en temps et en heure, et à écarter les explications prématurées et hâtives de Darwin. Cependant, cette approche indique une certaine bienveillance de la part de nos écrivains, qui les distingue finalement de la plupart des auteurs catholiques de cette période qui, selon Griffiths, présentaient ces lacunes de la foi comme un défi à relever, qui déboucherait sur une supériorité ou un élitisme spirituel et social :

The Revival of the end of the nineteenth century was to be defensive, stressing the most difficult and unacceptable parts of Christian doctrine in an attempt to repel those of little faith and strengthen believers with a sense of being apart¹²³.

Le renouveau de la fin du XIX^e siècle se voulait défensif, soulignant les aspects les plus difficiles et durs à accepter de la doctrine chrétienne afin de repousser ceux qui étaient de peu de foi, tout en raffermissant les fidèles grâce à un sentiment d'être à part.

Comme nous le verrons au cours de cette thèse, les récits de nos écrivains sont structurés afin de créer l'impression que les effets positifs de l'expérience mystique sont accessibles à n'importe qui, que même l'homme ordinaire, dont parle Blackwood, est digne d'une expérience sublime.

1.3.5. CONCLUSION : LE RÉCIT ORPHIQUE COMME THÉÂTRE VIRTUEL

Pour terminer ce chapitre, nous souhaitons évoquer les limites de l'orphisme textuel, et pour ce faire, considérons d'abord les définitions de Varnado : il propose que l'homme ne peut que ressentir une sensation de *stupeur* ou d'« émerveillement neutre » – « *blank wonder* » lorsqu'il

¹²³ *Ibid.*, p. 105.

est confronté au numineux, car le numineux incarne pour lui l'*alienum*, ou : « ce qui est bien en dehors de la sphère de l'habituel, de l'intelligible, et du familier » – « that which is quite beyond the sphere of the usual, the intelligible, and the familiar¹²⁴ ». Ainsi, si le but de l'écrivain est de traduire par les mots une sensation d'incompréhension face à la présence du Divin, il semblerait que le lecteur *lambda* serait en parfaite mesure de se mettre à la place du protagoniste et de partager sa réaction et ses sentiments. Néanmoins, c'est justement son statut de lecteur néophyte qui rend la tâche de l'écrivain plus difficile, car sa naïveté peut constituer un obstacle pour saisir l'importance de ce qui est exprimé dans la narration et dans sa méta-narration. Même si le lecteur est invité à s'imaginer à la place du personnage central dès le début du récit, cela ne veut pas dire qu'il est en mesure de ressentir les effets de la rencontre avec le numineux qui le clôt. Dans son livre, Varnado souligne que le numineux est une notion *a priori* – une idée qui demeure obligatoirement en dehors du sujet. Ainsi, afin que le texte puisse faire effet, il faut que le lecteur consente à se laisser impressionner. Citant Rudolf Otto, Varnado explique :

'The facts of the numinous consciousness point therefore [...] to a hidden substantive source, from which the religious ideas and feelings are formed, which lies in the mind independently of sense experience.' [...] [This means that] the very nature of the numinous experience is such that it cannot be perceived unless the subject feels that there is indeed something objective before which he is a creature. [...] The writer of numinous literature can produce the proper effects only if he or she convinces the reader, at least transiently, that the numinous reality exists independently of the self¹²⁵.

'Les faits d'une conscience numineuse indiquent, ainsi, une source substantielle cachée, à partir de laquelle les idées et sentiments religieux sont formés, et qui demeure dans l'esprit indépendamment des expériences sensorielles.' [...] [Cela veut dire que] la nature même de l'expérience numineuse est telle que le sujet ne peut pas la percevoir à moins de croire qu'il existe quelque chose d'objectif devant lequel il est une créature. [...] L'écrivain de littérature numineuse peut produire les effets nécessaires uniquement s'il parvient à convaincre le lecteur, ne serait-ce que de manière transitoire, que la réalité numineuse existe indépendamment de son moi.

L'écrivain orphique est capable de décrire les leçons enseignées par ces expériences hermétiques aux personnages, mais pas de faire croire au lecteur qu'elles sont vraies et imminentes ; il faut que le lecteur y parvienne par ses propres moyens, tellement elles sont personnelles et intimes.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹²⁵ Varnado, *op. cit.*, p. 14.

En raison de la nature participative du récit, son degré d'efficacité est susceptible de varier en fonction de la volonté du lecteur, ainsi que du récit. En parlant de *The Great God Pan* de Machen, Susan J. Navarette remarque que le lecteur assiste à un récit de peur d'une manière qui est à la fois active et inconsciente. Celui-ci prend une part participative à côté du protagoniste et fournit les détails manquants par le biais de ses propres craintes : « Par le fait de savoir (ou bien de prétendre savoir) plus qu'il ne révèle, le texte nous oblige à révéler des parties intimes et secrètes de nous-mêmes que nous ne cherchons pas à scruter. Cela se fait à notre insu, et même indépendamment de notre volonté » (« By knowing (or pretending) to know more than it reveals, the text forces us, against our better judgement and even against our will, to reveal more about our inner selves than we wish to know¹²⁶ »). En d'autres termes, un conte noir nécessite une lecture active afin d'être efficace, car le lecteur est convoqué à prendre place à côté du protagoniste, et à partager ses expériences de manière métaphysique.

Cependant, tel n'est pas le cas d'un récit d'extase, où le lecteur ne fait qu'observer les expériences béatifiantes du héros. Le but d'un conte blanc serait plutôt de susciter une envie, presque une jalousie, au cœur du lecteur, de ne pas pouvoir assister à l'expérience comme le héros. C'est ainsi que le lecteur peut prendre part à l'action du récit, en s'y projetant. Nous verrons plus loin que, dans le cas d'un conte blanc, l'écrivain emploie certains procédés de style qui cherchent à engager activement le lecteur, et s'efforce parfois d'écrire dans un style plus élaboré et raffiné. Mais cela ne fait que créer une analogie entre l'expérience de la lecture et celle du protagoniste en train de côtoyer le numineux. La sensation d'élévation provoquée par la beauté du texte reflète celle du contact avec le Divin, mais ceci n'implique pas pour autant une participation active, car il s'agit, au mieux, d'une expérience analogue ou parallèle, qui demeure, malgré tout distincte, indépendante, et finalement, inférieure. Des deux sous-genres, c'est donc le conte noir qui propose le plus habilement au lecteur la possibilité de se mettre à la place du personnage principal en lui donnant l'occasion de partager son sentiment de terreur devant Dieu.

Comme nous l'avons déjà dit, la lecture d'un texte orphique ne constitue pas une initiation hermétique ; il ne peut agir que comme un éveil. Le texte peut être une belle manière de découvrir certains principes, mais la vraie révélation hermétique échappe aux paroles, et passe par les sentiments. La révélation ne s'explique pas : elle se ressent d'abord, et se comprend intuitivement

¹²⁶ Susan J Navarette, *The Shape of Fear : Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998, p. 199.

ensuite. Toujours dans *The Centaur*, Blackwood décrit l'épiphanie ultime du personnage central en ces termes :

The bridge connecting his former 'civilized' condition with this cosmic experience was a curious one. That outer, lesser state, it seemed, had known a foretaste sometimes of the greater. [...] Want of comprehension was no longer possible¹²⁷.

Le pont reliant sa condition antérieure 'civilisée' à cette expérience cosmique était bien curieux. Cet état extérieur, moindre, lui semblait-il, avait connu un avant-goût de cet état supérieur. [...] L'absence de compréhension n'était plus possible.

Ainsi, si le texte est efficace, le lecteur peut comprendre (ou commencer à comprendre) les idées motrices, mais, à moins qu'il ne soit déjà initié ou extrêmement instruit, il ne peut pas comprendre intégralement l'expérience transcendantale de la même manière que le protagoniste. Il faut qu'il parvienne à cette compréhension authentique de sa propre volonté en suivant le chemin progressif de l'initiation. C'est sur un tel sentiment que repose le credo rosicrucien :

SANS LE SACRIFICE AUCUN EFFORT N'EST EFFICACE.
TOUT PAR ÉVOLUTION.
RIEN PAR RÉVOLUTION¹²⁸.

Pourtant, l'idée que l'expérience orphique doit être vécue par le sujet n'est pas propre à la période post-romantique. En fait, on la retrouve dans toute écriture orphique. Considérons cet extrait d'*Orphée* de Pierre-Simon Ballanche, de 1829 :

Trois maximes sont le fondement de l'initiation [...]. Les voici : Nul n'est digne de la vérité s'il ne la découvre pas lui-même. Nul ne peut parvenir à la vérité, s'il ne parvient pas à la découvrir lui-même. Enfin nul n'est en état de comprendre la vérité, s'il n'a pas été en état d'y parvenir lui-même¹²⁹.

En somme, le texte ne peut être qu'une invitation pour le lecteur non-initié à se convertir, car une initiation est un processus actif, et le sujet doit entreprendre le chemin de l'initiation par ses propres moyens. Blackwood nous rappelle cela dans son roman *The Bright Messenger* disant simplement :

¹²⁷ Algernon Blackwood, *The Centaur*, op. cit., p. 273-275.

¹²⁸ Édouard Bertholet, *La Pensée et les Secrets du Sâr Joséphin Péladan*, t. II, Lausanne, Éditions Rosicruciennes, 1952, p. 379.

¹²⁹ *Essais de Palingénésie sociale tome II : Orphée*, Paris, Jules Didot Ainé Imprimeur, 1829, p. 217.

« On apprend à nager – en nageant, pas en en parlant » – « You learn to swim – by swimming, not by talking about it¹³⁰ ».

Vue sous cet angle, la lecture d'un roman orphique ressemblerait plus à un théâtre virtuel, où le lecteur assume la place du spectateur, regardant tout se dérouler devant lui, mais ne partageant qu'une petite fraction des émotions ressenties et exprimées par les comédiens sur scène. Il peut rire lorsqu'ils rient, et pleurer lorsqu'ils pleurent, mais il ne ressentira jamais ces émotions aussi pleinement qu'eux. L'expérience représentée sur la page est intimement personnelle par sa nature transcendante, et, de fait, le mieux qu'un lecteur extérieur puisse espérer est de ressentir ce qui est senti par le héros (à plus petite échelle, bien entendu), ou, sinon, de le comprendre intuitivement.

Comme nous consacrerons la seconde moitié de cette étude à détailler les divers mécanismes dont l'écrivain dispose pour recréer l'expérience mystique devant son lecteur et augmenter la qualité de sa réception, nous nous contenterons ici simplement de fournir un exemple seul de l'éveil spirituel que le lecteur pourrait espérer connaître. Dans le roman *Julius LeVallon*, Algernon Blackwood raconte la vie de John Mason, un jeune Anglais qui rencontre le personnage éponyme dans un internat. Très vite ils se sentent attirés l'un vers l'autre et comprennent instinctivement qu'ils se sont connus dans leurs multiples vies antérieures. Lorsqu'ils se rencontrent cette fois-ci, LeVallon possède déjà un sens spirituel bien plus développé que celui de Mason, et le roman décrit l'éveil spirituel de Mason sous l'influence de LeVallon, ainsi que la réconciliation métaphysique des deux âmes grâce aux efforts occultes de ce dernier. Avant d'accepter pleinement les proclamations hermétiques de LeVallon, Mason décrit le commencement de son éveil spirituel, ainsi :

Possibilities my imagination had unwisely played with now seemed stealing slowly towards probabilities. I felt as a man might feel who, having never known fire, and disbelieved in its existence, becomes aware of the warmth of its approach¹³¹.

Des possibilités avec lesquelles mon imagination avait imprudemment joué commençaient à devenir lentement et furtivement des probabilités. Je me sentais comme un homme qui, n'ayant jamais connu le feu, et avoir même douté de son existence, prenait conscience d'une petite montée de chaleur qui signale son arrivée.

¹³⁰ Algernon Blackwood, *The Bright Messenger*, London, Cassel and Company Ltd., 1921, p. 317.

¹³¹ Algernon Blackwood, *Julius LeVallon*, London, Cassel and Company Ltd., 1916, p. 203.

Tel est le genre de réaction que l'écrivain orphique peut espérer déclencher dans le cœur de son lecteur : il ne s'agit pas d'une conversion intégrale, mais plutôt de la douce naissance d'une prise de conscience, laquelle déclenchera éventuellement une première velléité de conversion.

DEUXIÈME CHAPITRE

DE NOS ÉCRIVAINS ORPHIQUES, DE LEURS PROFILS,
ET DE LEURS PHILOSOPHIES

Ayant établi une définition de l'orphisme, ainsi que de son cadre philosophique et littéraire au crépuscule du XIX^e siècle, il convient maintenant d'esquisser les profils de nos quatre écrivains privilégiés. Il ne s'agira pas de définir minutieusement les idiosyncrasies du schéma de croyances propre à chacun, mais plutôt de déterminer quelle est la spécificité de leur conception de l'orphisme dans la littérature, et d'établir quel lecteur idéal ils envisagent. Une telle approche nous permettra de mieux comprendre l'emploi de cette philosophie idéaliste dans l'écriture de chacun d'entre eux. Cela informera également, dans la seconde partie de cette étude, notre discussion sur leur manière de rédiger un récit orphique.

I. ÉDOUARD SCHURÉ

2.1.1. ÉDOUARD SCHURÉ : LE GRAND NON-INITIÉ

Des quatre écrivains que nous aborderons au cours de cette thèse, Édouard Schuré (1841-1929) est sans doute le moins connu ; malgré l'important héritage littéraire qu'il a laissé à sa mort, sa postérité demeure relativement modeste. Depuis 1929, il a fait l'objet de seulement deux études majeures : une biographie de Georgette Jeanclaude parue en 1968 chez Fischbacher¹³², ainsi que la thèse de doctorat d'Alain Mercier de 1971¹³³. Dans cette thèse, nous nous pencherons principalement sur son œuvre romanesque, qui, bien que relativement restreinte, foisonne d'idées. Pourtant, l'œuvre écrite de Schuré est très vaste et variée, abordant des sujets touchant à tous les domaines de l'art et de l'esprit. De même, son écriture orphique a connu différentes formes au fil de sa longue carrière – théâtre, romans, nouvelles, poésie, essais – mais malgré les différences génériques, il y a une continuité thématique présente dans l'ensemble de son œuvre. Sans adhérer intégralement à une foi distincte et définissable, Schuré est resté résolument croyant tout le long de sa vie, développant une vision syncrétique de la religion fondée sur l'idée historico-théosophique selon laquelle chaque religion majeure possède une partie de la vérité salvatrice.

¹³² Georgette Jeanclaude, *Édouard Schuré : Sa Vie, son œuvre*, Paris, Fischbacher, 1968.

¹³³ Alain Mercier, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe* [Thèse soutenue à l'Université de Paris X en 1971], Lille, L'Atelier des reproductions de thèses, 1980.

Selon Schuré, chaque grande époque et chaque religion ont eu leur prophète qui aurait cherché à transmettre le même message sacré à la société de son temps sous différentes formes. Ce concept forme la thèse centrale du texte qui a fait sa renommée, *Les Grands Initiés* (Paris, Perrin et Cie., 1889). Schuré y avance un argument synthétique de la religion, présentant huit personnages clefs de l'histoire spirituelle – Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, et Jésus – comme les grandes figures de l'humanité au même but révélateur. Il résume lui-même l'œuvre ainsi :

L'idée fondamentale des *Grands Initiés* est la continuité de l'inspiration dans l'histoire. Elle attribue les impulsions capitales de l'évolution humaine à l'influx des mondes spirituels dans les grands prophètes qui savent attirer cet influx et lui donner une expression individuelle par leur effort sublime. Cet influx n'empêche pas la liberté humaine. Au contraire, lui seul la rend possible. Car, sans lui, l'homme resterait le jouet des forces de la nature. Sa conscience morale ne s'éveille que par la révélation du monde spirituel. Sans lui, pas de choix possible entre le bien et le mal, et, par conséquent, point de liberté¹³⁴.

Cette idée fondamentale résume aussi, en quelque sorte, la notion maîtresse de sa foi spirituelle : l'homme moderne ne trouvera pas la vérité en consultant une seule religion. Chaque étape majeure de l'humanité a eu son prophète, et chaque prophète a apporté sa propre pierre au grand temple de l'homme, mais ils avaient tous pour but de révéler la même force divine et absolue.

Considérons la première phrase de cette citation : pour Schuré, ces huit personnages clefs marquent tous des moments d'inspiration, c'est-à-dire des instants d'interaction entre l'homme et le Divin. Ils furent tous chargés de transmettre un message sacré aux hommes de leur temps de la part d'une force suprême ; autrement dit, chacun de ces interlocuteurs avait une charge orphique. Comme eux, Schuré se voyait également chargé de la même tâche dans son art, persuadé qu'il avait un devoir sacré à accomplir pour l'humanité : le salut de l'homme moderne par l'écriture. Cette volonté révélatrice se manifeste dans ses écrits, et surtout dans ses romans, que nous aborderons plus loin dans cette partie de notre étude.

À cause de sa vision panoptique de la religion, toute la vie de Schuré fut marquée par un refus total d'adhérer officiellement à une seule religion, société secrète ou philosophie. Dans ses écrits, Schuré avance que la religion a pour but de rattacher l'homme au Divin, de lui rappeler que sa vraie place est aux côtés de son créateur, et de l'aider à prendre conscience de ce qui existe au-

¹³⁴ Édouard Schuré, *Le Rêve d'une vie : confession d'un poète*, Paris, Perrin, 1928, p. 177-178.

delà du monde terrestre. En conséquence, nous ne sommes pas en mesure de parler d'une religion proprement dite dans le cas de Schuré (au-delà d'un vague idéalisme panthéiste ou théosophique), mais plutôt d'une *philosophie spirituelle*. Dans sa thèse de doctorat, Alain Mercier avance l'idée que, dans le cas de l'auteur de *La Prêtresse d'Isis*, il convient de parler d'une « philosophie humanitaire à vocation fraternelle, mais à tendance 'individualiste' par son refus du dogme et de l'esprit de système¹³⁵. » Bien présente dans l'ensemble de ses écrits, l'application de cette foi ouverte et individualiste fait partie d'une pratique que Schuré désigne comme *l'ésotérisme comparé*, qui enseigne à l'homme « l'antiquité, la continuité, et l'unité essentielle de la doctrine ésotérique. » Il continue : « [l'ésotérisme comparé] suppose que les sages et les prophètes des temps les plus divers sont arrivés à des conclusions identiques pour le fond, quoique différentes dans la forme, sur les vérités premières et dernières – et cela toujours par la même voie de l'initiation intérieure et de la méditation¹³⁶. » Comme nous le verrons prochainement, l'imprécision de sa foi était source de problèmes pour Schuré dans ses interactions avec certains personnages clefs de son temps — notamment Madame Hélène Blavatsky, la fondatrice de la Société Théosophique.

2.1.2. ÉDOUARD SCHURÉ DANS SON ÉPOQUE

C'est dans *Les Grands Initiés* que nous pouvons observer l'application la plus marquée de cet ésotérisme comparé : le texte est un manifeste du schéma religieux de Schuré, où il expose pour le lecteur les mécanismes de sa riche foi. Comme nous l'avons dit, ce texte est considéré de nos jours comme l'œuvre majeure de l'auteur, ayant fait l'objet de nombreuses rééditions et traductions – mais ceci n'a pas toujours été le cas. Dans une préface au texte datant de 1926, Schuré remarqua avec quelque satisfaction : « La première édition de ce livre remonte à 1889. Il fut accueilli alors par le silence glacial de la presse. Cependant, au bout de peu de temps, les éditions subséquentes se multiplièrent et allèrent en croissant d'année en année. [...] *Les Grands Initiés* sont parvenus aujourd'hui à leur 91^e édition¹³⁷. »

¹³⁵ *Ibid.*, p. 580-581.

¹³⁶ *Les Grands Initiés* [1889], Paris, Perrin et Cie., 1960, p. 17.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 9.

Si c'est grâce aux *Grands Initiés* que Schuré est connu de nos jours, on ne peut pas dire pour autant que c'était le premier de ses textes à connaître un large succès. La première grande réussite de l'auteur de *La Roussalka* était un livre sur la musique de Richard Wagner intitulé *Le Drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée* (Paris, Perrin et Cie., 1875). Ce texte lui a valu la réputation de musicologue et de spécialiste du compositeur allemand en France et à l'étranger – réputation qu'il conservera le restant de sa vie. En 1865, l'Alsacien se rendit à Munich pour assister à la première représentation de *Tristan et Isolde* ; il y rencontra également Wagner. Cette expérience fut pour lui un moment décisif : non seulement décida-t-il de consacrer sa vie à l'art, mais il la comprit aussi comme une sorte d'initiation spirituelle, où Wagner prit le rôle d'hierophante dans sa vie. Dans ses mémoires il écrit :

La connaissance que j'avais faite à Munich de Richard Wagner eut une portée beaucoup plus vaste et plus lointaine. Elle m'ouvrit des horizons inespérés. Elle bouleversa de fond en comble mon être et ma pensée et fut pour moi une véritable révélation, non seulement au point de vue esthétique, mais encore au point de vue psychique occulte, par les suites et les contre-coups qu'elle provoqua dans mon développement. Par l'effet particulier que l'œuvre de cet homme produisit sur ma sensibilité, elle devint pour moi une préparation mystérieuse mais singulièrement efficace à cette initiation ésotérique, qui devait s'accomplir par d'autres voies et par d'autres personnalités. J'ajoute que cette initiation, supérieure à l'œuvre même du musicien, mais contenue en germe dans ses intuitions géniales, s'opéra à mon insu comme à l'insu de Wagner lui-même. Je n'en devais comprendre la signification que plus tard. Les directions providentielles se marquent surtout dans la vie humaine par les effets imprévus de nos sympathies et nos enthousiasmes¹³⁸.

Si Schuré conserva sa réputation de spécialiste wagnérien¹³⁹, on ne peut pas en dire autant de son amitié avec le compositeur : à la suite de la guerre de 1870, pendant laquelle Schuré, qui naquit à Strasbourg, prit le parti des Français, leur amitié s'effondra, Schuré étant incapable de supporter les critiques du compositeur à l'égard de son pays natal. Ceci dit, Wagner n'était pas le seul grand nom artistique auquel Schuré s'est lié au fil de sa longue carrière : Stéphane Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, Friedrich Nietzsche, entre autres, ont tous fait partie du cercle intime de l'écrivain. Bien que discret, il était perçu par ses contemporains comme quelqu'un d'intelligent et de talentueux, dont la sagesse était rare, profonde, et précieuse.

¹³⁸ *Le Rêve d'une vie, op. cit.*, p. 79.

¹³⁹ Ce texte voit le jour en 1875, alors que Schuré n'est âgé que de 35 ans, son dernier écrit sur Wagner est publié à l'âge de 72 ans. Il s'agit d'un article intitulé « Souvenirs sur Wagner », publié le 15 Mai 1913 dans un numéro spécial de la revue musicale *S.I.M.* intitulé « Wagnéria ».

Nous avons indiqué plus haut que Schuré n'a jamais fait partie d'aucune société secrète, et nous insistons ici sur le fait que cela relève d'un choix de sa part ; il a été remarqué et sollicité par des sociétés à maintes reprises, mais refusait de restreindre ses croyances à un seul système. En 1884, de nombreux articles sur l'Inde et sa religion par Schuré sont parus et il fut invité à rejoindre la Société Théosophique – fondée par Madame Helena Blavatsky sept ans auparavant. Il en fut membre pendant quelques années mais finit par rompre les liens : son intérêt portait plus sur la théorie que la pratique de la magie, et, donc, il ne fut jamais très intéressé par les pratiques lors de leurs réunions. Il est vrai aussi qu'il trouvait le personnage de Blavatsky parfaitement répugnant. Dans une lettre de 1884, il décrit leur première rencontre, qui était pour le moins négative :

Madame de Morsier se leva et me présenta à une vieille femme étrange et laide, grosse, au type plus kalmouk qu'arien, aux gros yeux bleu pâle à fleur de tête, que je ne saurais mieux caractériser qu'en l'appelant l'hippopotame slave. Ramassée comme un paquet au fond de son fauteuil, elle se dérangea à peine en me disant bonjour et dit d'une voix peu sympathique – Ah ! que votre pays est matérialiste ! J'ai envie de repartir d'ici... [...] Enfin, l'hippopotame me dit – Monsieur, fumez-vous ? – Non, jamais – C'est dommage, cela vous rendrait peut-être théosophe – Je le suis à ma manière, peut-être... Je partis en me disant que j'avais vu quelque chose de très drôle, de très curieux et de très amusant¹⁴⁰.

On remarque ici l'absence totale du respect que Schuré confère à Wagner dans sa description de leur première entrevue citée plus haut. La deuxième rencontre entre Schuré et Blavatsky eut lieu quelques jours plus tard et ne fut pas plus positive. Dans une autre lettre Schuré observa à propos de « la cosaque » :

Elle me fait l'impression d'une pure charlatane. Je crois que les brahmanes et les bouddhistes du Thibet avec lesquels elle a vécu deux ans [...] lui ont monté la tête contre notre Occident et qu'elle s'est donnée la mission de nous étonner avec une énergie kalmouxe et une rage asiatique¹⁴¹.

Au-delà son apparence physique et son attitude¹⁴², Schuré aurait sans doute rejeté non seulement l'idée que quelqu'un d'autre pourrait avoir le droit de décider s'il pouvait s'appeler *théosophe* ou

¹⁴⁰ Extrait d'une lettre citée par Alain Mercier, *op. cit.*, p. 373-374.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 375-376.

¹⁴² Si sévères que les remarques de Schuré sur Blavatsky puissent paraître, il était loin d'être le seul à faire ce genre de commentaire à son propos. Dans son livre, *Papus Biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Marie-Sophie André remarque à propos de Madame Blavatsky : « La photographie de la fondatrice représente une femme d'une quarantaine d'années aux lèvres serrées, la tête enveloppée d'un foulard indien. Proclamant la nécessité spirituelle du végétarisme sans pourtant le pratiquer, elle était 'monstrueusement grosse' ; ses manières 'grossières et violentes', son langage peu châtié, son 'habitude de fumer presque sans interruption du matin au soir' nous la rendent plus

pas, mais aussi à l'idée que cette personne présumerait d'appliquer une étiquette définitive à sa foi personnelle, qui était tout sauf limitée. Le comportement autoritaire de Blavatsky ne pouvait que hérisser Schuré, qui voyait en elle une fausse prophète, qui, bien que prônant les principes de la théosophie, ne les appliquait pas, car aux yeux de Schuré, dans la grande continuité de l'histoire religieuse, les titres et les étiquettes sont finalement superflus.

2.1.3. ÉDOUARD SCHURÉ : HISTORIEN ORPHIQUE

Dans le cadre de cette étude, Schuré est un cas singulier parmi nos auteurs car il est le seul à aborder explicitement le personnage d'Orphée, et à avoir longuement médité la notion de *l'orphisme* proprement dit ; il consacre de nombreuses pages à l'histoire de la figure d'Orphée et de son culte dans plusieurs de ses ouvrages majeurs. Non seulement Orphée fait-il l'objet d'un chapitre entier dans *Les Grands Initiés*, mais Schuré parle aussi longuement du savoir orphique dans son texte *Sanctuaires d'Orient*¹⁴³ (Paris, Perrin et Cie, 1898). Selon l'écrivain du *Théâtre de l'âme*, il faut examiner le personnage d'Orphée sous deux angles – il convient de le considérer dans un premier temps en tant que personnage historique, et ensuite de considérer son importance en tant que figure religieuse dans la Grèce antique. Schuré avance qu'Orphée, dans le sens le plus objectif possible, était une figure religieuse dans l'Antiquité : il fut « fils d'Apollon et d'une prêtresse du Dieu¹⁴⁴ », « pontife de Thrace, grand prêtre du Zeus Olympien, et, pour les initiés, le

facilement imaginable. » (Marie-Sophie André, *Papus Biographie*, Paris, Berg International, 1995, p. 33.) Pour le meilleur, ou pour le pire, Madame Blavatsky était indéniablement un personnage majeur dans les cercles ésotériques du dernier tiers du XIX^e siècle ; au-delà de son rôle de fondatrice de la Société Théosophique, elle a écrit un nombre de textes sur la philosophie et la pratique des sciences occultes, notamment *Isis Unveiled (Isis dévoilée)* paru en 1877, et *The Secret Doctrine (La Doctrine secrète)*, paru en 1888. Elle rédigea également des nouvelles surnaturelles.

¹⁴³ Les *Sanctuaires d'Orient*, auxquels nous nous référons souvent dans cette partie de la thèse, est un texte hybride, mélangeant des souvenirs de voyage en Grèce, en Égypte, et en Palestine, avec des écrits historico-religieux, fictifs, et dramatiques. Malgré cette multiplicité formelle, il maintient un ton unifié et résolument édifiant. Comme *Les Grands Initiés*, qui fut accueilli par un « silence glacial », les avis des critiques sur cet ouvrage n'étaient pas tous favorables au moment de sa parution. Dans la revue, *Échos d'Orient*, on a observé : « En résumé, les *Sanctuaires d'Orient* sont un mauvais livre, bien écrit, cependant avec une recherche qui frise le bizarre. Il y a de l'érudition quand l'auteur consent à laisser pour un instant ses théories philosophico-religieuses, mais il y revient bien vite, et alors le lecteur chrétien marche de surprise en surprise. » (*Échos d'Orient*, t. 1, n^o9, 1898, p. 288). Il n'est donc pas étonnant, que Schuré n'ait pas eu un regard plein d'estime pour la critique ; dans sa préface à *La Mission de l'Art*, par exemple, il écrit : « La critique, qui n'est d'ordinaire que la suivante boiteuse du génie... » (Bruxelles, Georges Ballat, 1900, p. xiv). Nous reviendrons plus loin dans cette même partie sur les *Sanctuaires d'Orient* pour discuter de l'importance de sa dédicace : « À la jeunesse libre ».

¹⁴⁴ *Les Grands Initiés*, op. cit., p. 221.

révélateur du Dionysos céleste¹⁴⁵ », ainsi qu' « inventeur et instituteur de la doctrine et du culte de Dionysos¹⁴⁶ ». Toutefois, Schuré affirme que l'importance d'Orphée s'étend au-delà de ces titres. Dans *Les Grands Initiés*, on lit qu'Orphée fut « [le] père des mystères, sauveur mélodieux des hommes » et il le décrit également comme « le génie animateur de la Grèce sacrée, l'éveilleur de son âme divine¹⁴⁷. » Il continue :

Sa lyre aux sept cordes embrasse l'univers. Chacune d'elles répond à un mode de l'âme humaine, contient la loi d'une science et d'un art. Nous avons perdu la clef de sa pleine harmonie, mais les modes divers n'ont pas cessé de vibrer à nos oreilles. [...] Notre temps ne croit plus à la beauté dans la vie. Si malgré tout il en garde un profond ressouvenir, une secrète et invincible espérance, il le doit à ce sublime Inspiré. Saluons en lui le grand initiateur de la Grèce, l'Ancêtre de la Poésie et de la Musique, conçues comme révélatrices de la vérité éternelle.

Cet extrait nous fournit l'explication étymologique du terme « orphisme » tel qu'il était employé à la fin du XIX^e siècle en France : comme Orphée a eu un effet révélateur sur le peuple grec dans l'antiquité au moyen de ses expressions artistiques, ainsi fait l'artiste orphique par son œuvre. Les modes d'expression peuvent être modifiés selon le temps ou la culture, mais la finalité reste toujours la même.

Cela étant posé, attardons-nous sur l'un des titres que Schuré accorde au poète antique. Dans les *Sanctuaires d'Orient*, Schuré explique aussi qu'Orphée fut « le révélateur du message dionysiaque. » Comment faut-il entendre cela ? Il explique que Dionysos est la synthèse essentielle des deux pôles majeurs de l'existence – la vie et la mort :

La crypte offre à son entrée trois statues colossales, enterrées dans le sol jusqu'à mi-corps et taillées à même dans le roc. [...] A gauche, c'est la majestueuse Déméter avec sa couronne murale et son sceptre de reine. Au-dessus d'elle, on lit : *Je suis la lumière céleste et la source des âmes*. A droite, c'est la grave et douce Perséphone, en moissonneuse, avec une gerbe d'épis dans ses bras, couronnée de pavots et d'un narcisse au front comme une grande étoile. Au-dessus d'elle on lit : *Je suis la Mort et je tiens le secret de la vie*. Entre les deux Déesses, les dépassant d'une tête et presque dégagé du sol, s'élève Dionysos, rayonnant et couronné de lierre. [...] Au-dessus de sa tête on lit : *Je suis la Vie, la Mort et la Renaissance. Je tiens la Couronne des Ailes*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Sanctuaires d'Orient : Égypte, Grèce, Palestine*, Paris, Perrin et Cie., 1898, p. 230.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁷ *Les Grands Initiés*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴⁸ *Sanctuaires d'Orient*, *op. cit.*, p. 237.

Ces trois termes – la Vie, la Mort, et la Renaissance – sont, bien sûr, évocateurs des étapes de la vie du Christ, ce qui n’a rien d’étonnant. Qu’on se souvienne de l’idée clef de Schuré : divers prophètes sont intervenus au fil du temps pour relayer le même message salvateur auprès de l’homme. Selon le raisonnement de Schuré, Dionysos aurait nécessairement incarné les attributs du Christ, ou plutôt, le Christ aurait incarné les attributs de Dionysos (puisque celui-ci est intervenu sur terre bien avant) car ils délivraient tous les deux le même message. En tout cas, pour Schuré, le rapport entre Orphée et Dionysos est le même que celui entre le Christ et Dieu. C’est Orphée qui fut le premier à devoir transmettre le message sacré de Dionysos, et donc, à tâcher de guider tout homme vers le salut en lui révélant les mystères de l’existence terrestre.

Or, au-delà, Schuré considère Orphée comme le premier homme à synthétiser les messages spirituels légués à l’homme adepte par ses aïeux égyptiens ; dans le même texte il ajoute : « Les trois grands initiés grecs, Orphée, Pythagore, et Platon, furent les premiers hommes qui révélèrent au monde la magie souveraine de la beauté avec toutes ses harmonies psychiques et cosmiques, apolliniennes et dionysiaques. Par leurs incantations puissantes, ces prophètes firent descendre les dieux sur la terre¹⁴⁹. » En effet, dans cette dernière phrase, Schuré soulève une idée qui nous permet de dégager l’une des spécificités de l’orphisme, à savoir : un acte de transmission qui réclame une forme esthétique – écrite, plastique, ou autre. Ce n’est pas assez que telle personne puisse percer le voile des apparences et voir l’autre côté de la réalité : si l’on souhaite se considérer comme *orphique* et non pas juste comme *voyant*, il faut savoir relayer le message à l’homme inférieur. Comme nous le verrons dans la seconde partie de cette étude, l’une des spécificités de l’orphisme de l’époque post-romantique est le rapport entre l’écrivain et son lecteur. Le rapport a été inversé pour mettre non pas la vision intérieure, personnelle, et intime, de l’écrivain au cœur du récit, comme c’était le cas pour un Gérard de Nerval¹⁵⁰, mais plutôt pour mettre le lecteur non-initié au cœur du récit. Cependant, comme Schuré l’indique, la notion de *transmission* est fondamentale, et, ainsi, la forme du récit est remise en question afin de faciliter cette expérience pour le lecteur.

¹⁴⁹ *Le Rêve d’une vie, op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁰ Voir, par exemple, le livre de Jacques Bony, *Le Récit nervalien : une recherche des formes*, Paris, José Corti, 1990, ou bien l’introduction de Bony aux *Chimères* où on lit : « Du *je* autobiographique, on passe, avec *Les Chimères*, au *je* mythique de l’initié, du nouvel Orphée, capable d’assumer pour son compte la révolte qui rend maître du Feu, et de triompher de la mort. » (Gérard de Nerval, *Les Filles du feu, les chimères, sonnets manuscrits*, J. Bony (éd.), Paris, Flammarion, 1994, p. 27-28.)

Schuré est également singulier dans le contexte de cette thèse car, dans ses écrits, son emploi du nom du prophète est informé par la connaissance éclaircie et nuancée de la tradition du culte orphique qui existait dans la Grèce antique. Les efforts de la part de Schuré pour remettre le nom d'Orphée dans son cadre historico-religieux sont considérables, et donnent plus d'autorité à l'emploi de l'image du poète grec au tournant du siècle. Il n'est pas, bien entendu, le premier à se servir de son image ou de son nom à cette époque : la fameuse phrase de Mallarmé, « l'explication orphique de la terre », se trouve dans une lettre datée de novembre 1885¹⁵¹, et Gustave Moreau brossa son fameux tableau du poète grec en 1865 – bien avant la parution des *Grands Initiés* donc. Néanmoins, comme l'indiquent Sébastien Clerbois¹⁵², et Vivien Greene¹⁵³, le chapitre que Schuré consacre au prophète hellénique dans son ouvrage célèbre a contribué directement au renouveau d'intérêt pour le personnage d'Orphée que l'on voit dans les arts à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, non seulement, Schuré s'intéresse-t-il au personnage d'Orphée sous un angle factuel, mais il s'intéresse également à l'orphisme, c'est-à-dire à la transmission d'un message hermétique et salutaire d'un initié à un néophyte sous une forme esthétique.

2.1.4. ÉDOUARD SCHURÉ ET LA RELIGION

Comme nous l'avons déjà dit, la philosophie religieuse de Schuré se fonde sur une vision syncrétique et idéaliste, selon laquelle la vérité salvatrice de l'humanité a été maintenue au fil de l'histoire (bien que modifiée sensiblement sur le plan formel). Nous avons choisi de désigner sa foi comme étant une philosophie. Schuré lui-même dit qu'il adhère à « la doctrine ésotérique », qu'il résume ainsi :

On peut formuler comme suit les principes essentiels de la doctrine ésotérique : – L'esprit est la seule réalité. La matière n'est que son expression inférieure, changeante, éphémère, son dynamisme dans l'espace et le temps. – La création est éternelle et continue comme la vie. – Le microcosme-homme est par sa constitution ternaire : (esprit, âme et corps) l'image et le miroir du macrocosme-univers (monde divin, humain et naturel), qui est lui-même l'organe du Dieu

¹⁵¹ Lettre à Paul Verlaine, 16 Novembre, 1885. *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 586.

¹⁵² *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Anvers, Pandora, 2012., p. 31.

¹⁵³ « The Salon de la Rose+Croix : The Religion of Art », in : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, V. Greene (dir.), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 27.

ineffable, de l'Esprit absolu, lequel est par sa nature : Père, Mère et Fils (essence, substance et vie).
– Voilà pourquoi l'homme, image de Dieu, peut devenir son verbe vivant¹⁵⁴.

Proclamation idéaliste par excellence, dans cet extrait foisonnant d'idées, Schuré dévoile sans détours sa conception complexe de la place de l'Homme dans l'univers : il n'est qu'un reflet de son créateur, qui est lui-même extérieur à sa création et incompréhensible dans son essence. Mais l'homme peut néanmoins mieux comprendre le Divin en scrutant les profondeurs de son âme et en s'étudiant lui-même. Cette doctrine, propose Schuré, fait partie des enseignements de Dionysos, transmis aux adeptes privilégiés au fil du temps par les prophètes initiés.

Cette manière de penser demande à l'homme initié de penser et de concevoir sa place sur la Terre selon une hiérarchie où il est simultanément subordonné à son créateur, mais supérieur aux profanes ou à tout élève néophyte. Une telle perspective réclame des études continues de la part de l'hiérophante, ainsi que de la discipline de la part de l'adepte. Selon Schuré, puisque n'importe quel homme ne pourrait comprendre son créateur dans son intégralité, c'est un travail qui n'aboutit jamais. Il continue : « La gnose ou la mystique rationnelle de tous les temps est l'art de trouver Dieu en soi en développant les profondeurs occultes, les facultés latentes de la conscience. – L'âme humaine, l'individualité est immortelle par essence¹⁵⁵. » Son emploi du mot « âme » comme synonyme d'« individualité » ici est important et évoque l'épigraphe des *Grands Initiés* : « L'Âme est la clef de l'Univers. »

Comme nous le verrons, Schuré voit la société moderne comme une force réductrice ou destructrice, qui sape l'essence ou l'âme de l'individu en l'entourant de systèmes qui engendrent l'assimilation plutôt que la créativité. Ainsi, un grand nombre de ses textes sont marqués par un instant où le protagoniste réclame son individualité, en poursuivant sa propre voie, car pour Schuré, c'est en cultivant sa propre individualité que l'on nourrit son âme, et commence à pratiquer la doctrine ésotérique. Dans *L'Ange et la Sphinx*, par exemple, lorsque le jeune protagoniste décide d'entreprendre sa propre quête de la vérité, cette décision est accompagnée d'un « cri de révolte » : « Alors, lassé de ma recherche, je poussai un cri de révolte. Invoquant Dieu et défiant le destin, j'abandonnai mon âme au vent qui sévissait dehors, fouettant les arbres, assaillant les murs à

¹⁵⁴ *Les Grands Initiés*, op. cit., p. 18-19. ; Ailleurs il le résume de manière plus succincte, définissant la doctrine ésotérique d'une manière qui est plus concise mais aussi plus sibylline, en disant qu'elle est : « la philosophie éternelle de l'âme profonde » (« Préface » à : *La Mission de l'Art*, op. cit., p. v.)

¹⁵⁵ *Id. ibid.*

déraciner le château paternel. Une force inconnue me soulevait, une soif nouvelle d'action, d'amour, de sacrifice¹⁵⁶. » C'est, en essence, cette réalisation que Schuré espère éveiller chez son lecteur en l'avertissant non seulement de l'existence de ces vérités éternelles, mais aussi de la possibilité pour n'importe quelle personne d'entreprendre l'étude gnostique.

Quant à la religion proprement dite, Schuré l'estime un produit de l'homme et de la société, qui entrave les correspondances entre l'homme et le Divin. À ses yeux la religion, à l'aube du XX^e siècle, est enfermée dans son propre jargon incohérent à un tel point qu'elle est devenue un obstacle aussi insurmontable pour l'homme à la recherche de sa spiritualité que le matérialisme. Il maintient que ce n'est que par une approche comparative, syncrétique ou bien théosophique que l'homme parviendra à trouver la vérité, ce qui demande, bien sûr, un esprit ouvert. Les alternatives traditionnelles sont sinon trop étriquées pour fournir des réponses utiles : « Les perspectives qui s'ouvrent au seuil de la théosophie sont immenses, surtout lorsqu'on les compare à l'étroit et désolant horizon où le matérialisme enferme l'homme ou aux données enfantines et inacceptables de la théologie cléricale¹⁵⁷. » L'appel orphique que Schuré lance est donc destiné à ceux qui sont accablés par le matérialisme des institutions – naturalistes et religieuses – de la société de son temps. En ce sens, par son rejet de la religion établie, Schuré est unique parmi nos quatre auteurs : Machen, comme nous le verrons prochainement, était un fidèle de l'Église anglicane, Blackwood, bien que traumatisé par le christianisme militant de son enfance, était formellement théosophe à bien des égards et employait souvent des thèmes orientaux dans ses écrits, et Péladan, quant à lui, est demeuré farouchement catholique au fil de sa vie et de sa carrière.

Cette tension entre les doctrines de la religion conventionnelle et celles de l'ésotérisme, si présente dans la pensée et les écrits théoriques de Schuré, surgit également dans ses récits. Comme nous l'avons déjà exprimé, dans ses textes orphiques, les protagonistes subissent un éveil spirituel et doivent confronter une vérité jusqu'alors occultée sur la nature de l'existence et sur la présence du « Dieu ineffable ». Ces instants de révélation sont souvent présentés de façon échelonnée dans la narration, reflétant ainsi la nature progressive de l'initiation ésotérique et rallongeant la trame narrative afin d'accorder plus de temps au lecteur pour la contemplation et l'assimilation des propos nouveaux. Néanmoins, afin de souligner la rudesse éventuelle de cette transition dans la

¹⁵⁶ *L'Ange et la Sphinge* [1897], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 30.

¹⁵⁷ *Les Grands Initiés*, op. cit., p. 19.

vie de l'actant et dans l'esprit du lecteur, Schuré place souvent le premier moment de révélation dans le cadre d'une Église ; ce faisant, il souligne nettement l'immense écart entre la doctrine bâtarde de l'Église catholique et la vraie doctrine de Dionysos, révélée par Orphée.

Dans *L'Ange et la Sphinx*, par exemple, ce moment de bouleversement se déroule dans la cathédrale de Nuremberg lorsque le protagoniste, le chevalier Konrad de Felseneck, rencontre l'astrologue mystique Rupertus, qui deviendra son maître dans l'initiation. A l'intérieur de l'église gothique, Rupertus propose de lui montrer le chemin de l'initiation, et Konrad accepte de passer sous son instruction. Une fois Rupertus parti, Konrad se retourne pour s'en aller et il se retrouve face à un membre du clergé, qui essaie de semer le doute dans l'esprit du jeune chevalier quant aux connaissances de Rupertus :

Il m'enveloppa d'un regard mélancolique, me serra fortement la main et s'éloigna d'un pas lent. Immobile, je le regardais marcher dans la longue nef. Je me sentais heureux, rasséréiné, comme dans un beau rêve. Pour la première fois, quelqu'un avait parlé au plus profond de mon âme, et la chose était si merveilleuse que je me demandais si le vieillard, glissant derrière les piliers n'était pas sorti d'une des verrières de la cathédrale.

– Qui est cet homme ? demandai-je au sacristain qui passait.

– Maître Rupertus ! dit-il avec un grincement de haine et un air scandalisé. Un astrologue et un sorcier ! Garde-toi de lui !

Le sacristain jeta de l'eau bénite sur moi et s'en alla en faisant un grand signe de croix. Je demeurai étonné un instant. Puis, je regardai les beaux anges de marbre qui soutenaient le bénitier de leurs ailes. Il me sembla les voir sourire. Ce sourire disait : 'Sois tranquille, Rupertus est de notre famille ; mais quand nous passons parmi les hommes, ils ne savent pas nous reconnaître¹⁵⁸.'

Ici, Konrad est immédiatement rassuré dans ses convictions non pas par les paroles du sacristain, mais par une compréhension instinctive, qui lui est transmise par le regard muet et apaisant des anges. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant, ces récits favorisent une confirmation émotionnelle, qui se reconnaît au fond de l'âme du sujet et marque, donc, un contraste avec le roman empirique et scientifique d'un Zola.

Cette même tension entre le réfléchi et le ressenti apparaît encore dans *Le Double*, lorsque le protagoniste, un jeune peintre qui s'appelle Marrias, troublé par un malaise inconnu, se rend à Milan pour changer d'air. Entrant dans la Cathédrale, il ressent une sensation qui lui indique que la doctrine de l'Église catholique n'est qu'artifice en même temps qu'elle lui suggère l'existence de la doctrine ésotérique, contenue dans les symboles antiques et visibles de la messe catholique :

¹⁵⁸ *L'Ange et la Sphinx*, *ibid.*, p. 40-41.

C'était l'heure de l'office du matin. Jamais la psalmodie des prêtres n'avait produit sur lui cette impression implacable d'Éternité et d'Absolu. Et ce n'était pas l'Église et sa doctrine qui le troublaient, mais une hiérarchie de Puissances invisibles, mystérieuses, universelles, qui planaient derrière elle, plus loin et plus haut, au-dessus de leurs étroits symboles. Ces voix parlaient à travers ces chants, comme à travers les tuyaux inconscients de l'orgue, et elles disaient : 'Nous sommes les Puissances qui gouvernent le monde dont tu te dis le maître. Tu crois marcher ; et nous te dirigeons. Tu crois dominer ; et c'est nous qui régnons. Tu passes ; nous sommes immuables. Ton pied a touché notre seuil. Prends garde ! Nous te marquons d'un signe. Te voilà tributaire de l'Invisible ; que tu le veuilles ou non, tu vas nous servir¹⁵⁹ !'

Dans ces deux cas, Schuré dépeint l'Église comme étant à la fois arrogante, fausse, et volontairement aveugle à la vérité à laquelle elle est subordonnée ; dans ses écrits fictifs et factuels il avance qu'elle s'est éloignée du message orphique de Christ le prophète, que Schuré a soigneusement compté parmi ses Grands Initiés. Ainsi, il nous indique que l'Église a perdu depuis longtemps les clefs salvatrices dont elle était la gardienne et, en conséquence, ne transmet plus des enseignements sûrs. Face à ces erreurs, l'homme moderne doit faire confiance à ses propres intuitions et sentiments, plutôt qu'aux messages arides de l'Église. Comme nous le verrons dans la section suivante, pour Schuré, ceci veut dire que l'Église moderne fait partie des aspects indésirables de la société moderne, tout autant que la science et le positivisme.

2.1.5. ÉDOUARD SCHURÉ ET LA SOCIÉTÉ MODERNE

L'orphisme dans les arts, on l'a dit, est un phénomène qui ressort lors des instants de crise sociale, où l'artiste croit que la société qui l'entoure est en péril et qu'il est nécessaire d'agir afin de porter un remède à son déclin. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant, le positivisme était généralement perçu comme la cause la plus importante de la décadence dans le dernier tiers du XIX^e siècle en France et en Angleterre. Ceci est décidément le cas avec les trois autres écrivains que nous examinons dans cette étude, mais ne l'est pas nécessairement pour Schuré. Contrairement à ce que nous remarquerons chez nos autres écrivains, les avis de Schuré sur la science sont plutôt mesurés, et on ne peut pas dire qu'il soit contre elle – tant s'en faut. Il considère que la science a parfaitement sa place dans la société de son époque, tout comme la religion a la sienne aussi. De plus, selon l'écrivain de *La Druidesse*, l'un ne saurait pas exister

¹⁵⁹ *Le Double* [1899], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 20-21.

sans l'autre, mais, en conséquence de l'obstination de chacun, la société est tombée dans son état de décadence actuel. Il explique :

Depuis que l'Église, ne pouvant plus prouver son dogme primaire en face des objections de la science, s'y est enfermée comme dans une maison sans fenêtres, opposant la foi à la raison comme un commandement absolu et indiscutable ; depuis que la Science, enivrée de ses découvertes dans le monde physique, faisant abstraction du monde psychique et intellectuel, est devenue agnostique dans sa méthode, matérialiste dans ses principes comme dans sa fin ; depuis que la Philosophie, désorientée et impuissante entre les deux, a en quelque sorte abdiqué ses droits pour tomber dans un scepticisme transcendant, une scission profonde s'est faite dans l'âme de la société comme dans celle des individus. Ce conflit, d'abord nécessaire et utile, puisqu'il a établi les droits de la Raison et de la Science, a fini par devenir une cause d'impuissance et de dessèchement. La Religion répond aux besoins du cœur, de là sa magie éternelle ; la Science à ceux de l'esprit, de là sa force invincible¹⁶⁰.

Autrement dit, pour Schuré, les deux peuvent – et doivent, sans doute – coexister, car ensemble ils peuvent offrir à l'homme une vision plus complète de l'expérience humaine. Comme le christianisme qui tenait les clefs orphiques autrefois, la science ne doit pas nécessairement être perçue comme l'ennemi de l'homme ou de la vérité dionysiaque. Au contraire, il avance que, dans certains cas, elle peut même aider l'homme à trouver sa vraie place dans le monde et donc à mieux comprendre sa place par rapport aux puissances supérieures.

En ce sens, si paradoxal que cela puisse paraître, selon Schuré les écrits de Darwin pourraient être mis au service de la religion, éclairant ainsi le grand dessin de l'univers esquissé par le créateur. Il explique :

De toutes les sciences, celles qui semblent avoir le plus compromis le spiritualisme, sont la zoologie comparée et l'anthropologie. En réalité, elles l'auront servi, en montrant la loi et le mode d'intervention du monde intelligible dans le monde animal. Darwin a mis fin à l'idée enfantine de la création selon la théologie primaire. [...] Darwin a montré les lois auxquelles obéit la nature pour exécuter le plan divin. [...] Enfin l'Homme, qui résume et couronne la série des êtres, révèle toute la pensée divine par l'harmonie des organes et la perfection de la forme, effigie vivante de l'Âme universelle, de l'Intelligence active¹⁶¹.

Ainsi, la Science et l'Église ne doivent pas obligatoirement être en conflit ; elles peuvent coexister et s'aider mutuellement. Cependant, l'une ne peut pas accomplir le devoir de l'autre : seule, la

¹⁶⁰ *Les Grands Initiés, op. cit.*, p. 11-12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 20-21. ; Cette citation fait écho, par ailleurs, à une proclamation de Machen que nous citerons lors de sa présentation dans la partie suivante.

religion ou la science ne saurait jamais tout expliquer, et chacune doit reconnaître ce fait – ce qu’elles refusent catégoriquement de faire. Schuré maintient qu’elles doivent chacune reconnaître ses lacunes et ses écueils, et ce faisant, reconnaître implicitement leur besoin de l’autre, car sinon elles continueront à piétiner obstinément dans l’incertitude, sans pour autant parvenir à satisfaire leurs fidèles.

Puisqu’elles refusent l’une comme l’autre de ce faire, elles contribuent à occulter la vérité aux yeux de l’homme en lui promettant des réponses concrètes à des questions éternelles, sans jamais les fournir. Ce cercle vicieux fait naître des sentiments de désolation et d’amertume chez l’homme quant à son existence. Dans *Sanctuaires d’Orient*, on lit :

Ah ! c’était bien l’âpre cri du Prométhée moderne, de l’homme qui a dompté la vapeur pour se donner des ailes et niveler la terre et conquérir le globe, mais qui est devenu l’esclave des éléments captifs et révoltés, toujours menacé de leurs sourdes explosions et de leurs chocs terribles... Il y a gagné l’empire du monde matériel, mais, jusqu’à nouvel ordre, il y a perdu – la Beauté – en constituant un nouveau servage, celui de l’homme écrasé par la machine. Chose étrange ! – cette voix de la sirène de fer m’en rappelle une autre d’il y a deux mille ans. C’est la voix mystérieuse qu’un pilote d’alors entendit sortir d’une île déserte et gémir sur le silence des mers : « Le grand Pan est mort ! » Le grand Pan, c’est la nature vivante et parente de l’homme, animée de forces divines. Il fut tué une première fois par l’Église chrétienne, et cela était peut-être inévitable après la décadence païenne, afin que l’âme humaine pût se recueillir et se sonder¹⁶².

Les conséquences de cette obstination, avance Schuré, toucheront non seulement au destin de l’homme et à son rapport à la spiritualité, mais aussi à l’homme et à son rapport à l’art, car pour Schuré, la création de l’art est une entreprise spirituelle. Pour lui, homme de lettres, ceci est surtout évident dans le domaine de la poésie :

La conscience de l’immortalité est à la mesure de la profondeur d’une âme et de la force d’une intelligence ; la survie de l’individualité humaine est indissolublement liée à son antériorité. En niant Dieu et la vie future, non seulement on risque de tuer la ‘poésie’, mais on brise le ressort même de l’existence. L’idée de l’Éternel est à la racine de notre âme¹⁶³.

Ainsi, c’est l’art qui est menacé, tout autant que la spiritualité, par les écueils et les fausses promesses de l’époque moderne. Nous verrons prochainement le poids que Schuré attache au titre de « poète », et à sa production d’art salutaire pour l’homme, car c’est vers lui que l’homme doit

¹⁶² *Sanctuaires d’Orient*, *op. cit.*, p. 171-172.

¹⁶³ Réponse à l’enquête sur « la Renaissance et l’idée divine », 1 février 1911 ; citée dans : Mercier, *op. cit.*, p. 597.

regarder dorénavant pour trouver la vérité, et non pas vers « les philosophes et penseurs qui devraient éclairer la renaissance idéaliste et qui contribuent plutôt à l'obscurcir¹⁶⁴. »

2.1.6. LE POÈTE SOUS LA PLUME DE SCHURÉ

Dans les œuvres théoriques de Schuré, on peut observer une application stricte des rôles archétypaux qu'il estime avoir nécessairement existé dans chaque société historique ; parmi ceux-ci on retrouve systématiquement celui du poète, qui a pour vocation, selon Schuré, de révéler les mystères de l'âme et de l'existence. Dans le schéma de Schuré, puisque toute religion n'est que l'invention de sa société, n'importe quelle religion sera imparfaite ; ainsi, il y a toujours eu – et il y aura toujours – une distance insurmontable entre l'homme religieux, et la vérité divine. Le droit de franchir le seuil entre les deux, et de passer d'une convention religieuse à une vérité éternelle a toujours été, explique-t-il, le privilège des rares initiés, qu'il désigne par le nom d'*Orphiques*. Eux, détenteurs de la vérité éternelle, transmettent cette vérité par la suite aux réceptifs sous la forme de leur art ; tel est le vrai devoir de l'*artiste*, et il le hisse au-dessus de l'homme des sciences matérielles. C'est l'éducation ésotérique du poète qui lui permet de saisir la vraie essence des phénomènes terrestres, et qui le sépare de tout autre homme – même des plus instruits ou cultivés :

Avec son sens raffiné de l'art et de sa mission éducatrice, ce n'est pas un éclectique utilitaire et vacillant comme Ruskin qui peut nous montrer le chemin de l'art futur. Il ne le peut pas, malgré sa religion de la beauté, parce qu'il n'en connaît pas la sublime origine, sa génération par l'Idéal et par les Idées-Mères. Son flambeau ne brûle pas assez clair et pas assez haut¹⁶⁵.

Nous verrons plus loin dans cette étude comment chaque écrivain compte toucher les individus qui forment son public, mais Schuré avance que l'écrivain ne pourra faire cela tant qu'il ne sera pas initié : « Il faut à l'artiste plus que l'érudition et la sensibilité – il faut une *initiation*. – Il doit se la donner à lui-même en développant son être intellectuel et spirituel¹⁶⁶. » On note, par ailleurs,

¹⁶⁴ *Préface à la Mission de l'Art, op. cit.*, p. xiv-xv.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. xv.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. xvii.

que la dernière phrase de cette citation témoigne non seulement de la vision démocratique de Schuré par rapport au mysticisme, mais souligne aussi la valeur d'un texte orphique à ses yeux.

Si la tâche du poète, d'après Schuré, est de présenter ces mystères à l'homme néophyte au moyen d'un texte, la difficulté provient, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, de l'éloignement entre le lecteur moderne et sa « vraie » nature, qui est attribuable à la société. Or, même si la compréhension des propos ésotériques se montre difficile, elle n'est pas pour autant impossible ; contrairement à ce que nous verrons sous la plume de Péladan, Schuré avance une vision démocratique de la compréhension mystique, où un accès à la vérité est ouvert non pas à une classe d'élites, mais à tout le monde :

Nous avons tous en nous une vie cachée, une conscience secrète, une seconde vue et comme une âme supérieure, parfois inconnue de nos meilleurs amis et souvent méconnue de nous-mêmes, mais qui, en vérité, surveille et dirige nos destinées. Elle souffre, elle vit, elle lutte pour son propre compte, et, si elle parvient à se dégager, c'est presque toujours indépendamment de notre vie extérieure et à l'encontre de l'écrasante réalité. Si nous l'écoutons, – alors, lentement, mais sûrement, elle nous conduit à la lumière, à travers l'initiation douloureuse. Si nous la trahissons, – elle ne nous abandonne qu'en pleurant¹⁶⁷.

Cette idée – que nous avons tous une voix intérieure indiquant le chemin vers la vérité que nous devons apprendre à écouter – pourrait sembler en contradiction avec la notion d'un poète-guide : si chaque personne possède déjà cette voix, pourquoi l'homme a-t-il besoin du poète orphique ?

Selon Schuré ce besoin s'explique par le fait que tout le monde n'est pas capable de rester à l'écoute de cette voix. Certains ont su le faire seuls, et ceux-là sont devenus des artistes – mais qu'en est-il du reste de la société, ceux ayant été aveuglés par cette « écrasante réalité » ? C'est à ceux qui sont parvenus à s'auto-initier d'aider ces autres. Schuré explique :

Le vrai poète, le *poietes*, selon l'expression grecque, le pétrisseur d'âmes, le faiseur d'hommes et de dieux, le *vates* des Latins, nom qui signifie devin, voyant et prophète – est plus que cela. Il est le visionnaire d'une humanité idéale (passée, future ou transcendante). Ce poète-là, pour se traduire à la foule, pour lui *communiquer sa vision intérieure* a besoin du rhapsode, du récitant, sorte de chanteur qui par la mélodie de la parole, la puissance du geste plastique, la magie magnétique du regard interprète ses sentiments intimes, évoque et transmet sa vision à l'auditoire¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *La Vie Mystique*, Paris, Perrin et Cie., 1894, p. iv-v.

¹⁶⁸ Extrait de son *Journal intime*, daté Juillet 1903. Cité par Alain Mercier, *op. cit.*, p. 613.

Schuré décrit le poète comme l'une des rares personnes capables d'avoir un aperçu simultané sur les réalités demeurant des deux côtés du voile d'Isis qui forme l'entrave matérielle – de contempler le temporel et l'éternel, et il avance que son message est destiné à opérer sur la société entière. Il est donc essentiel que le poète soit issu du monde de son lecteur, s'il espère pouvoir façonner son message dans des termes et des images que son auditeur pourra comprendre.

Selon Schuré, ce sont les paroles du poète qui sont les premières manifestations de l'Idéal, et qui se font intermédiaires entre l'Idée et l'auditeur. Ainsi, elles donnent une forme tangible aux grands mystères de l'existence. Dans *Sanctuaires d'Orient*, il explique :

Telle la vérité sainte qu'enseignaient les Orphiques sous le voile transparent de la poésie. [...] C'était, on le voit, une vue synthétique de l'univers, un essai d'expliquer l'origine et la fin de la vie par l'histoire même de l'âme, tour à tour opprimée sous le joug de la matière ou rendue à la liberté de l'esprit. Traduction vibrante et passionnée de la doctrine égyptienne d'Osiris et d'Isis, elle était cependant trop haute pour être jamais comprise du vulgaire. Aussi fut-elle toujours le privilège de rares initiés. Les dieux locaux, les cultes populaires, les épopées et les philosophies mêmes n'en pouvaient être que des matérialisations plus grossières ou des abstractions imparfaites, fragments mutilés, pareils aux membres de Dionysos déchiré par les Titans. Mais les Mystères eurent toujours pour but de révéler la doctrine complète à la triple perception des sens, de l'âme et de l'esprit, de faire luire l'Invisible derrière le Visible et la vérité sous le symbole, de recomposer en un mot la vie totale de son fractionnement épars¹⁶⁹.

Le Poète doit présenter à son lecteur ces mystères sous une forme facilement interprétable car ce n'est que par eux que l'homme néophyte peut espérer passer afin de parvenir à la vraie compréhension. C'est pour cela que la forme du message orphique et les paroles du Poète doivent être continuellement renouvelées, afin de rester compréhensibles pour la société actuelle et ses membres.

Dans sa conception de ce rapport éducateur entre l'artiste et le public, Schuré se révèle surtout attentif à la forme de l'œuvre. En effet, dans sa conception du schéma révélateur, l'Idée, qui est d'origine divine, subit de nombreuses modifications formelles au cours des processus de façonnage, de transmission, et de réception. Il résume ainsi la transmission des idées sacrées dans ce rapport :

Il faut savoir que le premier d'entre eux [les principes éternels], la beauté spirituelle, est le principe essentiel, central, générateur par excellence. C'est lui qui engendre le second, comme le second engendre le troisième. C'est de l'Idée, à travers le sentiment et la sensation qui jaillit l'œuvre d'art dans l'esprit de l'artiste. Pour l'auditeur réceptif, pour le spectateur intelligent, c'est l'effet opposé

¹⁶⁹ *Sanctuaires d'Orient*, op. cit., p. 243-244.

qui se produira. Il remontera de la sensation au sentiment et de celui-ci à l'Idée, et il n'aura la véritable émotion esthétique qu'à ce dernier point, où il embrassera le sentiment et la sensation dans l'unité primordiale et finale de l'idée¹⁷⁰.

Ainsi, l'orphisme de Schuré est démocratique et destiné à toucher tout le monde, mais le message doit passer par l'esprit d'un cercle de privilégiés qui ont su cultiver leur individualité dans un monde de conformité. C'est ce but seul, explique-t-il, qui a gouverné chaque aspect de sa vie : « Un immense désir, une nostalgie impérieuse a dominé toute ma vie : *la réalisation complète du Divin par l'Art*¹⁷¹. »

2.1.7. LES ROMANS DE SCHURÉ

Schuré se voyait donc comme chargé d'une mission réformatrice, comme possédant un message sacré à livrer à la société de son temps. Dans une citation précédente, il évoqua la nécessité d'une expression esthétique, d'un « geste plastique », et pour l'écrivain des *Enfants de Lucifer*, ce geste ne saurait pas se limiter à une forme unique – ses textes touchent à toutes les formes écrites et à tous les genres : poésie, nouvelle, essai, roman, théâtre. L'œuvre schurienne est donc très vaste ; on y compte plus d'une quarantaine d'ouvrages, ainsi que quatre-vingts articles. Malgré le fait qu'il a eu une carrière très longue et fructueuse, on ne peut pas pourtant parler d'une évolution prononcée dans les idées avancées au fil des décennies. Donc, en considérant quels textes choisir, nous avons pu en écarter un bon nombre, soit parce qu'ils ne semblaient pas très pertinents par rapport à notre thèse, soit parce qu'ils avançaient des idées qu'on peut trouver ailleurs, sous une forme littéraire différente¹⁷². Ainsi, dans cette étude, nous n'examinerons que ses trois romans principaux, *L'Ange et la Sphinge* (Paris, Perrin et Cie., 1897), *Le Double* (Paris, Perrin et Cie., 1899), et *La Prêtresse d'Isis (Légende de Pompéi)* (Paris, Perrin

¹⁷⁰ « Préface » à *La Mission de l'Art*, *op. cit.*, p. xix-xx.

¹⁷¹ *Le Rêve d'une vie*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷² Non seulement Schuré avait-il pour habitude de répéter certaines idées clefs de manière quasiment identique dans divers textes, mais dans certain cas, une œuvre donnée est simplement l'adaptation de la même histoire sous une nouvelle forme. Par exemple, en 1902, il a publié une adaptation théâtrale de son roman *L'Ange et la Sphinge*, paru cinq ans auparavant. En considérant comment mieux livrer son message orphique à son public, la question de la forme était évidemment très importante pour Schuré. Ainsi, dans son œuvre on retrouve fréquemment les mêmes idées, présentées sous différentes formes littéraires.

et Cie., 1907), ainsi que ses nombreuses préfaces, et ses mémoires autobiographiques, *Le Rêve d'une vie* (Paris, Perrin et Cie., 1928).

Chacun à sa manière, ces trois romans – *L'Ange et la Sphinge*, *Le Double* et *La Prêtresse d'Isis* – mettent en scène les diverses facettes de la foi de Schuré d'une façon simple, claire, et directe. Toujours dans la préface aux *Grands Initiés*, l'auteur de *Merlin l'Enchanteur* explique qu'il souhaitait, avec sa littérature, tendre à son public un remède à la littérature populaire de son temps, et lui montrer les facettes divines de la nature humaine que la modernisation de la société aurait refoulées ou occultées :

Les guides intellectuels de notre temps sont des incrédules ou des sceptiques parfaitement sincères et loyaux. Mais ils doutent de leur art et se regardent en souriant comme les augures romains. En public, en privé, ils prédisent les catastrophes sociales sans trouver le remède, ou enveloppent leurs sombres oracles d'euphémismes prudents. Sous de tels auspices, la littérature et l'art ont perdu le sens du divin. Déshabituée des horizons éternels, une grande partie de la jeunesse a versé dans ce que ses maîtres nouveaux appellent le naturalisme, dégradant ainsi le beau nom de Nature. Car ce qu'ils décorent de ce vocable n'est que l'apologie des bas instincts, la fange du vice ou la peinture complaisante de nos platitudes sociales, en un mot, la négation systématique de l'âme et de l'intelligence¹⁷³.

Encore une fois, on voudrait souligner que Schuré considère que chaque homme recèle un aspect divin dès sa naissance, et donc chaque personne naît réceptive à l'énergie émise par la présence invisible du Divin. Ceci le distingue nettement d'un écrivain tel que Péladan, pour qui il n'y a qu'un certain nombre d'élus capables de recevoir le message hermétique du Seigneur. Or, cela n'est guère surprenant : Péladan étant beaucoup plus formel dans sa pensée et dans sa vision du monde que Schuré, il n'est pas étonnant qu'il conçoive la religion selon une stricte hiérarchie. De fait, Schuré s'adresse à tout le monde, mais vise en particulier la jeunesse qu'il voit non seulement comme porteuse d'avenir, mais aussi comme source d'inspiration et de réconfort.

Les trois romans que nous examinerons dans ce mémoire furent composés sur une période de dix ans, de 1897 à 1907, au moment même où paraissait sa suite de théâtre orphique, *Le Théâtre de l'âme*¹⁷⁴. Dans son œuvre sur la vie de Schuré, Alain Mercier signale que c'était vers 1897 que les efforts de Schuré, jusqu'alors largement ignorés par ses contemporains, ont commencé à porter

¹⁷³ *Les Grands Initiés*, op. cit., p. 12-13.

¹⁷⁴ Le rapport entre l'écrivain et le spectateur conçu par Schuré dans ces pièces de théâtre est commenté par Lydie Parisse dans son essai, « Discours mystique, littérature et théâtre dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Formes et enjeux », dans *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, L. Parisse, (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 67-92.

leurs fruits auprès de la jeune génération, et que cette reconnaissance l'incita à poursuivre ses diverses entreprises artistiques. L'Alsacien affirme ce sentiment dans une lettre destinée à Charles Ritter du 31 mai, 1897 ; à propos de ses œuvres les plus récentes il observe : « Ces livres m'ont mis en rapport étroit et vivant avec les nouvelles générations, ils ont plutôt déplu à la mienne [...] L'important c'est d'être sincère et d'obéir à la loi supérieure de son individualité¹⁷⁵. » Ainsi, c'est en 1898 qu'il dédie son ouvrage, *Sanctuaires d'Orient*, à cette source d'inspiration et de solidarité, la « jeunesse libre » :

[Le pèlerin de ce livre] dédie ces souvenirs à la JEUNESSE LIBRE qui cherche comme lui la vérité d'un cœur sincère et résolu dans un temps de décomposition sociale, où tous les hommes semblent atteints dans le nerf de la volonté, où l'Argent, le Plaisir, et l'Envie sont les seules idoles debout sur les ruines de l'Idéal, de l'Art et de la Foi. Plus heureuse que lui, qui n'aura été qu'un pèlerin aux longues étapes, aux courtes haltes, puisse-t-elle vaincre un jour, dans l'arène de la vie, après avoir contemplé la Vérité dans ce sanctuaire, où l'on ne pénètre que par la triple porte de l'Intelligence, de la Beauté et de l'Amour !¹⁷⁶

Comme nous le verrons plus loin, ses protagonistes sont tous jeunes et ouverts d'esprit, représentatifs des qualités qu'il loue dans cette dédicace. Ces personnages témoignent également de la vision démocratique du gnosticisme prônée par Schuré – notamment dans *La Prêtresse d'Isis* où un tribun romain cherche à gravir les marches de l'initiation ésotérique.

Chacun de ces trois romans a pour cadre une période de l'histoire différente : l'Antiquité, le Moyen Âge, et le Paris de la Belle Époque. Or, malgré ces cadres historiques radicalement différents, les protagonistes se trouvent tous confrontés aux mêmes dilemmes spirituels : comment l'homme moyen peut-il surmonter les distractions de la vie contemporaine et parvenir à la Vérité éternelle ? Par ses trois romans, Schuré prône l'idée que les aspirations spirituelles de l'homme sont éternelles, tout comme la vérité orphique, qui demeure immuable dans le temps.

¹⁷⁵ Lettre citée par Alain Mercier, *op. cit.*, p. 519.

¹⁷⁶ *Sanctuaires d'Orient*, *op. cit.*, p. II.

II. ARTHUR MACHEN

2.2.1. ARTHUR MACHEN : UN ORPHÉE GALLOIS

La carrière et l'œuvre de notre deuxième écrivain, Arthur Llewellyn Jones-Machen (1863-1947) sont très variées ; mieux connu pour son bref roman, *The Great God Pan*, l'ensemble de l'œuvre écrite de Machen s'étale néanmoins sur près de soixante ans. Il était non seulement romancier, mais aussi journaliste pour *The Evening News* à Londres, traducteur¹⁷⁷, et pendant une période de huit ans, comédien dans une troupe théâtrale itinérante, The Benson Company. Sociable et cultivé, il était connu dans les cercles littéraires de Londres aussi bien pour son sens de l'amitié et son amour de la discussion que pour le fait qu'il était plutôt bon vivant. On peut trouver aujourd'hui, en plus des récits, un grand nombre d'articles et de lettres publiés dans divers journaux sur pléthore de sujets – des accusations lancées contre l'Église protestante, ainsi que des articles faisant l'éloge de l'alchimie sublime d'un curry à l'agneau¹⁷⁸. Au-delà de ses écrits destinés au grand public, il a également maintenu tout au long de sa vie des correspondances très riches avec de nombreuses personnes, sur toutes sortes de sujets. En outre, il a publié une autobiographie en trois volumes, ainsi qu'un long texte écrit à la première personne expliquant sa

¹⁷⁷ Machen fut le premier à réaliser une traduction intégrale des *Mémoires* de Casanova en anglais, qu'il rédigea entre 1888-1889, avant de la faire paraître en 1894. Dans la même période, il réalisa également des traductions de l'*Héptaméron* de Marguerite de Navarre, du *Moyen de Parvenir* de François Béroalde de Verville, et des *Cents Nouvelles Nouvelles*, commandées par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, en 1462.

¹⁷⁸ Voir : « The Truth About Curry », in : *The Day's Portion: An Arthur Machen Miscellany*, Griffithstown, Village Publishing, 1991, p. 38. Les écrits et les correspondances de Machen foisonnent de références et allusions à la nourriture et à l'alcool. Dans les quelques recueils de correspondances dont on dispose aujourd'hui, on retrouve différentes recettes de punches, ainsi que des comptes rendus des menus des dîners auxquels il a assisté ou qu'il a donnés. Une analyse de l'engouement gustatif de Machen n'est, bien sûr, pas l'objet de cette étude, mais nous tenons tout de même à fournir au lecteur ce qui en est, à nos yeux, l'un des meilleurs exemples. En 1923, l'éditeur londonien Henry Danielson proposa à Machen de publier une bibliographie commentée de son œuvre, où serait fournie l'histoire des diverses éditions de ses textes, ainsi que des commentaires sur leur genèse écrits par Machen lui-même. Dans son commentaire sur son ouvrage *Hieroglyphics*, on lit : « La deuxième édition de 'Hieroglyphics,' publiée par Secker, a pour frontispice une photo de moi. Elle semble exprimer un immense sentiment de mélancolie, de rectitude, et d'austérité. Mais, en réalité, elle exprime plutôt mes sentiments lors du processus de 'pose.' 'Seigneur !' me disais-je, 'pourquoi dois-je perdre mon temps à me faire photographier à Baron's Court ce beau dimanche quand je pourrais être en train de boire mon absinthe au Yorkshire Stingo ?' » (« The second edition of 'Hieroglyphics,' published by Secker, has for frontispiece a photograph of myself. It seems to express great gloom, righteousness and austerity. What it really expresses are my sentiments during the process of 'sitting.' 'O Lord !' I was saying to myself, 'why should I waste my time being photographed at Baron's Court this blessed Sunday, when I might be drinking my absinthe at the Yorkshire Stingo ?' ») Henry Danielson, *Arthur Machen : A Bibliography*, London, Henry Danielson, 1923, p. 31-32.

philosophie en tant qu'écrivain mystique, *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature* (London, Grant Richards, 1902).

Quel que soit le sujet, ses écrits sont marqués par un désir d'évoquer la nature mystique que recèle la vie ordinaire. Son premier écrit, *Eleusinia*¹⁷⁹ (1881), est un cycle de poèmes évoquant les cérémonies mystérieuses du culte de Déméter, et cet intérêt pour le côté mystérieux de la religion a nourri son œuvre pendant le reste de sa carrière – même s'il a connu de nouvelles formes. Au-delà de ses récits, dont nous discuterons prochainement, dans les écrits personnels de Machen, il évoque fréquemment la prouesse de Dickens et de Rabelais, qui étaient capables, selon lui, de cerner le caractère intime de leurs personnages exagérés. Dans la préface d'un recueil de nouvelles de Dickens, il demande à son lecteur : « Avez-vous déjà remarqué qu'une caricature de haute qualité ressemble plus absolument et essentiellement à l'homme réel, que son portrait à l'Académie ? La caricature présente souvent l'essence, la signification vitale de l'homme ; le portrait le cache, et peut même le falsifier » (« Have you ever noted that a really good caricature is vitally and essentially much more like the true man than his portrait in the Academy? The caricature often presents the essence, the vital significance of the man ; the portrait often conceals it, and sometimes falsifies it¹⁸⁰ »). Écrite dans les dernières années de sa vie, cette préface témoigne du désir de dévoiler la véritable essence des choses qui domina l'intégralité de sa carrière d'écrivain. Tout comme Machen lui-même, ses personnages possèdent souvent une vision surhumaine, qui leur permet de pénétrer l'apparence d'une personne ou d'un objet, et de saisir son essence. Sous la plume du romancier gallois, comme nous le verrons dans cette partie – et au fil de cette thèse – plutôt que de ressentir le numineux comme une présence abstraite, les personnages le reconnaissent souvent par le biais d'un objet, car pour l'écrivain de *The Secret Glory*, même les objets les plus banals peuvent receler du merveilleux.

Aujourd'hui, le nom de Machen commence tout juste à gagner en réputation et en légitimité ; les années récentes ont vu une augmentation du nombre d'études et d'essais où figurent son nom et le titre de ses œuvres. Néanmoins, la plupart des recueils où paraissent ses récits, et la plupart des études où son nom figure, mettent l'accent sur la première décennie de sa carrière, la

¹⁷⁹ Ces poèmes sont parus d'abord en feuilleton, publié par un imprimeur à Hereford en Angleterre ; il n'en a été tiré qu'une centaine d'exemplaires. Une réédition fut publiée en 1988 par Necronomicon Press aux États-Unis (*Eleusinia & Beneath the Barley*, West Warwick, Necronomicon Press, 1988), et d'autres sont parues par la suite.

¹⁸⁰ *A Handy Dickens: Selections from the Works of Charles Dickens, made and introduced by Arthur Machen*, London, Constable Publishers, 1941, p. vii.

période dite « décadente ». Par exemple, le critique américain de la fiction spéculative, S. T. Joshi, décrit les années 1890 comme « la grande décennie » (*the great decade*) de Machen¹⁸¹ – et il est loin d’être le seul à évoquer l’œuvre de l’écrivain gallois de façon si limitée. Pourtant il nous semble qu’une telle perspective est plutôt réductrice et infondée pour deux raisons. Premièrement, cette période est relativement courte par rapport à l’ensemble de sa carrière. En effet, Machen n’a publié que deux livres dans ces années-là – *The Great God Pan* (1894) et *The Three Imposters* (1895). Tous deux sont parus chez John Lane à Londres comme les volumes V et XIX de sa fameuse *Keynotes Series*, une collection fortement associée à la production artistique des *Yellow Nineties* en Angleterre¹⁸². Cependant, suite au procès d’Oscar Wilde en 1895, Machen rompit ses liens non seulement avec Lane, mais aussi avec le mouvement décadent ; pendant le reste de sa carrière il nia le fait qu’il a jamais été associé au mouvement. Même dans ses mémoires – parus presque trente ans après – il essaie de minimiser sa participation au mouvement en écrivant : « Ce [*Le Grand Dieu Pan*] fut publié par M. John Lane, de la maison d’édition The Bodley Head, à la fin de 1894, au moment où les publications jaunes étaient à leur plus jaune. Et ça a suscité un certain intérêt. Il y eut une tempête – dans une coupelle de poupée » (« It [*The Great God Pan*] was published by Mr John Lane, of the Bodley Head, at the end of 1894, when yellow bookery was at its yellowest. And it aroused a certain amount of attention. There was a storm – in a doll’s teacup¹⁸³ »). La deuxième raison pour laquelle une perspective si restrictive sur l’œuvre de Machen est, à nos yeux, une erreur est parce qu’en regardant les textes de cette période sous un angle exclusivement décadent, on a souvent tendance à minimiser leur côté religieux – souvent au point de l’éliminer complètement. Comme nous le verrons, les récits de chaque étape de la vie de Machen sont marqués par la foi persistante de leur auteur. Même dans un récit tel que *The Great God Pan*, que l’on a souvent dépeint comme chantant les louanges de l’occultisme, Dieu est présent dans son absence – Machen voulant dépeindre les horreurs d’une existence purement matérialiste.

¹⁸¹ S. T. Joshi, *The Weird Tale*, Austin, University of Austin Press, 1990, p. 18.

¹⁸² Voir, par exemple : Paul Fox, « Eureka in Yellow : The Art of Detection in Arthur Machen’s Keynote Series », *Clues*, vol. 25 n° 1, automne, 2006, p. 58-69. Pour une étude plus généralisée sur les textes de la *Keynote Series* et leur place dans le mouvement décadent en Angleterre, voir : Kirsten MacLeod, *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

¹⁸³ *The Autobiography of Arthur Machen*, Leyburn, Tartarus Press, 2017, p. 235-236.

2.2.2. MACHEN ET L'ÉPOQUE MODERNE

L'œuvre écrite de Machen est fermement ancrée dans son époque ; ses personnages évoluent dans un cadre résolument moderne, et même lorsqu'ils ont recours à l'héritage du passé, il est toujours mis en relief contre un fond moderne. L'ère moderne que dépeint Machen est marquée par une déception lourde par rapport à la condition spirituelle de l'homme. À cela s'ajoute une forte nostalgie du passé, d'une période où le sujet était en contact direct avec le Divin. Dans son dédain de l'ère moderne, Machen est égalé seulement par le Sâr Péladan, dont les récits sont aussi marqués par un mépris sans bornes pour son temps, l'homme moderne, et l'intelligence trompeuse qu'il a passé sa vie à cultiver. Sous la plume de Machen, la notion de *savoir* joue un rôle crucial. Il postule, sous diverses formes, que même l'homme le plus savant ne pourra jamais tout comprendre, et l'homme moyen de l'époque moderne encore moins. Pour l'écrivain de *Hieroglyphics*, la vie et l'existence sont plutôt des mystères à déchiffrer.

Dans le chapitre précédant, nous avons expliqué que Machen considère l'âge d'or, si jamais il y en a eu un, comme la période brève qui a suivi la parution de *On the Origin of Species* où l'homme se laissait convaincre par l'idée que les théories de Darwin sauraient tout expliquer – un sentiment qui est, aux yeux de Machen, très naïf¹⁸⁴. A l'époque victorienne, Machen voit dans la société une division nette dans les mentalités en deux camps : le matériel et le spirituel. Dans *Hieroglyphics* il écrit : « Vous savez qu'il y a, pour parler globalement, deux solutions à l'existence ; l'une est matérialiste ou rationaliste, l'autre est spirituelle ou mystique. [...] Mais, personnellement, j'ai la férocité d'affirmer que mon camp, le mystique, a entièrement raison, et que l'autre, le rationnel, entièrement tort » (« You know that there are, speaking very generally, two solutions of existence ; one is the materialistic or rationalistic, the other, the spiritual or mystic¹⁸⁵. [...] But I, personally, have the ferocity to insist that my side, the mystical, is wholly right, and the other the rational, wholly wrong¹⁸⁶ »). La grande erreur, selon lui, est de croire que tout saurait s'expliquer, que l'on pourrait déchiffrer la grande énigme de la vie en suivant les écrits et les théories d'un seul homme (matérialiste qui plus est).

¹⁸⁴ Voir *supra* : p. 51.

¹⁸⁵ *Hieroglyphics : A Note Upon Ecstasy in Literature* [1902], New York, Alfred A Knopf, 1923, p. 63.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

Machen, qui a lui-même consacré toute sa vie à scruter sa propre spiritualité, affirme que les progrès de la science ne feront que soulever plus de questions, et que même les apologistes les plus fervents de Darwin sont déjà conscients des immenses lacunes de son pseudo dogme. Il avance que ces hommes commencent déjà à se repentir et à revenir à l'Église, effrayés par l'absence de réponses sûres :

It is only the simple who think that Darwinism 'accounts for everything': the really scientific know that so far as the explanation stands it has thrown a brilliant little circle of light in the chaos of darkness enabling us to see clearly how vast + how black that darkness is. And beyond all this it is curious to find that several scientific men of high attainment have taken refuge in the spurious mysticism of spiritualism as he who is hungry will eat even mud + shoe leather¹⁸⁷.

Il n'y a que les gens simples qui croient que le darwinisme peut 'tout expliquer' : ceux qui sont vraiment scientifiques savent que les explications ont éclairé seulement un petit cercle dans l'obscurité chaotique, qui nous permet de voir clairement à quel point cette obscurité est vaste + sombre. Et au-delà de tout cela, il est curieux de remarquer que plusieurs scientifiques accomplis se sont réfugiés dans le mysticisme spécieux du spiritualisme, comme l'homme affamé qui mangera jusqu'à la boue + le cuir de ses chaussures.

Comme Schuré, Machen perçoit un effet négatif dans la civilisation de l'homme, la considérant comme quelque chose qui, loin de le raffiner, exerce un effet brutalisant sur lui, l'éloignant de sa vraie nature et individualité : « La civilisation et la civilité ont déformé et distrait le caractère initial de l'homme, ils l'ont enveloppé de plis occultants, au point que son vrai caractère est caché, même à lui-même. Cela a également amené la convention qui lui enseigne à dissimuler ses vrais sentiments. Les études lui ont également fourni un savoir artificiel au lieu d'un savoir véritable » (« Civilization and civilisation has warped and distracted the original character of man, it has wrapped him up in concealing folds, so that his true character is obscured, even from himself. It has brought also convention which teaches him to dissemble his true feelings. Education also has supplied an artificial knowledge in place of real knowledge¹⁸⁸ »).

Tout cela étant dit, Machen est sans doute aussi le seul de nos quatre écrivains à voir un charme dans la vie citadine. Il adore la nature, certes, et maintient que les merveilles de l'existence sont plus évidentes dans l'isolement de la forêt – comme nous le verrons dans la seconde moitié

¹⁸⁷ *Arthur Machen's 1890s Notebook*, p. 183-184.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 181-182. ; Machen emploie ici les deux épellations différentes du mot « *civilization* » (dont la seconde est favorisée par l'orthographe anglaise et la première par l'orthographe américaine) pour marquer la distinction entre la civilisation où demeure l'homme, et la civilisation, ou raffinement, du peuple anglais qui s'est fait au fil des siècles.

de cette étude, il emploie souvent un cadre naturel dans ses récits. Néanmoins, il soutient également que l'on peut trouver des phénomènes magiques en plein cœur d'un cadre urbain – pourvu que l'on sache où regarder. Dans le troisième volet de ses mémoires intimes, il décrit la richesse inattendue qu'une ville telle Londres peut receler, évoquant la découverte quasi-mystique d'un figuier dans le jardin d'un inconnu. On y lit :

I took an omnibus at the other end of London Bridge and went, I think, by way of Tooley street, into something unshapen that I had never visited before; into places that might have been behind the scenes of the universe. [...] Every thing was shapeless, unmeaning, dreary, dismal beyond words; it was as if one were journeying past the back wall of the everlasting backyard. Then a street of grey brick with stucco moldings, not much gayer than the blank walls; and lo! from the area of one of the sad houses there arose a great glossy billow of the most vivid green surging up from the area pavement half-way the height of the ground floor windows; a veritable verdant mountain, as blessed as any wells and palm trees in the midst of an African desert. It was a fig tree that had somehow contrived to flourish in this arid waste; but to me a miracle and a delight as well as a fig tree¹⁸⁹.

J'ai pris un omnibus à l'autre bout du Pont de Londres et je suis passé, il me semble, par Tooley street, dans quelque chose sans forme, où je n'avais jamais mis les pieds avant ; dans des endroits qui auraient pu être les coulisses de l'univers. [...] Tout était sans forme, dépourvu de sens, glauque, inexplicablement lugubre ; c'était comme si l'on voyageait au-delà du mur arrière d'une interminable cour arrière. Puis une rue en briques grises avec des moulures en stuc, à peine plus gaie que des murs blancs ; et voilà que du côté d'une de ces maisons tristes s'est élevée une immense vague brillante d'un vert vif surgissant de l'asphalte jusqu'à mi-hauteur des fenêtres du rez-de-chaussée ; une véritable montagne de verdure, aussi bénie que n'importe quel puits ou palmier au beau milieu d'un désert africain. C'était un figuier qui avait trouvé le moyen de prospérer au milieu de ce terrain vague ; mais pour moi, c'était autant un miracle et un délice qu'un figuier.

Dans ce cas, le figuier, qui est bien sûr un élément naturel, incarne le numineux ; c'est par sa présence, insolite et miraculeuse, que Machen réussit à confirmer pour lui-même l'existence d'une puissance supérieure, en dépit de son cadre miséreux et urbain. Il maintient que n'importe quelle ville peut encore receler des surprises agréables et divines comme celle-là, et qu'un objet quelconque peut déclencher dans le cœur du sujet une sensation l'avertissant de la présence du numineux.

Comme nous le voyons ici, chez Machen, il y a une valorisation de l'objet matériel que nous ne trouvons pas chez nos autres écrivains ; c'est très souvent par le biais d'un objet, qui peut se trouver n'importe où, que le numineux confirme sa présence. Dans son cahier des années

¹⁸⁹ *The London Adventure*, Leyburn, Tartarus Press, 2017, p. 5-6.

1890¹⁹⁰, on retrouve la brève description d'un protagoniste éventuel qu'il décrit comme suit : « Il s'est aperçu que toutes choses ordinaires sont des symboles, + ont un sens + une importance, bien que les modernes ne s'y entendent pas. Le monde était écrit en beaux hiéroglyphes » – « He saw that all common things are symbols, + have meaning + importance, though the moderns have no sense of such matters. The world was written in beautiful hieroglyphics¹⁹¹ ». Ces symboles matériels, comme le figuier, ont pour rôle dans l'œuvre machienne non seulement de raconter les propres expériences de l'auteur, mais aussi de stimuler l'imagination du lecteur, et de l'inciter à chercher des objets révélateurs dans sa propre vie – même dans les confins d'une ville crapuleuse.

Dans la seconde partie de cette thèse, nous verrons aussi que le cadre urbain et moderne prend une importance considérable sous la plume de Machen, et son emploi y est singulier. Il est vrai que Péladan aussi situe souvent ses récits dans le Paris moderne, mais il le fait pour souligner les aspects décadents et vicieux que ses protagonistes doivent surmonter, alors que Machen tient à montrer que la ville peut receler des objets révélateurs, tout autant que la nature. Autrement dit, sous la plume de Péladan, la ville révèle une distance entre l'homme et Dieu, tandis qu'elle révèle une proximité sous celle de Machen.

Nombreux sont les récits de Machen où les protagonistes parviennent à entendre le chant du Divin en dépit du vacarme urbain ; parfois sa présence est incarnée dans un objet physique tel le figuier, ou elle passe par le biais d'une personne (tel est le cas dans *The Great God Pan*, évoqué plus haut), mais on retrouve également des exemples encore plus abstraits, où le héros est simplement frappé par une sensation attribuable à l'atmosphère de l'ensemble urbain. Dans une nouvelle intitulée « *The Lost Club*¹⁹² », Machen décrit un tel instant. En sortant d'un restaurant après un dîner avec un très bon ami qu'il n'avait pas vu depuis longtemps, et qu'il a croisé par hasard, Austin, le protagoniste, regarde autour de lui, admirant l'atmosphère crépusculaire du soir,

¹⁹⁰ Ce texte, *Arthur Machen's 1890s Notebook*, que nous citerons dans cette thèse à maintes reprises, est une reproduction et une transcription du cahier de notes de Machen datant de la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans ce cahier, il écrivait des idées et prenait des notes pour des histoires. On y voit, en germe, les débuts de certains de ses textes majeurs, tels, *The Hill of Dreams* et *Hieroglyphics*, parmi bien d'autres. Le cahier original est conservé dans le fonds Machen à l'Université du Texas à Austin, et cette édition a été publiée pour la première fois par Tartarus Press en 2016, pour les adhérents de la société The Friends of Arthur Machen. Il en a été tiré 300 exemplaires.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹² Cette nouvelle est parue dans un magazine littéraire en 1890, puis tombée dans l'oubli avant de paraître à nouveau dans un recueil, *The Cosy Room and Other Stories*, paru en 1936 chez Rich & Cowan (Londres) ; nous citerons ici la réédition de Tartarus Press de 2017.

et ressent la présence numineuse du Divin, rendue apparente par la beauté de la ville, qui lui donne comme une velléité de créativité :

As they came out into the quiet street smoking vast cigars, the two slaves to duty and 'legal business' felt a dreamy delight in all things, the streets seemed full of fantasy in the dim light of the lamps, and a single star shining in the clear sky seemed to Austin exactly of the same colour as Green Chartreuse. Phillipps agreed with him. 'You know, old fellow,' he said, 'there are times when a fellow feels all sorts of strange things – you know, the sort of things they put in magazines, don't you know, and novels. By Jove, Austin, old man, I feel as if I could write a novel myself.'¹⁹³

Alors qu'ils sortaient dans la rue tranquille en fumant leurs immenses cigares, les deux esclaves du devoir et « des affaires de la loi » ressentirent un plaisir rêveur pour toutes choses, la rue semblait emplie de fantastique dans la pénombre des lampes, et une étoile solitaire qui brillait dans le ciel clair semblait à Austin être exactement de la même couleur que la Chartreuse Verte. Phillipps était d'accord avec lui. « Tu sais, mon vieux », dit-il, « il y a des moments où un homme ressent toutes sortes de sensations bizarres – le genre dont on parle dans les magazines, vois-tu, et aussi dans les romans. Ma foi, Austin, mon vieux, je crois que je pourrais écrire un roman moi-même. »

2.2.3.1. LA SPIRITUALITÉ DE MACHEN : L'ÉGLISE ANGLICANE ET LE SAINT GRAAL

Bien que Machen fût d'une spiritualité sincère et profonde tout au long de sa vie, les titres que l'on peut appliquer à la foi de Machen varient en fonction des périodes. Néanmoins, pendant la majeure partie de sa vie, l'auteur de *The Children of the Pool* fut membre de l'Église anglicane. Cependant, contrairement à un Péladan, il n'était pas inextricablement attaché au dogme et à la structure fondateurs de son Église, c'était plutôt le côté réformateur qu'il admirait chez les anglicans. Il n'était pas non plus aussi ouvert d'esprit que Blackwood – que nous aborderons prochainement – et il réclamait tout de même une structure et une organisation plus strictes que Schuré. Aux yeux de Machen, la place que l'Église devrait occuper dans la vie de l'homme est délicate : dans un premier temps, elle est là pour aider à faciliter certaines compréhensions ontologiques, mais, toutefois, elle ne doit pas non plus se dresser comme une autorité absolue car l'essence de la vie est le mystère, et rien n'est absolu. En outre, la navigation au cœur des énigmes existentielles est une expérience fondamentalement solitaire, et une Église ne doit pas trop imposer sa présence à l'homme qui cherche – un sentiment qui se reflète de surcroît dans sa technique de composition, comme nous le verrons.

¹⁹³ « The Lost Club », *The Cosy Room and Other Stories*, Leyburn, Tartarus Press, 2017, p. 14-15.

En tout cas, c'était dans l'Église anglicane que Machen trouvait le bon équilibre entre humilité et autorité ; l'Église catholique s'était montrée trop fastueuse et l'idée d'une figure autoritaire lointaine comme le Pape ne lui faisait guère envie. Machen explique ceci dans une lettre datée de 1906 à son ami proche, le poète et mystique A. E. Waite¹⁹⁴, en écrivant : « À l'Église papiste comme *Unique Gardienne de la Foi ou des Sacrements*, je ne puis croire ! » – « In the Popish Church as the *Sole Custodian of the Faith or Sacraments* I utterly disbelieve¹⁹⁵! » Au-delà de ses objections sur le statut de l'Église de Rome, il n'était pas non plus favorable à l'idée d'une adhésion à l'Église protestante, y voyant une volonté de synthétiser et de réduire les mystères fondamentaux jusqu'au point de les éliminer complètement de la vie du paroissien. Dans un essai de 1907 publié dans le journal littéraire *The Academy*, dont le ton est aussi polémique que personnel, Machen exprime son avis sur l'Église protestante, écrivant :

It will soon become clear that Protestantism is the negation of the vital principles, of the whole character of Christianity – that is to say, the negation of beauty, wonder, mystery, imagination, the negation of all that raises man above the level of the brutes, the abjuration of high heaven itself. It is not a recurrence to Paganism, but to something infinitely worse than Paganism in its lowest level – for Paganism had mysteries – it is a recurrence to the Pre-Adamite world, to the state of the beast-man before it had received the quickening¹⁹⁶.

Bientôt il sera clair que le protestantisme est la négation des principes vitaux, du caractère entier du Christianisme – par cela j'entends, la négation de la beauté, de l'émerveillement, du mystère, de l'imagination – la négation de tout ce qui élève l'homme au-dessus du niveau des bêtes, l'abjuration du Paradis même. Ce n'est pas un retour au Paganisme, mais quelque chose qui est infiniment pire que même le Paganisme le plus primitif – car même le Paganisme disposait des mystères – c'est un retour au monde préadamique, à l'état de l'homme-bête avant qu'il n'eût reçu la touche divine.

¹⁹⁴ Arthur Edward Waite était l'un des meilleurs amis de Machen et une figure importante dans le domaine de la littérature mystique anglaise de la fin-de-siècle. Outre le fait qu'il fut membre de The Hermetic Order of the Golden Dawn avec Machen, il est également important dans le contexte de cette période car il fut le premier à traduire *Dogme et Rituel de la Haute Magie* d'Éliphas Lévi sous le titre de *Transcendental Magic, its Doctrine and Ritual* (London, George Redway, 1896). Avec Machen il publia en 1904 un texte intitulé *The House of the Hidden Light. Manifested and Set Forth in Certain Letters Communicated from a Lodge of the Adepts*, rédigé sous les pseudonymes Filius Aquarum et Elias Artista.

¹⁹⁵ *Selected Letters*, R. Dobson, (éd.), Wellingborough, The Aquarian Press, 1988, p. 39. ; Son emploi du terme, « gardien des sacrements » est important car, comme nous le verrons prochainement, il était aussi partisan de l'idée selon laquelle le Saint Graal se trouvait au pays des Galles ; cette idée est présente, entre autre, dans son roman, *The Secret Glory*.

¹⁹⁶ Arthur Machen, « Sancho Panza at Geneva », *The Academy*, n° 72, 8 juin 1907, p. 560.

C'était, donc, au sein de l'Église anglicane que Machen trouvait l'équilibre qu'il cherchait dans une religion organisée. Mais, en plus de l'attitude et du caractère de cette Église, son adhésion à l'Église anglicane lui permettait de se rapprocher spirituellement de son pays natal, le pays de Galles. Machen y a vite trouvé un élément qui stimulait son imagination spirituelle : les légendes historiques du pays des Galles, en particulier celle du Saint Graal. Pourtant, avant d'aborder son engouement pour la légende du Graal, il convient de développer davantage le contexte historique et religieux de l'Église anglicane au tournant du siècle afin de déterminer pourquoi Machen, qui écartait si facilement les autres Églises majeures, lui restait fidèle ; comme nous le verrons, on retrouve dans les fondements de l'anglicanisme à ce moment-là les mêmes principes que dans la littérature romantique.

À la fin du XIX^e siècle le discours et la philosophie de l'Église anglicane sont dominés par les idées de l'*Oxford Movement*. Le mouvement, lancé en 1833, avait pour but une réforme de l'Église anglicane qui devait s'opérer sur plusieurs plans. Premièrement, les acteurs du mouvement espéraient qu'elle gagnerait en visibilité sur le plan national, et en influence au sein du parlement anglais. À cette fin, ils ont déterminé qu'il fallait remanier son organisation, afin qu'elle soit à la fois unifiée, mais plus démocratique que l'Église romane et sans figure d'autorité centrale – ou comme ils disaient, *nonpopish*. Ils espéraient également accroître le prestige de l'Église dans la hiérarchie des Églises occidentales. Les membres du mouvement étaient partisans de la théorie des branches (*branch theory*) ; cette théorie, créée par William Palmer, avance qu'au titre symbolique, l'Église anglicane, avec l'Église orthodoxe et l'Église romaine, forment ensemble une Église unifiée, catholique, et apostolique. Ils estimaient, en somme, que l'Église anglicane méritait d'être reconnue et représentée à sa juste valeur au sein du gouvernement, mais aussi considérée par l'autorité papale de Rome.

Le mouvement d'Oxford commença en 1833, et fut donc concomitant au mouvement romantique en Angleterre ; ainsi, il n'est pas surprenant que tous deux présentent des sentiments et des motivations communs. Dans son témoignage sur le mouvement, R. W. Church indique que les partisans étaient motivés par des sentiments d'essence romantiques, notamment : « ...[une] volonté de respecter et d'apprendre du 'primitif', le non-raffiné et le non-familier ; une révérence pour le sublime, le mystérieux, et le numineux ; une conviction que la vérité pourrait aussi bien être voilée et numineuse, que limpide et scintillante, et que [...] la poésie, le raffinement, la bonté sont au moins aussi importants que la prose, le calcul et l'intelligence » (« ...[a] readiness to

respect and to learn from the ‘primitive,’ the unsophisticated, and the unfamiliar; reverence for the sublime, the mysterious, and the awe-ful ; conviction that truth could as well be veiled and numinous as clear and sparkling, and that [...] poetry, refinement, and goodness mattered at least as much as prose, calculation, and cleverness¹⁹⁷ »). Il y avait de surcroît, parmi leurs finalités éventuelles, un appel à reformer la liturgie de l’Église et à y réintégrer certaines anciennes traditions religieuses du Moyen Âge.

Parmi les griefs cités par les partisans du mouvement d’Oxford dans les tracts publiés contre leur Église, on retrouve un sentiment semblable à celui de Schuré à l’égard de la religion organisée. Church explique que les *tractarians* avaient trouvé l’Église sans réactivité face aux changements apportés par l’ère moderne et ayant besoin de renouvellement : « [L’Église] avait peur d’abandonner les phrases consacrées de son école, et, dans leur itération perpétuelle, elle a perdu le sens qu’elles auraient pu avoir autrefois. L’Église a trop souvent cherché à maintenir la fidélité des paroissiens par des soupçons jaloux, et dans des bigoteries féroces, et finalement, elle a présenté tous les symptômes d’un enseignement épuisé et d’un enthousiasme éculé » (« [the Church] was nervously afraid of departing from the consecrated phrases of its school, and in the perpetual iteration of them it lost hold of the meaning they may once have had. It too often found its guarantee for faithfulness in jealous suspicions, and in fierce bigotries, and at length it presented all the characteristics of an exhausted teaching and a spent enthusiasm¹⁹⁸ »). En outre, aux yeux des pères du mouvement, les chefs de l’Église anglicane n’avaient pas suffisamment défendu la place qui lui était due contre les réformes du gouvernement, qui étaient de grande envergure : « Les fortunes de l’Église ne sont pas en sûreté entre les mains d’un clergé dont une grande partie prend ses devoirs à la légère. Il somnolait et dormait lorsque l’heure du changement et du trouble a sonné » (« The fortunes of the Church are not safe in the hands of a clergy, of which a great part take their obligations easily. It was slumbering and sleeping when the visitation of days of change and trouble came upon it¹⁹⁹ »). Ces sentiments dominaient toujours au sein de l’Église anglicane lorsque Machen s’en proclama membre à l’aube du XX^e siècle, au même moment où, dans sa lettre

¹⁹⁷ R. W. Church, *The Oxford Movement. Twelve Years: 1833-1845*. [1891], Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. xv.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

à Waite, il revendique son rejet du monopole de l'Église catholique sur la foi et les sacrements du christianisme.

À partir de ce moment, Machen ne se gardait plus de critiquer l'Église catholique dans ses écrits personnels et publics, tout en promouvant l'Église anglicane avec verve. Ceci est surtout évident dans les nombreux essais sur l'anglicanisme publiés dans le journal littéraire, *The Academy* ; ces essais eurent une telle influence que le journal a acquis la réputation de principal journal anglican du Royaume-Uni, et Lord Alfred Douglas, qui y fut rédacteur, s'est converti²⁰⁰. Cela étant dit, les écrits de Machen, bien que toujours pleins de fougue, n'étaient pas tous très fiables. Ailleurs, dans son essai, « The Secret of the Sangraal », Machen écrit longuement sur une « guerre » entre l'Église romaine et l'Église celte qui eut lieu au sixième siècle²⁰¹ ; or, comme l'indique un certain « Ignatius » dans un article paru dans la revue des amis d'Arthur Machen, *Faunus*, ceci est impossible car une Église celte, unifiée et officielle, n'a jamais existé, et donc l'Église de Rome n'aurait jamais pu déclarer quoi que ce fût contre elle – surtout pas au sixième siècle, à peine cent ans après la chute de l'empire romain²⁰². Cela étant dit, Ignatius signale également que cette revendication de l'Église celte, qui se concrétise par une glorification du mythe du Saint Graal, coïncide aussi chez Machen avec la parution de la bulle papale *Apostolicae Curae*, fulminée par le pape Léon XIII en 1896, qui rejeta catégoriquement l'autorité des doctrines de l'Église anglicane. Ainsi, il n'est pas étonnant que l'idée d'une Église celte, historiquement distincte du catholicisme, et enracinée dans son pays natal, eût résonné dans l'esprit et l'imagination de Machen.

L'Église celte représente pour Machen, donc, plus qu'une Église religieuse : c'est un symbole d'identité nationale et d'héritage religieux. Toujours dans « The Secret of the Sangraal », il présente sa vision de l'histoire de l'Église celte, qui aurait été intégrée à l'Église romaine vers la fin du VIII^e siècle. Toutefois, les effets de cette intégration ne se firent pas sentir tout de suite ; il avance qu'un certain nombre de saints gallois auraient rejeté la doctrine du Pape et auraient continué alors à prêcher la liturgie celte dans les campagnes, à l'insu des officiers de l'Église de Rome. Cette tradition secrète, selon Machen, aurait continué pendant suffisamment longtemps

²⁰⁰ Rupert Croft-Cooke, *Bosie: Lord Alfred Douglas, His Friends and Enemies*, New York, Bobbs-Merril, 1963, p. 214.

²⁰¹ Arthur Machen, « Preface », *The Secret of Sangraal & Other Writings*, Leyburn, Tartarus Press, 2007, p. 5.

²⁰² Ignatius, « Machen, Anglicanism, and the 'Celtic' Church », *Faunus*, n° 31, printemps 2015, p. 6.

pour que les paraboles du missel celte aient été intégrées dans les œuvres des premiers romanciers britanniques, c'est-à-dire les auteurs des romans de chevalerie. Il explique : « Mon avis est, donc, que la Légende du Graal, telle qu'on la retrouve dans les divers Récits romancés, est une version glorifiée de la légende primitive du Sacrement celte » (« It is my opinion, then, that the Legend of the Graal, as it may be collected from the various Romances, is the glorified version of the early Celtic Sacramental Legend²⁰³ »).

Comme nous l'avons dit, chez Machen il y a une glorification de l'objet, et certains objets peuvent avoir plus de poids ou de sens en fonction des récits ou du moment, mais le symbole le plus important est incontestablement le Saint Graal, qui occupe ses pensées et figure dans ses écrits à partir du tournant du siècle, pendant presque vingt ans. Sous sa plume, le Graal est non seulement un objet religieux et historique, mais également un symbole du savoir orphique. Ailleurs dans « The Secret of the Sangraal », il parle des motivations d'Arthur dans les récits romancés du Moyen Âge, évoquant sa quête d'une manière qui est fondamentalement orphique : « Arthur s'est aventuré dans les profondeurs de l'enfer à la recherche des trésors magiques, et c'est là, je crois, que nous trouvons les origines de la quête du Graal » (« Arthur ventured into the depths of the underworld in search of magic treasures, and here, I think, we have the origin of the search for the Graal²⁰⁴ »). Sous la plume de Machen, la quête du Graal des légendes arthuriennes devient la quête par l'homme moderne de la révélation orphique. Cet emploi permet à l'écrivain gallois de lier son œuvre à une tradition simultanément mythique, littéraire et religieuse, tout en faisant référence à son pays natal²⁰⁵, mais au-delà, il lui permet de cristalliser les aspirations et tribulations spirituelles de l'homme moderne en un seul objet. Le Graal, et le savoir qu'il apporte, sont l'objet du roman *The Secret Glory* auquel nous nous référerons plus tard, dans la seconde partie de cette enquête²⁰⁶.

²⁰³ « The Secret of the Sangraal », *The Secret of Sangraal & Other Writings*, Leyburn, Tartarus Press, 2007, p. 11.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁵ Pour une étude approfondie sur l'importance du pays des Galles dans l'écriture de Machen, ainsi que sa place dans le cadre de la *Celtic renaissance* de la fin du XIX^e siècle, voir la thèse doctorale de Karl Marius Petersen, *Arthur Machen and the Celtic Renaissance in Wales* (Louisiana State University, 1973) ; voir aussi : Donald Sidney-Fryer, « Arthur Machen and King Arthur, Sovereigns of Dreams », in : *The Secret Ceremonies: Critical Essays on Arthur Machen*, New York, Hippocampus Press, 2019, p. 239-329.

²⁰⁶ Ce roman fut rédigé vers 1907, mais ne fut publié qu'en 1922, par Martin Secker, à Londres.

2.2.3.2. LA SPIRITUALITÉ DE MACHEN : LE MYSTICISME

Quant à la notion de *mysticisme* et à sa place dans le schéma de Machen, nous considérons que ce terme pourrait y être pertinemment appliqué, pourvu que l'on adhère à la définition du mysticisme qu'il propose lui-même : « Une reconnaissance franche du fait que nous ne connaissons pas, et que nous ne connaissons jamais notre vraie nature essentielle ni celle du monde, une hypothèse qui rejette définitivement l'emploi du mot 'impossible' » – « a frank acknowledgement that we neither know nor can we know the real essential nature of ourselves + the world, an hypothesis which absolutely rejects the use of the word 'impossible'²⁰⁷ ». Pour lui, donc, l'emploi du terme « mysticisme » implique que rien n'est exclu de la sphère du possible. Il voit dans le terme un enjeu fondamentalement *négatif*, car pour lui le mysticisme possède des capacités destructrices, lesquelles démolissent toute impossibilité, laissant la porte ouverte à des possibilités infinies et merveilleuses : « Nous sommes dès lors libérés de toute idée fixe, de tout principe dogmatique, qui occultent des vérités. [...] Notre mysticisme n'est que négatif – le retrait des barrières – nous sommes libres d'entrer dans la ville sans être arrêtés par des policiers abstraits ou confinés dans des salles de gardes inexistantes – mais nous ne savons pas ce que nous y verrons » (« We are then freed from all fixed ideas, all dogmatic first principles, obscuring truths. [...] Our mysticism is merely negative – a removal of barriers – we are free to enter the city without being arrested by abstract policemen or being confined in non-existent guardhouses – but we don't know what we shall see within²⁰⁸ »). Comme nous le verrons au cours de cette thèse, les écrits de Machen favorisent ce mélange entre un cadre terrestre et le Divin ; ceci est surtout le cas avec son bref roman, *A Fragment of Life*, dont nous discuterons en détail dans la seconde partie de cette étude, où l'appel du numineux fait irruption dans la vie domestique anodine d'un couple banal. En ce sens, une Église anglicane fondée sur les principes romantiques cités plus haut, notamment « a reverence for the sublime, the mysterious, and the awe-ful », est une Église qui est quasi-mystique dans son essence. En somme, chez Machen, il s'agit d'une foi qui mélange le cadre terrestre d'une Église avec le mysticisme insaisissable et intime de l'occultisme romantique.

²⁰⁷ Arthur Machen's *1890s Notebook*, op. cit., p. 185.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 187.

Dans la même perspective, le schéma religieux que Machen dépeint dans ses œuvres est, à l'instar des romantiques et des *tractarians* anglicans, très déstructuré. Ses personnages découvrent la réalité religieuse du monde non pas à l'aide d'un personnage autoritaire, mais plutôt par leurs propres explorations et introspections. Ce refus d'autorité traditionnelle s'étend de surcroît aux textes dits autoritaires : dans *A Fragment of Life*, ainsi que dans *The White People* – que nous aborderons en détail dans les chapitres qui suivront – les textes qui valident les intuitions et sentiments religieux des personnages sont les contes et légendes anglais, et non pas la Bible. Ceci signifie, bien sûr, que le savoir secret des rites hermétiques n'est pas renfermé dans un grimoire, mais plutôt occulté sous une forme qui est visible de tous, quoique difficilement déchiffrable. On trouve également qu'il existe sous forme de langues oubliées, où, si les mots sont énoncés, c'est souvent sans que l'orateur ne connaisse leur sens exact. Les paroles des rites et rituels sont comprises comme étant sacrées, bien sûr, mais si anciennes que leur sens est perdu. Comme nous le verrons lors du quatrième chapitre, les lieux de vénération et de culte pour ces personnages ne se retrouvent pas à l'intérieur d'une église, mais dans des décors bien plus modestes, et souvent insolites. De même que Machen fût lui-même surpris par la vue d'un figuier en plein cœur de Londres, ses personnages parviennent à ressentir un contact avec le Divin dans des lieux inattendus, et indépendamment de toute autorité externe.

Quant à l'occultisme formel qui était alors en vogue, Machen n'y adhérait guère. Il est vrai que pendant une courte période, il était membre de la société secrète anglaise, The Hermetic Order of the Golden Dawn ; vraisemblablement, il fut invité à rejoindre l'ordre par A. E. Waite vers 1899, suite au décès de sa première femme, Amelia Hogg, qui a laissé Machen anéanti et inconsolable. Cependant, l'expérience l'a laissé plutôt indifférent, et il est parti au bout d'une brève année. Dans son autobiographie il commente l'expérience, expliquant qu'il appréciait plus les personnes qui y formaient son entourage, que les expériences occultes auxquelles il assistait :

But as for anything vital in the secret order, for anything that mattered two straws to any reasonable being, there was nothing of it, and less than nothing. Among the members there were, indeed, persons of very high attainments, who, in my opinion, ought to have known better after a year's membership or less; but the society as a society was pure foolishness concerned with impotent and imbecile Abracadabras. It knew nothing about anything and concealed the fact under an impressive ritual and sonorous phraseology²⁰⁹.

²⁰⁹ *The Autobiography of Arthur Machen, op. cit.*, p. 285.

Pour ce qui est d'un élément vital dans l'ordre secret, qui valait quoique ce fût pour tout être raisonnable, il n'en était rien, et moins que rien. Parmi les membres, il y avait, en effet, des personnes tout à fait accomplies, qui, à mon avis, auraient dû s'en aller au bout d'un an d'adhésion, ou même moins ; mais la société en tant que société était pure idiotie, préoccupée d'abracadabras impuissants et imbéciles. Elle ne savait rien de rien et dissimulait ce fait sous un rituel impressionnant et une phraséologie sonore.

Les avis de Machen sur les tendances ésotériques de son époque sont plutôt complexes, et sûrement pas aussi tranchés que ceux de Blackwood, dont nous discuterons prochainement. Néanmoins, ils témoignent de cette ouverture d'esprit induite par la définition du mysticisme proposée plus haut. D'un côté, Machen avoue facilement une croyance dans les spirites, les fées, et les énergies psychiques qu'on essayait de confirmer à cette époque-là, mais de l'autre, il écarte catégoriquement toute société ou autorité qui prétend pouvoir y accéder avec certitude et fiabilité. Pour lui, la découverte de ces phénomènes est due plus au hasard qu'au savoir :

Of course, an enormous mass of occultism, ancient and modern, may be brushed aside at once without the labour of any curious investigation. Madame Blavatsky, for example, her coadjutors and assessors and successors need not detain us. I do not mean that every pronouncement of Theosophy is false or fraudulent. A liar is not defined as a man who never by any chance speaks the truth. A thief occasionally comes honestly by what he has. I mean that specific doctrines and circumstances of Theosophy: the Mahatma stories, the saucers that fell from the ceiling, the vases that were found mysteriously reposing in empty cupboards, the Messiahship of a gentleman whose name I choose to forget: all this is rubbish, not worth a moment's consideration. And so with Spiritualism; though in a less degree. For I am strongly inclined to believe that very odd things do sometimes happen amongst those who 'sit', that some quieter – and probably undesirable – psychic region is entered; and all this quite beyond and beside the intention or understanding of those present at the séance. You never know what may happen when a small boy pokes his fingers carelessly among the wheels and works of a clock. But as to the profession of the Spiritualists; that they are able to communicate with ghosts, *that* need not trouble us. Their photographs of fairies need not trouble us²¹⁰.

Bien sûr, une partie importante de l'occultisme, ancien et moderne, peut être écartée tout de suite, sans que l'on ait besoin de se soucier d'y repenser. Madame Blavatsky, par exemple, ainsi que ses collaborateurs, ses assesseurs, et ses successeurs ne nous retiendront pas. Je ne veux pas dire que chaque déclaration de la Théosophie est fausse ou frauduleuse. Un menteur n'est pas un homme qui ne dit jamais de la vie la vérité. Un voleur peut parfois obtenir ce qu'il possède par des moyens honnêtes. J'entends que certaines doctrines et circonstances de la Théosophie : les histoires du Mahatma, les soucoupes tombées du plafond, les vases mystérieusement retrouvés dans des placards vides, le messianisme d'un homme dont je préfère oublier le nom : tout cela n'est que des bêtises, et n'est pas digne d'un instant de considération. Il en va de même pour le Spiritualisme ; quoiqu'à une moindre échelle. Car je suis tout à fait disposé à croire qu'il arrive des phénomènes bizarres à ceux qui assistent aux séances, qu'ils pénètrent dans une région psychique plus silencieuse – et sans doute indésirable ; tout ceci est bien indépendant de la volonté ou de la

²¹⁰ *Ibid.* p. 158-159.

compréhension de ceux qui y sont présents. On ne sait jamais ce qui peut se produire quand un gamin fourre imprudemment son doigt dans les mécanismes d'une horloge. Mais pour ce qui est du métier des Spiritualistes ; qu'ils soient capables de communiquer avec des fantômes, *cela* ne doit pas nous troubler. Leurs photographies de fées ne doivent pas nous troubler.

Dans une lettre adressée à son ami et traducteur français, Paul-Jean Toulet, Machen développe ces idées, précisant : « Je suis tout à fait convaincu même qu'il n'y a rien d'impossible sur terre. J'ai à peine besoin d'ajouter, je suppose, qu'aucune des *expériences* que j'ai faites n'a de rapports avec de telles impostures que le Spiritualisme et la Théosophie. Mais je crois que nous vivons dans un monde de grands mystères, de choses insoupçonnées et tout à fait stupéfiantes²¹¹. »

En dehors de ses correspondances, Machen transmet cette même méfiance à l'égard des figures dites 'autoritaires' à ses personnages. Dans la seconde partie de cette thèse nous discuterons en détail la conception des personnages propre à Machen, ainsi, nous nous contenterons ici de signaler juste une entrée de son cahier personnel des années 1890, où l'on retrouve esquissé le portrait d'un protagoniste qui est de toute évidence un avatar de Machen lui-même :

The chief person in the story appears engaged in very peculiar research, not quite ethnological, but more physical, a man who tries to penetrate the mystery of human nature, engages in researches as to the minds + languages of children, is totally averse from 'occultism' of every kind, but believes that if you wish to find out the things of the spirit you must search a spirit that is man. He says of 'occultism' the whole thing is so rotten with fraud that it is quite out of court, besides it is in vain to search amongst these abnormal manifestations; might as well try to learn physiology from a putrid corpse²¹².

Le personnage principal du récit semble être engagé dans une recherche très particulière, pas tout à fait ethnologique, mais plutôt physique, un homme qui essaie de pénétrer le mystère de la nature humaine, entreprend des recherches sur l'esprit et le langage des enfants, est totalement à l'opposé de toute forme 'd'occultisme', mais qui croit que si l'on souhaite découvrir les phénomènes de l'esprit, il faut chercher un esprit qui soit homme. Il dit de 'l'occultisme' que la chose est tellement corrompue par l'imposture que cela manque totalement de crédibilité, et d'ailleurs qu'il est vain de chercher parmi ces manifestations anormales ; autant essayer d'apprendre la physiologie en étudiant une charogne.

²¹¹ Henri Martineau, « Arthur Machen et P. J. Toulet : Une Correspondance inédite », *Mercure de France*, n° 281, 1 janvier 1938, p. 54. Cette lettre fut, par ailleurs, composée en français par Machen lui-même.

²¹² *Arthur Machen's 1890s Notebook, op. cit.*, p. 111.

Vraisemblablement, ce qui posait problème à Machen dans la notion des « sciences occultes » était l'autorité des personnes qui prétendaient maîtriser des forces et des puissances qui étaient, pour Machen, impossibles à maîtriser.

On voit ces mêmes sentiments reflétés dans ses récits aussi : ses personnages sont plutôt indépendants et n'ont jamais recours à l'aide d'une organisation religieuse ou d'une autorité supérieure. Même dans *The Secret Glory*, le gardien du Saint Graal n'est pas un homme du clergé qui préserve le Graal dans le trésor d'une grande cathédrale, mais plutôt un vieux fermier qui garde la relique dans la cave de sa maison : une chaumière au milieu de la campagne galloise. Comme nous l'avons vu, Machen était résolument pour la notion d'une structure religieuse à fonction de guide, capable de fournir les principes aux débutants. Mais pour lui, on ne peut pas avoir des réponses définitives aux grandes questions de l'existence car, en fin de compte, tout n'est que mystère – et celui qui ose dire le contraire, qu'il soit scientifique ou prêtre, est un imposteur. C'est cette idée qui domine le schéma de Machen. Elle lui était même d'une telle importance que sur sa tombe, on lit l'épigramme : *Omnia exeunt in mysterium* – « Tout s'achève sur un mystère ».

Tout cela étant dit, nous voudrions préciser de nouveau que Machen n'était pas aussi strict dans son application de la religion que Péladan, ou même Blackwood, qui possédait une foi très ouverte, mais qui dominait chaque aspect de sa vie. En fait, l'aspect sérieux de la foi de ses contemporains était souvent source de dérision pour lui. Ceci se révèle dans ses écrits personnels, où l'on remarque qu'il saisit souvent toutes les occasions possibles pour critiquer leur foi 'extrême'. Pour ce qui nous concerne dans le cadre de cette étude, il est sans doute intéressant de noter que Machen n'était pas tout à fait favorable à Blackwood. Dans ses mémoires, Vincent Starrett raconte que dans des conversations intimes, Machen ne se gardait pas de condamner la foi de Blackwood, disant qu'il manquait de recul et de sérieux dans ses croyances :

I have met him a number of times in certain esoteric circles. He is a most interesting and amiable man. There is some difference perhaps in our approach to our subject matter, although I realize that we are lumped together by the reviewers. Tennyson, you remember, says 'the cedars sigh for Lebanon,' and that is exquisite poetry; but Blackwood believes the cedars really *do* sigh for Lebanon and that, Starrett, is damned nonsense²¹³!

²¹³ Vincent Starrett, *Born in a Bookshop*, Tulsa, The University of Oklahoma Press, 1965, p. 248-249. Il semblerait, par ailleurs, que ce sentiment était également partagé par Blackwood. Dans une lettre de mars 1943, Blackwood remarque à propos de Machen : « ... j'ai lu tous ses livres il y a une quarantaine d'années, mais ils ne m'ont pas marqué plus que ça », (« ... I read all of his books some forty years ago, but they left no special mark on me ») (citée dans : Mike Ashley, « Algernon Blackwood and the Golden Dawn », *Aklo : A Journal of the Fantastic*, n° 2, été 1989, p. 35.). Starrett (1886-1974) était un écrivain et journaliste américain. En 1918 il publia une étude sur les textes de

Je l'ai rencontré à plusieurs reprises dans certains cercles ésotériques. C'est un homme fort intéressant et sympathique. Il y a sans doute quelques différences dans notre façon d'aborder notre sujet, même si je suis conscient que nous sommes souvent mis dans le même sac par les critiques. Tennyson, si tu t'en rappelles, dit, 'les cèdres soupirent après le Liban', et c'est d'une poésie exquise ; mais Blackwood croit que les cèdres soupirent *vraiment* après le Liban, et ça, Starrett, c'est du grand n'importe quoi !

Quant à la foi d'un chrétien militant tel Péladan ou certaines autres figures catholiques de l'époque, il nous semble que Machen n'y était pas favorable non plus ; dans l'avant-propos au recueil de sa correspondance, son fils, Hilary, observe à propos de son père : « Il avait peu de sympathie pour la spiritualité de Léon Bloy, qui découvrit 'avec une certaine joie, que nous n'avons chez nous ni nourriture, ni l'argent pour en acheter' » – « He had little sympathy with the spirituality of Léon Bloy, who discovered 'with a kind of joy that we have neither food in the house nor money to buy it'²¹⁴ ». Manifestement, c'était un homme bien tempéré, soucieux d'éviter des extrêmes de quelque nature qu'ils fussent. Néanmoins, pour Machen, une compréhension adéquate du monde est impossible sans un fond religieux, qui donne au sujet un cadre grâce auquel il peut correctement interpréter ce qu'il ressent devant le numineux.

Dernièrement, nous avons parlé de l'importance d'un tel cadre dans le cas d'un conte noir, citant comme exemple l'incompréhension des Victoriens devant la fille du dieu Pan²¹⁵. Mais Machen nous montre aussi ce que cette absence structurale peut engendrer dans le cas d'un conte blanc. Son livre, *The Hill of Dreams*, raconte l'histoire d'un jeune homme, Lucian, qui est sensible aux mystères du monde, et désireux de partager ses visions avec autrui par le biais d'un texte. Cependant, comme il ne possède pas la structure spirituelle nécessaire pour les interpréter, ses efforts n'aboutissent qu'à un texte incohérent. Son manuscrit, qui est le fruit de ses expériences, de ses réflexions, et le but auquel il a consacré sa vie, est totalement incompréhensible lorsqu'il est retrouvé sur le bureau à côté de son cadavre : « Il était tout recouvert de gribouillages hélas illisibles ; on pouvait seulement reconnaître un mot par-ci, par-là » (« It was all covered with

Machen, *Arthur Machen : A Novelist of Ecstasy and Sin* (Chicago, Walter M. Hill), et fut un des premiers critiques américains à étudier son œuvre. Starrett fut, néanmoins, une source de frustration pour l'auteur car il publia deux fois des œuvres de Machen sans sa permission et sans lui verser les droits d'auteur qui lui étaient dus. Leur correspondance fut publiée en 1977 sous le titre *Starrett Versus Machen: A Record of Discovery and Correspondance* (St. Louis, Autolytus Press).

²¹⁴ *Selected Letters, op. cit.*, p. 14.

²¹⁵ Voir, *supra* : p. 69.

illegible hopeless scribblings; only here and there was it possible to recognise a word²¹⁶ »). Non seulement Lucian fut-il incapable de comprendre et d'interpréter l'extase qu'il ressentait dans le monde, mais il ne parvint pas non plus à la traduire pour un lecteur éventuel. Cet échec est confirmé au lecteur par la petite conversation entre les deux personnages qui découvrent sa dépouille : « 'Et bien, personne ne pourrait le lire, même s'il en avait envie !' 'Tout est comme ça. Il était persuadé que c'était beau. Je l'entendais bafouiller tout seul, c'était toujours du grand n'importe quoi qu'il se racontait' » (« 'Why, nobody could read it, if they wanted to.' 'It's all like that. He thought it was beautiful. I used to 'ear him jabbering to himself about it, dreadful nonsense it was he used to talk'²¹⁷ »). Dans la vie comme dans la mort, Lucian était incapable de rendre intelligibles les rares sensations qui l'émouvaient tant.

En même temps qu'une telle conclusion justifie aux yeux de Machen le besoin d'une structure spirituelle, elle justifie également le besoin d'une figure orphique, non seulement pour éveiller ceux qui ne sont pas conscients, mais aussi guider et instruire ceux qui y sont déjà sensibles, mais qui sont aussi sans direction – comme Lucian. Comme nous le verrons dans la partie suivante, Machen n'est pas aussi rigide que Péladan ou même Schuré dans l'application de ses intentions orphiques, mais il écrit tout de même avec une intention claire et ciblée.

2.2.4. L'ORPHISME DE MACHEN

Comme c'est le cas pour nos autres écrivains, l'orphisme propre à Machen est une réaction contre la modernité et son impact sur l'homme et sa société. Selon l'auteur de *The House of the Hidden Light*, l'époque moderne a entravé la marche du progrès spirituel de l'homme, rompant les liens entre son fond spirituel et son esprit rationnel. Machen soutient que ces liens sont naturellement présents et forts pendant l'enfance de l'individu, mais à mesure qu'il grandit, ils faiblissent et finissent par se briser. Ainsi, le but de Machen est de restaurer cette capacité de percevoir le merveilleux dans le quotidien, de provoquer une sensation d'*extase* chez son lecteur. Par la nature informelle de ses croyances, on ne peut pas dire qu'il espère mener son lecteur dans une direction qui soit nécessairement religieuse, pas sur le plan formel en tout cas. Pour Machen,

²¹⁶ *The Hill of Dreams*, London, E. Grant Richards, 1907, p. 308.

²¹⁷ *Id. ibid.*

le but serait plutôt d’instaurer une reconnaissance spirituelle chez son lecteur, de l’avertir de la magie tacite de la vie quotidienne, qui est d’essence mystérieuse et insondable pour l’homme, en espérant qu’il apprendra par la suite à la chercher de manière indépendante. Dans *Hieroglyphics*, il nous le rappelle en disant : « Vous savez que je n’ai pas ouvert la porte ; j’ai simplement mis la clef dans vos mains, maintenant comme avant. Il y a des choses que l’on doit se garder de dire, si bizarre que cela puisse paraître » – « You know I have not opened the door ; I have only put the key into your hands, in this as in other instances. There are things which, strange to say, are better left unsaid²¹⁸ ».

Cela étant dit, Machen, lui-même très versé dans la littérature religieuse et occulte européenne de toutes les époques²¹⁹, fut très conscient de l’effet que la lecture peut avoir sur un esprit réceptif, et très partisan de l’idée de la littérature orphique²²⁰. Souvent ses protagonistes ont une culture littéraire très marquée, comme Lucian dans *The Hill of Dreams*, ou sont simplement des étudiants en lettres, comme Meyrick dans *The Secret Glory*. Mais même lorsque les personnages ne sont pas littéraires, Machen construit divers scénarios où le lecteur peut se repérer, se reconnaître plus facilement dans le protagoniste, et croire plus aisément au propos spirituel du texte.

Il se distingue des trois autres écrivains dans la mesure où, chez lui, la rencontre avec le Divin se fait souvent de manière inattendue. Elle n’est pas le fruit de longues investigations ou d’études spirituelles, mais plutôt le fruit d’une rencontre fortuite, qui passe souvent par la découverte d’un objet trouvé. Car pour Machen, si ce n’est pas directement dans la nature, le Divin se cache dans des objets insolites du passé qui passent inaperçus à la plupart des hommes : des

²¹⁸ *Hieroglyphics*, op. cit., p. 96.

²¹⁹ En 1885, Machen fut engagé par l’éditeur George William Redway pour compiler un catalogue où figurent les titres et les résumés de tous les livres sur l’occultisme qu’il avait à vendre ; ceci était pour Machen une grande occasion de se familiariser avec diverses philosophies occultes et mystiques. Machen évoque ces souvenirs dans le deuxième tome de ses mémoires, *Things Near and Far (The Autobiography of Arthur Machen, op. cit., p. 157-158)*. Le catalogue, intitulé *The Literature of Archaeology and Occultism*, fut publié en décembre 1885, et fut reproduit dans son intégralité en 2019 par Tartarus Press, en édition reliée, tirée à 375 exemplaires pour la société, « The Friends of Arthur Machen ». Redway fut également chargé d’imprimer la magazine théosophique *Lucifer*, où sont parus certains des articles de Blackwood dont nous discuterons prochainement, avant qu’une dispute avec Madame Blavatsky ne l’incita à couper ses liens avec la revue.

²²⁰ Une explication de sa philosophie littéraire fait l’objet de son livre, *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature*. Ce texte, qui est techniquement un roman comme l’a montré Mark Valentine, bien que le sujet soit des plus faibles, se lit plutôt comme un long essai où Machen explique que la tâche suprême de toute littérature est de créer de l’extase chez le lecteur.

pièces de monnaie, des pierres au milieu d'un pré, de petits symboles grattés sur un morceau de bois, ou autres. Comme l'explique Évelyne Caron, le fantastique de Machen est un « fantastique d'essence archéologique²²¹. »

Ces objets servent à tirer le sujet de sa torpeur et à lui rappeler de tout ce qui a existé avant lui, évoquant un temps où l'homme était en contact direct avec le Divin et où les mystères ontologiques étaient un peu moins épais. Or, pour le protagoniste, ces objets sont un indice, plus qu'une explication, c'est-à-dire qu'ils ne font qu'avertir le sujet de la présence des mystères, sans pour autant les résoudre. Mais, nous le maintenons, une résolution claire et nette n'est pas le but de l'orphisme de Machen : il espère simplement éveiller son lecteur, l'avertir de la complexité de son existence, et lui faire comprendre enfin que tout ne sera jamais expliqué, comme pourrait le croire l'homme de science de son époque. En signalant l'existence de ces mystères insondables, il espère aider son lecteur à prendre un peu de recul, à sortir de l'ornière où il s'est enfoncé pour commencer à considérer le monde tel qu'il est réellement : « Nous sommes retirés des manières de vivre ordinaires ; et dans cette retraite se trouve le début de l'extase » (« We are withdrawn from the common ways of life ; and in that withdrawal is the beginning of ecstasy²²² »). Cette reconnaissance du merveilleux, c'est-à-dire de la sensation que l'on ressent en côtoyant le Divin, Machen la nomme « extase », et c'est le but ultime de sa littérature orphique ; toutefois, ce mot est synonyme de bien d'autres : « J'ai choisi ce mot [l'extase] comme représentatif de plusieurs autres. Mettez à sa place, si vous voulez, ravissement, beauté, adoration, émerveillement, horreur sacrée, mystère, sens de l'inconnu, désir de l'inconnu. Tous ensemble et chacun séparément ils exprimeront ce que j'entends » – « I have chosen this word [ecstasy] as representative of many. Substitute, if you like, rapture, beauty, adoration, wonder, awe, mystery, sense of the unknown, desire for the unknown. All and each will convey what I mean²²³ ».

L'accès à l'extase dont il parle est ouvert et possible pour tout le monde, mais plus encore, si l'on détourne les yeux du « progrès » de l'ère moderne pour diriger son regard vers le passé, vers des époques antérieures à la civilisation de l'homme et la régulation de la foi, l'époque où l'humanité était plus librement en contact avec le Divin. Comme Schuré qui avance que chaque

²²¹ Évelyne Caron, « Structure et organisation de quelques thèmes dans les œuvres d'Arthur Machen », *Littérature*, n° 8, 1972, p. 38.

²²² *Hieroglyphics*, *op. cit.*, p. 51.

²²³ *Ibid.*, p. 18

religion majeure avait apporté une pierre au temple du salut, Machen croit que chaque culture historique avait trouvé son propre moyen d'atteindre Dieu : « Ne croyez pas pour un seul instant qu'il faut être Celte pour voir Dieu ! Chaque race a sa propre façon de faire, sa propre marque d'excellence » – « Do not believe for a moment that one must be a Celt to see God! Every race has its own way of approach, its own manner of excellence²²⁴ ». L'époque moderne ayant perdu ses moyens, cela devient donc la tâche de l'écrivain orphique de reconnaître l'existence de ces mystères, premièrement, mais également de les interpréter, de les codifier, et de les transmettre ensuite à ceux qui n'en sont pas conscients au moyen de son texte. Ceci, avance-t-il, est bien le but ultime de toute « belle littérature » – (*fine literature*²²⁵). Il s'explique au moyen d'une analogie anthropologique :

[A] degenerate tribe (Australian Blackfellows) living beneath ancient rocks, sculptured with forgotten characters. The natives would take no notice of the writing, or if they did they would either set it down to nature or invent a myth. And our view of external nature may be analogous. We may be, unconsciously, confronted with a mysterious language [...] Fine literature may be seen as an attempt to *translate* this language²²⁶.

Une tribu dégénérée (des hommes noirs d'Australie) habitant sous des rochers anciens, décorés de caractères oubliés. Les autochones ne remarqueraient pas l'écriture, ou, s'ils la remarquaient, ils l'attribueraient à la nature, ou en inventeraient un mythe. Et notre vue de la nature externe est analogue. Nous sommes peut-être, inconsciemment, confrontés à un langage mystérieux [...] Une belle littérature peut être considérée comme une tentative de *traduire* cette langue.

Autrement dit, le langage du mystère nous entoure partout où l'on va, mais il est surtout évident lorsqu'on est dans la nature. Ce langage passe inaperçu de la plupart des hommes, mais ceux qui y sont sensibles en prendront note et l'attribueront à une force supérieure en créant une mythologie pour justifier de sa présence. L'écrivain orphique se distingue encore de cela car il s'efforcera de *traduire* ce langage afin de transmettre son message à l'homme inférieur, plutôt que d'expliquer simplement pourquoi il est là. Dans son entreprise orphique, Machen ne considère pas qu'il est en

²²⁴ *Selected Letters, op. cit.*, p. 97.

²²⁵ Nous avons choisi ici de traduire « *fine* » par « belle » car dans les institutions formelles communes aux deux pays, la France et l'Angleterre, les deux adjectifs sont synonymes. L'École des Beaux-Arts à Paris, par exemple, est l'équivalent de The School of the Fine Arts en Angleterre, selon la tradition européenne. Cependant, « beau » n'implique pas nécessairement « fine », qui est un terme très chargé en significations. Parmi les nombreuses définitions que propose à présent le dictionnaire de *Merriam-Webster*, on retrouve : « superior in kind, quality, or appearance », « ornate », et « marked by or affecting elegance or refinement ». Sous la plume de Machen, le terme évoque toutes ses qualités, connotant une sorte de littérature qui est superlative, élaboré et édifiante.

²²⁶ *Arthur Machen's 1890s Notebook, op. cit.*, p. 216.

train de montrer une voie religieuse au lecteur, mais plutôt qu'il lève un voile sur sa vie : « La littérature est sans aucun doute une échappatoire à la vie ; mais elle est peut-être aussi la seule manière de réaliser et de montrer la vie, ou, du moins, certains aspects de la vie » (« [Literature] is certainly the escape from life; but perhaps it is also the only means of realizing and showing life, or, at least, certain aspects of life²²⁷ »). Une fois cette nouvelle réalité comprise, le lecteur est, bien entendu, libre de se faire sa propre opinion ; Machen espère simplement révéler le monde tel qu'il est réellement.

2.2.5. L'ENFANCE ET L'IDÉE DU « GÉNIE » SOUS LA PLUME DE MACHEN

Comme nous l'avons dit, la barrière entre l'homme et le monde réel se développe au travers d'un processus paradoxal où en croyant s'instruire par les institutions de la civilisation, l'homme s'abêtit – plus il avance, plus il s'enfonce dans l'ignorance, tout en croyant grimper le long de l'échelle du savoir. C'est un problème qui se nourrit et qui empire à mesure que l'homme avance, comme un serpent qui se mord la queue. Ainsi, le concept de l'instruction est-il détourné sous la plume de Machen, et la notion de « génie » aussi. Dans ses écrits – fictifs et autres – il désigne souvent les enfants comme des « génies », car, étant les membres les moins corrompus de la société, ils sont capables de percevoir pleinement la magie du monde.

Ainsi, les récits de Machen mettent fréquemment en scène une dynamique atypique dans la fiction spirituelle : tout en visant un public exclusivement adulte, il emploie des personnages de tout âge. Souvent, il met en scène des personnages très jeunes pour créer une juxtaposition avec les personnages adultes, car dans son schéma orphique, les enfants fournissent un modèle parfait pour un lecteur adulte : il considère qu'un lecteur adulte peut, *a priori*, se rappeler encore la façon dont il voyait le monde dans son jeune âge, mais aussi, et à plus forte raison, que les capacités de l'enfant sont innées, et ainsi, les enfants ne doivent pas gravir les marches de l'initiation afin de voir des phénomènes merveilleux. Il explique :

We receive, each one of us, the magic bean, and if we will plant it it will undoubtedly grow and become our ladder to the stars and the cloud castles. Unfortunately the modern process, so oddly named civilisation, is as killing to this kind of gardening as the canker to the rose; and thus it is that if I want a really nice chair, I must either buy a chair that is from a hundred to a hundred and fifty

²²⁷ *The Autobiography of Arthur Machen, op. cit.*, p. 283.

years old, or else a careful copy or replica of such a chair. It may appear strange to Tottenham Court Road and the modern furniture trade; but it is none the less true that you cannot design so much as a nice armchair unless you have gone a little way at all events up the magic beanstalk²²⁸.

Chacun de nous reçoit le haricot magique, et si nous la plantons, elle poussera sûrement et deviendra notre échelle vers les étoiles et les châteaux bâtis dans les nuages. Malheureusement le processus moderne, qu'on a bizarrement nommé la civilisation, est aussi mortel pour ce genre de jardinage que l'est le chancre pour le rosier ; et donc, si je souhaite une belle chaise, je dois soit acheter une chaise qui date d'il y a cent ou cent cinquante ans, ou bien, une copie méticuleusement réalisée d'une telle chaise. Cela peut paraître bizarre à ceux qui fréquentent Tottenham Court Road et les marchands de mobilier moderne ; mais c'est tout de même vrai que l'on ne peut pas créer ne serait-ce qu'une belle chaise si l'on n'a jamais escaladé l'espalier de la fève magique.

Non seulement l'enfant regarde le monde avec émerveillement, mais il laisse sa perception merveilleuse informer son ontologie. Il projette de la magie sur tout ce qui forme son immédiat, c'est-à-dire sur son monde entier – et l'on ne peut pas espérer réaliser un travail créatif en tant qu'adulte si l'on n'a pas connu cet émerveillement étant enfant. Ceci se prête plus naturellement à un récit de nature fantastique, la forme littéraire qui est, selon Machen, la plus noble car la plus représentative de notre vraie nature : « L'homme se distingue des animaux par sa capacité à côtoyer cette chose inconnue, et ceci se traduit par la littérature imaginative, qui est la plus noble forme de littérature. Si l'homme était simplement rationnel, toute littérature serait rationnelle, et ceci n'est simplement pas vrai » (« Man differentiates himself from animals by his ability to touch up against that unknown thing, and this translates itself to imaginative literature, which is the highest form of literature. If man were purely rational, then all literature would be rational, and that is just not true²²⁹ »).

Par sa nature ouverte, l'enfant ressent pleinement les deux extrêmes que nous avons évoqués dans le chapitre précédent : il navigue entre l'extase et la terreur, mais qu'il ressente l'un ou l'autre, rien n'est banal pour lui : « Chaque enfant voyait le monde à la manière d'un homme de génie : tout était extase délirante, ou panique terrifiante + sombre répugnance. Les mots, les gens, les choses, toutes les expressions + chacune d'entre elles – avaient une valeur ésotérique, une dimension secrète perdue dans l'au-delà. Mais surtout la nature extérieure » (« Every child saw the world in the manner of a man of genius: it was all ecstasy of delight or panic terror + dark loathing. Words, people, things, phrases all + each had an esoteric value, a secret dimension lost

²²⁸ *The Autobiography of Arthur Machen, op. cit.*, p. 113.

²²⁹ *Arthur Machen's 1890s Notebook, op. cit.*, p. 188-189.

in after life. But especially external nature²³⁰ »). Toutefois, il convient de noter que cette notion n'est pas le propre de Machen – tant s'en faut. Plutôt, elle trouve sa genèse dans la pensée des poètes romantiques qui louait le regard perpétuellement nouveau de l'enfant, qui lui permet de regarder les objets familiers à une lumière toujours nouvelle, et qui les rend merveilleux. Dans *Natural Supernaturalism*, M. H. Abrams explique : « L'entreprise continuelle est de renouveler l'ancien monde, non pas en le déformant, mais en dé-familiarisant le familier au moyen d'un regard frais. [...] Le critère pour une sensation si fraîche, 'le sentiment d'émerveillement et de nouveauté de l'enfant' » (« The persistent enterprise is to make the old world new not by distorting it, but by defamiliarizing the familiar through a refreshed way of looking upon it. [...] The criterion for such freshness of sensation is 'the child's sense of wonder and novelty'²³¹ »).

Pour Machen, comme c'était le cas pour la génération de romantiques venue avant lui, le vrai don de l'enfant est de pouvoir percevoir le monde tel qu'il est – et de le comprendre intuitivement ; tout ce qui est naturel sur terre recèle déjà une dimension merveilleuse ou magique, mais souvent il n'y a que les enfants qui parviennent à le discerner. En ce sens, propose Machen, les enfants possèdent intrinsèquement une touche de génie ; or, il s'agit d'un génie que l'on ne peut pas cultiver car il est déjà développé instinctivement dès l'enfance. En revanche, on peut le perdre, et c'est ce qui arrive à la vaste majorité des hommes en grandissant. Ainsi, la première étape de l'orphisme propre à Machen consiste à ranimer cette faculté chez son lecteur adulte au moyen de ses textes. Dans la seconde partie de la thèse, nous aborderons un nombre de textes où le protagoniste est un enfant ; comme nous le verrons, par leur nature ouverte et non-altérée, ils sont souvent les héritiers naïfs des traditions occultes auxquelles ils participent.

2.2.6. L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE MACHEN

L'emploi du terme *génie* est remarquable – et pas du tout innocent – de la part de Machen. De toute évidence, il espère faire un contrepoint au positivisme qui règne alors en Europe. Il est curieux, de surcroît, de remarquer qu'il a continué tout au long de sa vie à employer ce même terme pour décrire le même don – en dépit des évolutions de sa foi et de son style d'écriture. Nous

²³⁰ *Ibid.*, p. 235.

²³¹ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1973, p. 379.

retrouvons la citation donnée plus haut d'abord dans l'édition de son cahier des années 1890, et elle réapparaît également dans le premier volume de son autobiographie, *Far Off Things* (Martin Secker, 1922), rédigée une bonne vingtaine d'années après l'entrée du cahier²³² :

There is the passive side of genius, that faculty which is amazed by the strange, mysterious, admirable spectacle of the world, which is enchanted and rapt out of our common airs by hints and omens of an adorable beauty everywhere latent beneath the veil of appearance. Now I think that every man or almost every man is born with the potentiality at all events of this function of genius²³³.

Il existe le côté passif du génie, cette faculté qui s'émerveille au spectacle étrange, mystérieux et admirable du monde, qui s'enchant et échappe à nos airs ordinaires par les indices et les présages d'une beauté adorable, laquelle est partout latente sous le voile de l'apparence. Or je crois que chaque homme, ou presque chaque homme naît quoi qu'il arrive avec la potentialité de cette fonction du génie.

Dans les deux cas le terme porte les mêmes connotations et l'emploi est identique ; ainsi, même si la forme visible de la philosophie de Machen a évolué au fil de sa vie, le fond est resté inchangé.

Comme l'a remarqué Geoffrey Reiter, la longue carrière littéraire de Machen est marquée par plusieurs évolutions majeures dans son style d'écriture, lesquelles sont attribuables à des événements biographiques importants²³⁴ ; nous ne nous attarderons pas sur les détails de sa vie ici, car il existe déjà d'excellents textes sur le sujet²³⁵. Néanmoins, comme nous nous intéressons à la question du rapport entre l'écrivain et le lecteur à cette période post-romantique, il semble pertinent de signaler que la recherche d'un style a visiblement occupé Machen tout au long de sa carrière, et donc, dans un souci de clarté, il réévaluait sans cesse la forme de ses récits. Dans les prochains chapitres, nous aborderons des textes de Machen dont les styles varient radicalement : tandis que *A Fragment of Life* paraît être écrit dans un style simple et proche de celui favorisé par l'école réaliste, *The White People* prend la forme du journal intime d'une jeune fille. Ainsi, tout est

²³² Les diverses notations dudit cahier ne sont pas datées, malheureusement. Ainsi, nous sommes dans l'impossibilité de dire avec précision de quelle année date cette citation ; or, compte tenu de sa position dans le cahier, et au vu des notes qui l'entourent, il nous semble qu'elle date de la période où Machen réfléchissait à la composition du texte qui serait *Hieroglyphics* (paru d'abord chez Grant Richards à Londres en 1902), donc de 1899, environ.

²³³ *The Autobiography of Arthur Machen, op. cit.*, p. 112.

²³⁴ Voir à ce propos : Geoffrey Reiter, *'Man is a Mystery Made' : The Evolution of Arthur Machen's Religious Thought* (Thèse doctorale soutenue en août 2010 à Baylor University à Waco).

²³⁵ Pour plus d'informations biographiques sur la vie de Machen, nous renvoyons le lecteur à la biographie de Mark Valentine, *Arthur Machen* (Bridgend, Seren Books, 1995), qui est très complète.

composé à la première personne et le style imite la pensée spontanée d'une adolescente. Toute description extérieure et objective y est abandonnée et le lecteur doit suivre de près le discours serpentant de la jeune fille pour en glaner le sens.

En dépit de ces variations stylistiques évidentes, la finalité de Machen dans ce texte est de mettre en évidence pour son lecteur le rapport entre l'esprit et le Divin, qui se produit par une exploration du monde extérieur. Cette volonté reste globalement la même sur l'ensemble de son œuvre, et ainsi on peut observer un certain nombre d'idées et de termes clefs qui persistent sous sa plume, et par leur emploi, on peut percevoir une continuité dans la philosophie du fond. Dans la seconde partie de ce mémoire nous nous attarderons sur le style de Machen (ainsi que sur ceux de nos autres auteurs), car, comme nous le verrons, la notion de communication entre l'écrivain visionnaire et son lecteur est un point sur lequel Machen a longuement médité afin d'éviter les écueils de l'incompréhension.

Tout cela étant dit, Machen, contrairement à ce que nous verrons dans le cas de Péladan, ne s'adresse pas à la jeunesse, considérant qu'elle est déjà suffisamment capable de percevoir la magie du monde. Il estime plutôt que son devoir est de relayer ses propres expériences merveilleuses à son lectorat adulte. En parlant de son livre *The Hill of Dreams*, texte souvent considéré comme son chef d'œuvre²³⁶, il explique son processus :

This, then, was my process: to invent a story which would recreate those vague impressions of wonder and awe and mystery that I myself had received from the form and shape of the land of my boyhood and youth; and as I thought over this and meditated on the futility – or comparative futility – of the plot, however ingenious, which did not exist to express emotions of one kind or another, it struck me that it might be possible to reverse the process. Could one describe hills and valleys,

²³⁶ Outre les remarques des critiques qui l'évoquent encore aujourd'hui comme étant son meilleur ouvrage, le texte est également loué par sa femme, Purefoy Machen, dans ses mémoires comme étant supérieur parmi l'ensemble de son œuvre romanesque. On y lit : « C'était vers le commencement de la Grande Guerre qu'Arthur rédigea *Les Archers* (*The Bowmen*). C'était, je crois bien, la seule chose qu'il n'eût jamais écrite qui s'est vraiment bien vendue – même si on n'en a pas touché grand chose. On me fâchait souvent en me demandant, 'Vous n'êtes pas fière de votre mari ?' et moi je répondais toujours d'une manière brusque en disant, 'J'étais fière de lui bien avant qu'il écrive *Les Archers*... Avez-vous déjà lu *La Colline de rêves* ? » « It was near the beginning of the Great War that Arthur wrote *The Bowmen*. It was the only thing he ever wrote that had, I believe, a really tremendous sale, though it didn't do us much good. People would madden me by asking, 'Aren't you proud of your husband ?' I used to reply in a snappy way, 'I was proud of him long before he wrote *The Bowmen*... Have you ever read *The Hill of Dreams* ? » (Purefoy Machen, *Where Memory Slept*, Caerleon, The Green Round Press, 1991, p. 73.) Le texte qu'elle évoque en parallèle à *The Hill of Dreams*, *The Bowmen*, est paru d'abord dans *The London Evening News*, le 29 septembre, 1914. Il raconte une histoire inventée par Machen où un groupe d'anges serait apparu pour protéger des soldats anglais lors de la bataille de Mons en Belgique. Son message, que Dieu veillait sur les soldats anglais combattant à l'étranger, était d'un tel réconfort pour le peuple anglais que l'histoire fut perçue comme étant vraie par une grande partie des lecteurs du journal et a connu de nombreuses rééditions. Elle donna naissance à la légende des Anges de Mons, connue encore aujourd'hui.

woods and rivers, sunrise and sunset, buried temples and mouldering Roman walls so that a story should be suggested to the reader? Not, of course, a story of material incidents, not a story with a plot in the ordinary sense of the term, but an interior tale of the soul and its emotions; could such a tale be suggested in the way I have indicated?²³⁷

Telle était, alors, ma méthode : inventer une histoire capable de recréer ces impressions vagues d'émerveillement et stupeur et de mystère que j'avais moi-même reçues des contours et de la forme de la terre de mon enfance et de ma jeunesse ; et alors que j'y réfléchissais, et méditais sur la futilité – ou l'inutilité relative – d'une intrigue, si ingénieuse qu'elle fût, pour exprimer des émotions de telle ou telle sorte, j'ai été frappé par l'idée qu'il serait peut-être possible d'inverser le processus. Pourrait-on décrire les collines et les vallées, les bois et les rivières, le lever et le coucher du soleil, les temples enfouis et les murailles romaines moisissantes, afin qu'une histoire soit suggérée au lecteur ? Pas, bien entendu, une histoire d'événements matériels, pas une histoire avec un sujet dans le sens commun du terme, mais un conte intérieur de l'âme et de ses émotions ; est-ce qu'une telle histoire pourrait être suggérée de la manière que j'avais indiquée ?

Ainsi, dans ce qu'il fait, son intention n'est pas de raconter une histoire, superficielle et mondaine, mais plutôt de recréer sur la page, au moyen de ses paroles, les processus intimes et intérieurs des émotions, mis en marche par la vue de la nature et des merveilles du monde, lesquelles sont elles-mêmes pénétrées de signification divine.

En effet, dans les récits de Machen, il peut y avoir une tendance à minimiser l'importance de la trame narrative au point d'éliminer toute intrigue ; certains récits semblent plutôt être organisés autour d'une série de scènes confrontant les protagonistes et le Divin. C'est le cas de son roman *The Secret Glory*, où un jeune homme, ayant vu le Saint Graal dans son enfance, essaie de mener une vie normale à Londres, sachant qu'il existe des vérités et des beautés supérieures dans la vie. Mais cette idée est aussi illustrée dans le bref roman *A Fragment of Life* (London, Grant Richards, 1906), où un couple sans qualités cède à l'appel des sirènes du numineux, et part à la recherche d'une vie plus pure. Le récit commence par une discussion qui est d'une banalité suprême : quelle marque de cuisinière ils voudraient acheter pour leur maison, et cette trame narrative quotidienne et banale est ponctuée par des interruptions du Divin, qui les déstabilisent. Au fil de la narration, ces interruptions deviennent de plus en plus fréquentes, et prennent une place plus importante dans la trame narrative, jusqu'au moment où le couple est incapable de continuer à faire semblant et quitte Londres afin de poursuivre la voie mystique dans l'isolement de la campagne.

²³⁷ *The Autobiography of Arthur Machen, op. cit.*, p. 17.

Ce récit, loin d'être son récit le plus célèbre, nous semble tout de même des plus susceptibles de démontrer sa philosophie littéraire : le but est de montrer l'extase de l'expérience mystique, certes, mais cela ne suffit pas, il faut qu'il y ait une histoire, même si celle-ci est de moindre importance que la translation de l'extase. On rappelle cette citation d'*Hieroglyphics* que nous avons vue dans le chapitre précédent où il explique cette idée :

Everything terrestrial is so composite (except, perhaps, pure music) that one is confronted by an almost endless task of distinguishing matter from form, and body from spirit. Literature, we say, is ecstasy, but a book must be written about something and about somebody ; it must be expressed in words, it must have arrangement and artifice, it must have accident as well as essence²³⁸.

Tout ce qui est terrestre est si composite (à l'exception, peut-être de la musique pure) que l'on est confronté à la tâche sans fin de distinguer la matière de la forme, et le corps de l'esprit. La littérature, dit-on, c'est l'extase, mais un livre doit avoir un sujet et un protagoniste ; il doit s'exprimer par des mots, il y doit y avoir de l'arrangement et de l'artifice, il doit y avoir du hasard, aussi bien que de l'essence.

Dans *A Fragment of Life*, Machen ajoute la notion que les instants divins doivent être nimbés de matière purement terrestre, et ce faisant, il s'adresse clairement au lecteur *lambda*.

L'œuvre de Machen étant très dense et variée, nous avons sélectionné un nombre de textes privilégiés, qui nous semblent représentatifs des points clefs de sa philosophie d'écrivain mystique, demeurée plus ou moins intacte au fil de sa carrière, ainsi que de ses talents stylistiques. Ce faisant, comme nous l'avons déjà dit, nous espérons esquisser non pas l'évolution de ses préoccupations religieuses, mais plutôt montrer comment celles-ci se sont manifestées dans sa prose, et comment il espère les traduire pour son lecteur. Comme la philosophie occulte sous-tend l'intégralité de l'œuvre de Machen, en déterminant notre sélection de ses textes pour le corpus de cette thèse, nous avons favorisé, autant que possible, des récits qui ne sont toujours pas très exploités. Ainsi, nous aurons recours aux romans, *The Secret Glory*, *A Fragment of Life*, et *The White People*. Seront considérés aussi les contes d'*Ornaments in Jade*, son cahier des années 1890, ainsi que des textes personnels, tels *Hieroglyphics*, qui seront tous, pour nos fins, d'une richesse inestimable.

²³⁸ *Hieroglyphics*, op. cit., p. 65.

III. ALGERNON BLACKWOOD

2.3.1. ALGERNON BLACKWOOD : UN MYSTIQUE VICTORIEN

En feuilletant les récits de notre troisième écrivain, Algernon Blackwood (1869-1951), l'on pourrait facilement croire que ses propos relèvent de l'imaginaire : il aborde fréquemment des concepts que d'autres écrivains ont empruntés dans le cadre du fantastique tels la réincarnation ou la projection astrale ; ses personnages revêtent souvent des forces élémentaires, et les apparitions des esprits et des fantômes sont récurrentes. Or, pour l'écrivain de « The Touch of Pan », ces propos ne relèvent pas de la fiction, il décrit simplement sa conception du monde et de la réalité ; tous les récits de Blackwood se fondent sur ses propres expériences et ses propres croyances. Pour lui, le monde et la vie étaient simplement magiques.

Issu d'une famille noble (son père, Arthur Blackwood, fut anobli par la Reine d'Angleterre en 1887, et sa mère fut la veuve du sixième duc de Manchester), Blackwood connut une enfance plutôt fortunée. Les nombreux séjours de sa famille dans les Alpes suisses ou françaises lui ont permis de cultiver, dès son plus jeune âge, une affinité avec la nature qui a duré toute sa vie ; à sa mort, ses cendres furent dispersées dans les Alpes suisses. Tout au long de sa vie, il se sentait plus à l'aise dans la nature qu'en ville, car lorsqu'il était en contact direct avec la terre il se croyait aussi en contact avec Dieu. Il était d'avis qu'il n'y a pas de mauvais temps, car toute météo exprime une facette du Divin : « Il n'existe pas de *mauvais* temps. Toute météo est splendide pour moi – toutes sortes de temps me parlent, de leurs voix pénétrantes, pleines de sens et de puissance » (« There is no such thing as *bad* weather. All weathers to me are glorious – all kinds of weather speak to me with penetrating voices full of meaning and power²³⁹ »).

Bien qu'il soit parvenu à gagner sa vie comme écrivain, avant de consacrer sa vie intégralement à l'écriture, Blackwood a essayé de faire fortune par divers moyens. En 1888 il obtint son diplôme en agriculture de l'Université d'Édimbourg, et deux ans plus tard il accepta de gérer une ferme laitière à Islington, au Canada, à environ dix kilomètres de Toronto. Lorsque ce projet échoua, il s'installa à New York pendant seize mois, au cours desquels il gagna sa vie

²³⁹ Cité par Mike Ashley, *Algernon Blackwood: An Extraordinary Life*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2001, p. 44.

comme journaliste pour *The New York Times*, comme professeur de français pour des particuliers, et également comme traducteur pour le journal français, *Le Courrier des États-Unis*.

Or, la vie urbaine lui devint vite insupportable, lui qui était si habitué à la solitude de la nature, et il s'empressa de retourner en Europe. Dans son autobiographie il remarque : « Le chaos furieux de la ville bruyante, fourmillante d'énergies irrépressibles, formait un drôle de contraste avec la paix et la tranquillité des forêts. Dans les deux cas il y avait de l'indifférence, mais tandis que là-bas l'on trouvait de la tolérance et de la gentillesse, ici, elle me paraissait intolérante et agressive » (« The furious turmoil of the noisy city, boiling with irrepressible energies, formed an odd contrast to the peace and stillness of the forests. There was indifference in both cases, but whereas there it was tolerant and kindly, here it seemed intolerant and aggressive²⁴⁰ »). Comme nous le verrons, ses récits sont presque systématiquement marqués par la présence d'un élément naturel, car pour lui, ce n'est que dans la nature que l'homme est capable de sentir pleinement la présence de Dieu. Pour l'écrivain de *Pan's Garden*, la civilisation se dresse comme un obstacle entre l'homme et le bonheur, entre le sujet et sa vraie nature. C'est cet obstacle que Blackwood espère démolir dans l'esprit du lecteur par ses textes, qui ont pour but de rappeler au lecteur tout ce qu'il a perdu en s'éloignant de la Nature.

2.3.2.1. LA RELIGION DE BLACKWOOD : LE REJET DU CHRISTIANISME

Les questions de la religion et de dieu ont préoccupé Blackwood sa vie durant ; il s'est interrogé sans cesse sur la place de l'homme dans l'univers et n'a pas arrêté de creuser les questions soulevées par diverses philosophies religieuses. Né dans une famille anglaise de l'époque victorienne, Blackwood était, même enfant, instruits des valeurs centrales du christianisme. Lorsqu'il était encore très jeune, ayant entendu ses parents parler de Dieu, il crut voir le visage du Seigneur par la fenêtre de sa chambre d'enfant ; il ne s'est rendu compte que bien plus tard que ce visage était, en réalité, une montgolfière qui volait au-dessus de son quartier de Kent²⁴¹. Ses parents, ainsi que leurs amis, étaient très religieux et avaient pour habitude de lui demander s'il

²⁴⁰ Algernon Blackwood, *Episodes Before Thirty*, London, Cassell and Company Ltd., 1923, p. 80.

²⁴¹ « Minor Memories », BBC Third Program, 8 Septembre 1949, [BBC Written Archives] ; cité par Mike Ashley, *op. cit.*, p. 4.

avait donné son âme à Jésus²⁴². L'implication que, s'il ne l'avait pas donnée, il serait obligatoirement damné ne l'a pas laissé indifférent. Or, plutôt que de l'inciter à adopter les pratiques dites salvatrices de l'Église chrétienne, ces idées eurent un effet contradictoire, et l'ont éloigné intégralement de l'Église, comme il l'explique : « Je n'ai jamais partagé les croyances de mes parents avec un réel plaisir. J'avais *peur* qu'elles ne soient vraies, je n'en étais pas content » – « I never shared the beliefs of my parents with anything like genuine pleasure. I was *afraid* they were true, not glad²⁴³ ». Dans un article paru dans un numéro du journal théosophique de Héléna Blavatsky, *Lucifer*, Blackwood décrit un moment de panique existentielle qu'il a subi en contemplant les chutes de Niagara à l'âge de 19 ans, et qu'il attribue à ses incertitudes à l'égard de l'Église :

Instantly I recollected standing for over an hour watching the 'falling ocean' and shuddering in frightened awe at the vast power, seemingly only that of dead matter. Outside of myself, with an *absolute* existence, it was merciless, and knew only inexorable Law as its God. [...] At that time my soul and thought were writhing in untold misery and despair, as I strove daily to propitiate that vast delusion of Personality – a whimsical, capricious, anthropomorphic giant, a powerful, despotic, extension of a human being – God. A God who was Love, and at the same time an angry and a jealous God. One who, while worshipped as the same yesterday, to-day, and for ever, would still on occasions turn the ordered course of events and answer prayers. [...]

In the narrow dogmas of my religion I sought in vain for peace, hope, or comfort, and had long since ceased to expect from them any satisfactory or even plausible solution of life's problems and mysteries. [...]

I remember how well I stood gazing, lost in wonder, over the surging mass of racing waters – watching the deep, deep green in the central depths of the horse-shoe fall, and thinking to myself with a shiver, that not a thousand, nay not even a million, Niagaras could cool the fierce fires of hell, where so many struggling, weeping, despairing human beings were to be consigned for eternity by the God of the religion to which I was an unwilling adherent. [...] The immeasurable despair that swept over my soul as I felt I could never love such a God, that I could never be frightened into heaven, and that therefore my only alternative lay in the blazing tortures of a localized volcano, where I should live for ever in death²⁴⁴.

Tout d'un coup je me souvins d'être resté pendant plus d'une heure à contempler 'l'océan qui tombait' et à frémir d'effroi devant son immense puissance, qui semblait pourtant n'être que celle de la matière inerte. Extérieure à moi-même, dotée d'une existence *absolue*, elle était sans pitié, et son unique Dieu était la Loi inexorable. [...] En ce temps-là, mon âme et ma pensée se

²⁴² *Episodes Before Thirty, op. cit.*, p. 22 ; « [chez nous,] à n'importe quel moment qui s'y prêtait, il était possible qu'on te prenne à part pour te demander, 'as-tu offert ton âme à Jésus ?' » (« [in our house] at any suitable moment you might be drawn aside and asked, 'have you given your soul to Jesus?' »).

²⁴³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁴ Algernon Blackwood, « From a Theosophist's Diary », *Lucifer*, vol. IX, n° 53, 15 janvier 1892, p. 391-392.

tordaient dans une misère et un désespoir inexprimables ; tous les jours je m'efforçais de plaire à cette immense illusion d'une Personnalité – ce géant fantastique, capricieux, et anthropomorphe, une extension puissante et despotique de l'être humain – Dieu. Un Dieu qui était l'Amour, mais en même temps, jaloux et plein de colère. Un Dieu qui, bien que vénéré comme le même Dieu hier, aujourd'hui, et à jamais, pouvait à l'occasion détourner le cours ordonné des choses et répondre aux prières.

[...]

J'avais vainement cherché la paix, l'espoir et le réconfort dans les dogmes étroits de ma religion, et j'avais, depuis longtemps, cessé de m'attendre à ce qu'ils me livrent une solution satisfaisante, ou même plausible, aux problèmes et aux mystères de la vie.

[...]

Je me souviens d'être resté immobile, contemplant, perdu dans mon émerveillement, devant la masse surgissante des eaux de la cascade – à regarder le vert si foncé des profondeurs au centre de cette chute en fer-à-cheval, et me disant en frissonnant, qu'un millier, que dis-je, même pas un million de Niagaras ne suffiraient à refroidir les flammes féroces de l'enfer, où demeurent tant de personnes qui luttent, pleurent, et se désolent, ayant été consignées pour toute l'éternité par le Dieu d'une religion à laquelle j'étais forcé de participer. [...] Le désespoir incommensurable qui s'abattit sur mon âme alors que je sentis que jamais je ne pourrais aimer un tel Dieu, que la peur ne me pousserait jamais jusqu'au Paradis, et que la seule solution qui me restait se trouvait dans les supplices brûlants d'un volcan localisé, où je vivrais à jamais dans la mort.

Les croyances cultivées par Blackwood après cet épisode, et au cours du reste de sa vie, sont très complexes et diverses ; elles mériteraient une étude entière, et nous n'avons pas ici, malheureusement, la place de détailler en profondeur toutes les particularités de la foi sincère et profonde de Blackwood. Néanmoins, on peut dire avec certitude que sa conception de l'existence se fondait en majeure partie sur des principes orientaux qu'il voyait reflétés dans (et confirmés) par la Nature. Il était partisan de la notion de karma, de la réincarnation, de la projection astrale, et de l'idée que les hommes pourraient revêtir des éléments naturels ; dans ses mémoires intimes, *Episodes Before Thirty*, on peut lire qu'à l'âge de 20 ans il se considérait comme bouddhiste. Au-delà, non seulement était-il membre de la Société théosophique (et ce, pendant au moins vingt ans), mais aussi était-il initié à The Hermetic Order of the Golden Dawn, une société secrète destinée à l'enseignement des sciences occultes et à la pratique de la magie blanche. Il était également spirite, et quoiqu'il ne fût jamais officiellement membre de la Society for Psychical Research en Angleterre, il fut engagé par eux pendant son adolescence pour explorer des maisons hantées dans la région de Londres afin de vérifier s'il y avait réellement des esprits fantômes. Pendant son séjour à New York de 1893 à 1895, il côtoyait des Swedenborgiens ; bien qu'il n'eût jamais accepté leur invitation à rejoindre leur société, il les accompagnait souvent à l'église. Dans ses écrits personnels et fictifs, il évoque souvent la notion néo-platonicienne d'un monde plus pur

demeurant au-delà du voile du visible. Enfin, dans ses mémoires, il donne une liste des textes divers qui ont eu une influence importante sur lui, dont certains issus du canon romantique anglais : *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, les écrits de Shelley, les *Dialogues* de Berkely, les *Confessions* de de Quincey, parmi bien d'autres²⁴⁵. Il y exprime également son enthousiasme pour la philosophie de Hegel, expliquant qu'il a toujours cru que la philosophie idéaliste du penseur allemand devait être fondée sur une sorte d'expérience personnelle qui était de nature véritablement mystique²⁴⁶.

Le simple fait qu'il a appartenu à ces deux sociétés différentes montre l'ouverture d'esprit de Blackwood : la Société Théosophique fut fondée sur les principes appliqués des religions orientales – le bouddhisme, l'hindouisme, *et cætera*. À l'opposée, The Hermetic Order of the Golden Dawn fondait ses enseignements sur des textes occidentaux, notamment la Kabbale, et avait pour « but ultime » à son origine « d'établir des rapports plus proches et personnels avec le Seigneur Jésus, le Maître des Maîtres » (« ...to establish closer and more personal relations with the Lord Jesus, the Master of Masters, is and ever must be the ultimate object of all the teachings of our order²⁴⁷ »). Comme nous l'avons dit, Blackwood était très ouvert d'esprit et s'intéressait au partage d'idées autant qu'à la pratique de la magie ; grâce à son amour du partage et de la discussion, il acquit parmi les non-spécialistes la réputation d'un homme mystique et accessible. Ceci est évident dans le ton de la vaste majorité de ses ouvrages, qui sont composés dans un style simple et chaleureux.

Néanmoins, la volonté de ses éditeurs était vraisemblablement de le présenter à son public comme un occultiste mystérieux. Si on regarde les couvertures de la plupart des éditions originales parues chez Macmillan, on voit qu'elles sont ornées d'un dessin d'inspiration vaguement kabbaliste (**fig. 1**). Il y figure une composition géométrique, sans doute inspirée du rectangle se trouvant à l'intérieur de l'arbre de vie kabbaliste (**fig. 2**), qui est formé par les *séphiroths* numéros 2, 3, 7 et 8 ; au centre de la composition se trouve un cercle où figure le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur. Si les lignes diagonales voudraient évoquer les sentiers de l'arbre de vie, on en

²⁴⁵ *Episodes Before Thirty*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 8 ; « J'étais persuadé que [la philosophie de Hegel] se fondait sur une sorte d'expérience personnelle qui était authentiquement mystique » (« I felt certain [the philosophy of Hegel] was based on some personal experience of genuine (sic.) mystical kind »).

²⁴⁷ Charles A. Coulombe, « Hermetic Imagination: The Effect of the Golden Dawn on Fantasy Literature », *Mythlore*, vol. 21, n°1, hiver 1996, p. 348.

déduit que ce cercle est en fait la *sephira* centrale des dix *sephiroths* de l'arbre, qui s'appelle *tiphareth* et qui symbolise la Beauté. Le tout est encadré par deux ailes d'ange, dont les feuilles se dissolvent, formant des ficelles qui se nouent en dessous ; au sommet de la composition on voit la couronne impériale anglaise, créant encore un parallèle avec l'arbre de vie, qui est surmonté par une *sephira* correspondant à la couronne.

Vraisemblablement, ce dessin lui aurait été imposé par la maison d'édition, Macmillan and Company, afin de donner à ses livres un côté plus exotique et mystique pour attirer des lecteurs. Or, bien qu'esthétique, ce dessin ne correspond à aucune philosophie ésotérique dans son ensemble, et Blackwood en aurait sûrement été conscient. Paradoxalement, ce dessin, où figurent des éléments clefs pour la philosophie de la Golden Dawn, ne figure pas sur la couverture de l'édition originale du roman *The Human Chord* (London, Macmillan, 1910), le seul roman à trouver son inspiration dans la magie formelle à laquelle Blackwood s'initia à l'époque où il devint membre de leur ordre. Néanmoins, si incohérent qu'il soit, le dessin des couvertures nous donne tout de même une idée de la façon dont il fut présenté au grand public par ses éditeurs.

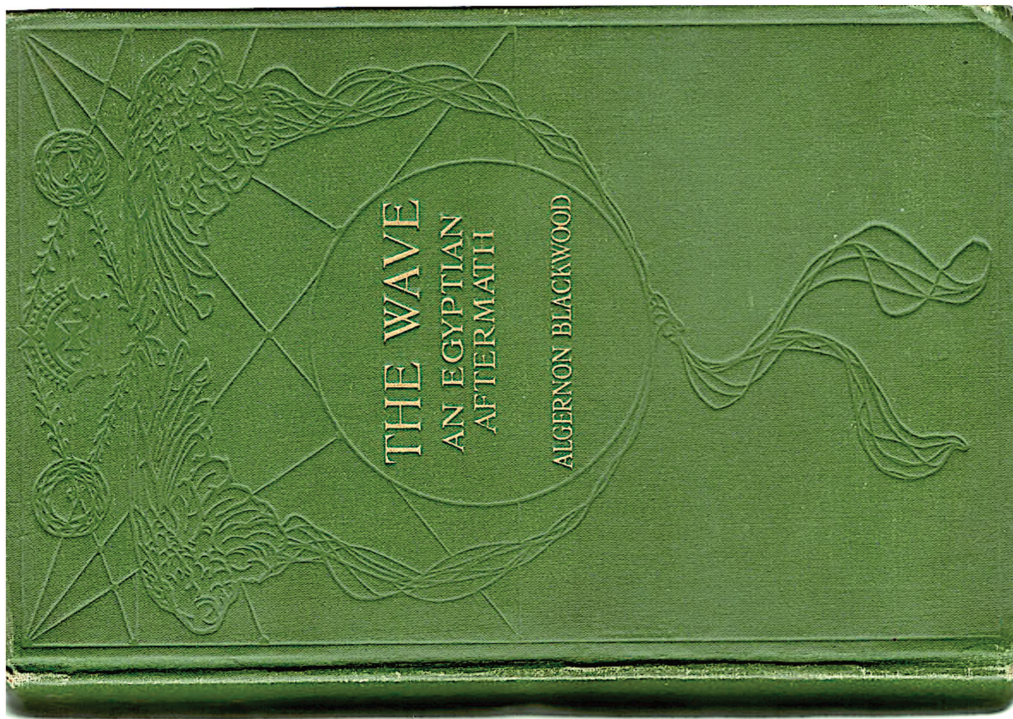


Fig. 1 : Couverture de *The Wave: An Egyptian Aftermath*
 London, Macmillan and Co., 1916.

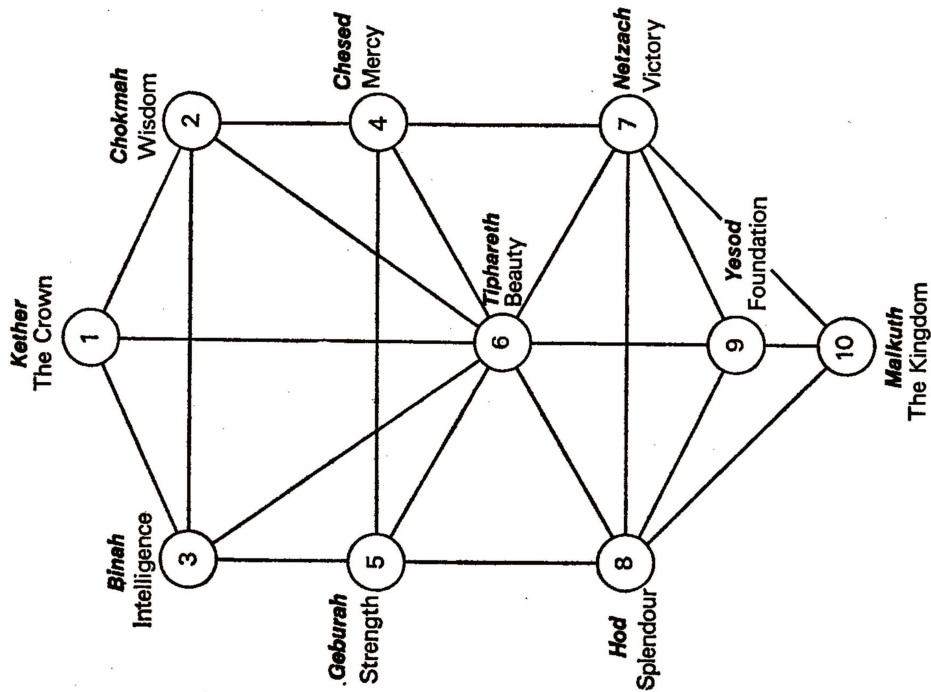


Fig. 2 : L'Arbre de vie kabbaliste, reproduit dans :
 Ellic How, *The Magicians of the Golden Dawn*
 Wellingborough, The Aquarian Press, 1985, p. xv.

2.3.2.2. LA RELIGION DE BLACKWOOD : L'INFLUENCE DE L'ORIENT

Plus que l'influence de la kabbale, on remarque que la pensée et les écrits de Blackwood sont surtout marqués par la présence thématique des systèmes religieux orientaux – notamment le bouddhisme. Sa découverte initiale de la religion orientale eut lieu deux ans avant l'épisode de Niagara, lorsque, à l'âge de 17 ans, il découvrit un exemplaire des *Yogasūtra* de Bhagwan Shree Patanjali chez lui, qui avait été malencontreusement oublié par un ami de son père en train de composer une brochure destinée à avertir le public anglais des dangers des enseignements orientaux²⁴⁸. Blackwood fut frappé par les leçons prônées par ce texte ancien, qui l'a exposé à un point de vue diamétralement opposé aux enseignements stricts et étriqués des Frères moraves qui géraient l'école en Allemagne où ses parents l'avaient envoyé pour son éducation. Toujours dans ses mémoires, il décrit l'effet que sa première lecture de ce texte opéra sur son esprit :

Though the mind was too untaught to grasp the full significance of these electric flashes, too unformed to be even intelligently articulate about them, there certainly rushed over my being a singular conviction of the unity of life everywhere and in every thing – of its *one-ness*. That objects, the shifting appearance of phenomena, were but a veil concealing some intensely beautiful reality – the beauty shining and divine, the reality biting, terrifically actual – this poured over me with a sense of being not so much dis-covered as re-covered. Ignorant as I was, without facts or arguments or reason to support me, this I *knew*²⁴⁹.

Bien que l'esprit ne fût pas suffisamment instruit pour saisir le sens profond de ces éclats de lumière électriques, et insuffisamment formé pour en formuler des idées claires, mon être fut néanmoins inondé d'une conviction singulière à propos de l'unité de la vie, et tout lieu et en toute chose – de son *unicité*. Que les objets, les apparences changeantes, les phénomènes, n'étaient qu'un voile occultant une réalité intensément belle – la beauté scintillante et divine, la réalité d'une actualité mordante et terrifiante – ceci m'apparut avec un sentiment non pas d'une réalité découverte, mais plutôt re-couverte. Malgré mon ignorance, sans pouvoir m'appuyer sur aucun fait, aucun argument, ni aucune raison, je le *savais*.

Comme nous le verrons dans la section suivante, le système de croyances de Blackwood est à la fois ouvert et imprécis, et se fonde en majeure partie sur ses propres expériences ; néanmoins, on ne peut pas nier l'influence que la pensée orientale – et plus précisément bouddhiste – exerça sur son schéma, et ceci mérite qu'on s'y attarde rapidement.

²⁴⁸ *Episodes Before Thirty, op. cit.*, p. 28.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

L'engouement de Blackwood pour le bouddhisme n'était pas atypique pour son époque ; la seconde moitié du XIX^e siècle est marquée par un intérêt inédit pour les religions orientales, que partage l'écrivain de *The Human Chord*. Dans l'introduction à son livre, *La Religion de Mallarmé*, Bertrand Marchal élabore les raisons de ce regain d'intérêt pour le bouddhisme, soulignant deux éléments centraux qui auraient plu au jeune Blackwood. Premièrement, la dépersonnalisation ou absence totale d'une divinité centrale, au profit d'une force suprême, imprécise mais puissante : « L'originalité du bouddhisme, c'est qu'à la différence de la religion hellénique, et à plus forte raison du judéo-christianisme, il a conçu l'idée de Dieu, non comme une personne mais comme une substance, ou ce que Taine appelle 'une puissance'²⁵⁰. » Une telle description va de pair, bien sûr, avec la notion de Dieu, tel qu'il fut conçu à l'époque romantique. En effet, dans ses mémoires, Blackwood décrit les premières vraies impressions de spiritualité qu'il connut, soulignant que ce qu'il a senti n'était pas le contact avec une personne, mais plutôt avec une *force* : « Tout cela me laissa une impression de grandeur, de noblesse, d'une véritable religion... et d'une Déesse qui ne se contentait pas d'agir uniquement le dimanche » (« It all left upon me an impression of grandeur, of loftiness, and of real religion... and of a Deity not specifically active on Sundays only²⁵¹ »). Il nous semble, pourtant, que son intérêt pour le bouddhisme s'étend au-delà de la notion d'une divinité abstraite et dépersonnalisée semblable à celle des romantiques, car dans le bouddhisme Blackwood aurait également trouvé un concept en lien avec son caractère modeste et humble : l'oubli de soi.

Comme l'explique Marchal, l'oubli de soi est bien une notion essentielle du bouddhisme : « La vulgate bouddhiste fournit opportunément à ces intelligences encore religieuses mais déjà post-chrétiennes, qui n'ont pas attendu Nietzsche pour constater la mort de Dieu et l'effondrement des croyances, les prestiges intellectuels d'une mystique négative qui fait du néant son dogme central et de l'illusion la déesse suprême²⁵². » Dans les écrits de Blackwood, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les moments où le protagoniste côtoie le numineux sont décrits au moyen d'un anéantissement total de l'égo, et une destruction du Moi. Blackwood emploie cet enjeu essentiellement négatif, cher aux bouddhistes, afin de décrire les instants les plus sublimes de l'expérience religieuse, où le sujet individuel disparaît, et sa conscience se trouve unifiée à

²⁵⁰ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Genève, Librairie Droz, 2018, p. 31.

²⁵¹ *Episodes Before Thirty*, *op. cit.*, p. 26.

²⁵² Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 31.

l'ensemble, au collectif. Afin d'examiner cela de près, revenons au point culminant de *The Centaur*, évoqué dans le chapitre précédent, où le protagoniste découvre un troupeau de centaures – symbole de sa vraie nature dont il s'était éloigné – dans les montagnes, et sa conscience s'unifie à l'esprit de la Nature :

All memory of his former life, it seems, at first, had fallen utterly away ; nothing survived to remind him of it ; and thus he lost all standard of comparison. The state he moved in was too complete to admit of standards or of critical judgment. For these confine, imprison, and belittle, whereas he was free. His escape was unconditioned. From the thirty years of his previous living, no single fragment broke through. The absorption was absolute²⁵³.

Tout souvenir de sa vie antérieure, semblait-il à première vue, s'était effondré ; il ne restait plus rien pour la lui rappeler ; et ainsi, il perdit tout point de comparaison. L'état dans lequel il évoluait était trop absolu pour permettre des normes ou un jugement critique. Car ces valeurs confinent, emprisonnent, et rabaisent – tandis que lui, il était libre. Son évasion était sans condition. Des trente dernières années de sa vie antérieure, il n'y avait pas un seul fragment qui subsistât. L'absorption était absolue.

Si l'on devait réduire la philosophie vitale de Blackwood à un mot, ce serait « unité » ; pour lui, tout existe dans une continuité – le temps, et la vie. Selon lui, il n'y a qu'une vie, qui se manifeste sur « différents plans d'existence, aux degrés de conscience différents. Le macrocosme, et le microcosme – une seule organisation avec des formes différentes » – « different planes with varying degrees of consciousness. The macrocosm and the microcosm – one organisation with different forms²⁵⁴ ».

Cette idée surgit sous diverses formes dans ses récits, mais l'essence est toujours la même : au-delà des apparences, tout est connecté, comme les pics des montagnes qui forment ensemble une seule chaîne. Il décrit la première fois qu'il comprit cela avec certitude : « Irrésistiblement je sentis, et je sus, que la vie qui se manifestait tout autour de moi était la même vie qui battait dans mes veines et dans mon poulx ; n'en différant que par degrés, et non par essence – soit devant moi, soit en-dessous, mais toujours la même VIE UNIQUE » (« Irresistibly I felt and knew that the life manifested all round me was the same that throbbed in my own veins and pulse, differing only in the degree, not in essence – either in advance of or below me, but still the same ONE LIFE²⁵⁵ »).

²⁵³ Algernon Blackwood, *The Centaur*, London, Macmillan, 1911, p. 260.

²⁵⁴ « From a Theosophist's Diary », *op. cit.*, p. 391.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 394.

On peut observer l'application de cette idée dans deux autres notions essentielles aux croyances de Blackwood : celle d'une « une âme collective » (*group soul*), ainsi que celle d'une « conscience cosmique » (*cosmic consciousness*), dont chaque esprit est issu, et à laquelle il retournera. Ce phénomène surgit à maintes reprises dans ses romans – notamment dans *Julius LeVallon*, ainsi que sa suite *The Bright Messenger*, que nous examinerons plus loin dans cette étude. Mais, en dehors de ces écrits, Blackwood voyait l'oubli de soi partout autour de lui – dans la nature, mais aussi, à de rares occasions et à plus grande échelle, dans la société britannique.

Dans son essai « The Miracle », paru dans le périodique *The Quest* en janvier 1915 – quelques mois après l'entrée dans la Grande Guerre – Blackwood signale que ce processus mystique est déjà en train de s'opérer à l'insu du peuple britannique :

We are witnessing a religious and mystical phenomenon of ultimate significance [...] [it is] sign and proof of spiritual awakening. And this mystical occurrence is already accomplished in our midst – the midst of a practical, hard-headed business nation of the twentieth century. It is essentially divine. It is the loss of self²⁵⁶.

Nous assistons actuellement à un phénomène religieux et mystique d'une signification suprême. [...] [C'est] le signe et la preuve d'un éveil spirituel. Et cet événement mystique s'est déjà accompli tout autour de nous – au cœur d'une nation pragmatique, d'hommes d'affaires à la tête dure, au vingtième siècle. Il s'agit, au fond, du divin. Il s'agit de l'oubli de soi.

Il continue, expliquant que face à l'appel au rassemblement patriotique réclamé par la guerre, les diverses classes et divisions de la société se sont effacées au profit de la Nation – de l'Ensemble. Or, malgré les apparences, il maintient que cette réponse positive de la part du peuple n'est pas, en fait, due à la guerre, mais à la vraie nature de l'homme : « Ce n'est pas la Guerre qui l'a provoquée. C'est la foi, sûre et certaine, que la justice, la pitié, la liberté, la sympathie, et l'amour sont bien présents dans le monde – et que ce sont là les attributs du divin » (« It is not War that has called it into being. It is the sure and certain faith that justice, mercy, liberty, sympathy and love, are in the world – and these are attributes of the divine²⁵⁷ »). Il voit l'ordre divin des éléments naturels reflétés dans l'ordre et l'organisation du peuple anglais :

We have become as an ant-heap, a hive of bees, a flock of birds, whose immense, coherent and effective activities are the result of being animated by a single purpose : the individual counts

²⁵⁶ Algernon Blackwood, « The Miracle », *The Quest*, vol. VI, n° 1-4, octobre 1914 - juillet 1915, p. 244.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 248.

enormously, because his purpose is the purpose of the entire mass. [...] These columns of whistling singing youths [...] these all bear witness to the existence of some deathless and *accessible* Power, of which justice, mercy, liberty, and so forth are but attributes. They proclaim belief in a moral order of the Universe. They assert an idea which, state it how one may – psychologically, scientifically, even atheistically – is God. They announce the Deity. It is moving, beautiful, and very grand. It is so simple²⁵⁸.

Nous sommes devenus comme une fourmilière, une ruche, une volée d'oiseaux, dont les activités grandioses, cohérentes, et efficaces sont le résultat du fait que nous sommes animés d'une seule volonté : l'individu compte énormément, car son objectif est celui de la masse entière. [...] Ces rangs de jeunes gens qui chantent et sifflent [...] ils témoignent tous de l'existence d'une Puissance immortelle et *accessible*, dont la justice, la pitié, la liberté, et ainsi de suite, ne sont que des attributs. Ils proclament leur foi dans l'ordre moral de l'Univers. Ils avancent une idée qui, exprimons-la comme on veut – psychologiquement, scientifiquement, même laïquement – est Dieu. Elles annoncent la Divinité. C'est émouvant, beau, et majestueux. C'est si simple.

Comme nous l'avons dit, pour l'auteur de *The Extra Day*, tout est connecté par la même force vitale essentielle, ainsi tout ce qui sert à diviser les hommes n'est qu'une illusion créée par l'homme qui l'éloigne de sa vraie nature. Or, le chaos de la Guerre a eu pour effet d'ébranler les divisions de la société et, ce faisant, de restaurer l'ordre naturel des choses. Ainsi, une fois le tumulte de la Grande Guerre passée, Blackwood voit à l'horizon la possibilité d'un avancement spirituel pour son pays – si, toutefois, les hommes acceptent de faire le nécessaire afin d'y parvenir. Dans les parties à suivre, nous verrons qu'un progrès spirituel est l'unique sorte de progrès qui intéresse Blackwood, et c'est le but suprême de son écriture.

Tout cela étant posé, nous souhaitons insister sur un dernier point : la sincérité de ses convictions. Que Blackwood ait découvert le bouddhisme à la faveur d'un pic de popularité de cette religion en Occident est indéniable ; or, pour Blackwood, ce n'était pas simplement une tendance exotique alors en vogue, il s'agissait vraiment d'une manière de concevoir son existence, manière qui correspondait sur bien des points à ce qu'il avait déjà ressenti par lui-même. Dernièrement, nous avons soulevé le fait que Blackwood a toujours été plutôt désinvolte quant aux étiquettes religieuses qu'il s'attribuait : il se décrivait tantôt comme bouddhiste, tantôt comme théosophe. Ceci parce que pour lui, la vraie religion était celle de la Nature – c'est dans la nature qu'il ressentait réellement la présence du Divin, et pour lui, c'était cette confirmation interne qui comptait le plus. Tout le reste n'était pour lui que des critères extérieurs, lesquels étaient parfois applicables à son schéma, parfois pas. En tout cas, il ne voyait pas l'utilité de se forcer à s'adapter

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

aux structures d'autrui, et ainsi, on ne peut pas dire qu'il adhérerait à une foi distincte – bien qu'il fût réellement un homme de haute spiritualité.

Quant aux diverses sociétés et églises ésotériques auxquelles il a adhéré au cours de sa vie, dont The Hermetic Order of the Golden Dawn et la Société théosophique, ces structures lui ont fourni un cadre d'études ésotériques, un réseau de semblables, et lui ont fourni un vocabulaire pour exprimer tout ce qu'il sentait dans la Nature. Dans un épisode de *Julius LeVallon*, le narrateur résume les croyances de Julius, qui est l'avatar de Blackwood lui-même : « Sa foi comprenait, certainement, Dieu et les dieux, la Nature et le Christ, les temples de pierre et les collines et les bois, et ce temple du cœur qui est l'Univers lui-même. Mais la véritable dévotion était *avec* la Nature » (« His belief included certainly God and the gods, Nature and Christ, temples of stone and hills and woods and that temple of the heart which is the Universe itself. True worship, however, was *with* Nature²⁵⁹ »). Pour lui, tout vrai chemin religieux amènerait l'homme à la Nature, et c'était par la Nature que l'homme pourrait comprendre le Divin.

2.3.2.3. LA RELIGION DE BLACKWOOD : LA VÉNÉRATION DE LA NATURE

De même que Blackwood a trouvé dans les chutes de Niagara la preuve qu'il lui fallait pour secouer le joug de l'Église chrétienne, il trouva aussi dans la solitude de la nature la confirmation qu'il cherchait de l'ordre naturel du monde, et de la place de l'homme par rapport à son créateur. Comme nous le verrons, dans ses écrits, la nature exerce une influence cruciale sur le développement spirituel de l'homme, facilitant une communication directe entre le sujet et l'âme collective du monde. Ceci relève, bien sûr, des propres croyances de l'écrivain. Dans son autobiographie il explique sa découverte de la nature, et l'effet qu'elle a eu sur lui :

Nature introduced a vaster scale of perspective against which a truer proportion appeared. There lay in the experience some cosmic touch of glory that, by contrast, left all else commonplace and unimportant. The great gods of wind and fire and earth and water swept by on flaming stars, and the ordinary life of that little planet seemed very small, man with his tiny passions and few years of struggle and vain longings, almost futile. One's own troubles, seen in this new perspective, disappeared. [...]

It is difficult to put into intelligible, convincing words the irresistible character of this Nature-spell that invades heart and brain like a drenching sea, and produces a sense of rapture, of ecstasy, compared to which the highest conceivable worldly joy becomes merely insipid... Heat

²⁵⁹ Algernon Blackwood, *Julius LeVallon*, London, Cassell and Company Ltd., 1916, p. 43.

from this magical source was always more or less present in my mind from a very early age, though, of course no attempt to analyse or explain it was then possible²⁶⁰.

La Nature a introduit un degré de perspective plus vaste, face auquel une proportion plus vraie était apparue. Là, dans l'expérience, résidait une touche cosmique de gloire qui contrastait avec tout le reste et le rendait banal et insignifiant. Les grands dieux du vent, du feu, de la terre et de l'eau passaient sur des étoiles en feu, et la vie ordinaire de cette petite planète me parut toute petite ; l'Homme avec ses passions dérisoires, ses quelques années de souffrance et ses vains espoirs, presque futile. Les troubles de chacun, vus depuis cette nouvelle perspective, disparurent. [...]

Il est difficile d'exprimer de manière intelligible et convaincante le caractère irrésistible de cet enchantement de la Nature qui envahit le cœur et l'esprit telle une mer qui submerge, et ce faisant, produit un sentiment de ravissement, d'extase, qui, lorsqu'on le compare à la joie terrestre la plus intense que l'on puisse concevoir, la rend simplement insipide... La chaleur de cette source magique fut toujours plus ou moins présente dans mon esprit dès mon plus jeune âge, bien qu'à cette époque, il me fût tout à fait impossible de l'analyser ou de l'expliquer.

Comme nous le verrons plus loin dans cette étude, dans ses récits, Blackwood emploie un cadre naturel et isolé de manière quasiment systématique ; souvent, en fait, la trame narrative de ses romans est ponctuée par une scène de fuite ou d'exode où le protagoniste sort de son cadre moderne et urbain afin de chercher le réconfort de l'isolement dans la nature, assurant ainsi les bonnes conditions nécessaires à son évolution spirituelle.

Blackwood croit, on l'a vu, que l'homme moderne ne trouvera pas l'affirmation spirituelle dont il a besoin dans le didactisme de l'Église moderne : celle-ci viendra plutôt directement de l'interaction de l'homme avec la nature. Cette affirmation, lorsqu'elle viendra, ne sera pas expliquée, elle sera *ressentie*, et comprise instinctivement. Les croyances dont parle Blackwood ne sauraient jamais être l'objet de la pensée cartésienne, elles sont plutôt comprises d'abord par le cœur, et ensuite par l'âme. La religion qu'il prône est un rejet de l'enseignement formel de l'âge victorien, au profit de l'instinct et du sentiment. Ainsi, cette révélation, lorsqu'elle aura lieu, dépassera tous les enseignements verbaux que le sujet aura eus par le passé, remplaçant la théorie par l'expérience. Elle parlera directement à l'âme du sujet. Il explique :

There are moments in life when certain truths suddenly seem to lose their old familiar form and to flash through the soul with a new and irresistible force. With a clearness of meaning never before apparent, they reveal the immeasurable depths hitherto concealed or minimized by a too familiar form of words.

²⁶⁰ *Episodes Before Thirty, op. cit.*, p. 36.

There are also moments in our lives when the voice of our mother nature speaks to us in tones of ineffable sweetness, and throbbing through our whole being makes us vibrate with a sympathy unfelt before – perhaps deemed impossible.

It is in moments such as these that we advance perceptibly. [...] Truths that have already perhaps been apprehended by the *intellect* are suddenly made apparent and irresistibly obvious to the *soul*²⁶¹.

Il y a des moments dans la vie où certaines vérités semblent perdre soudainement leur forme familière et filent telles des éclairs dans l'âme, dotées d'une force inédite et irrésistible. Avec une clarté de sens sans précédent, elles révèlent les profondeurs insondables jusqu'alors occultées ou minimisées par des tournures de phrase trop familières.

Il y a également des moments dans nos vies où la voix de notre mère Nature nous parle sur un ton d'une douceur ineffable et, vibrant à travers notre être tout entier, elle nous fait palpiter d'une sympathie que nous n'avons jamais ressentie – que nous croyions peut-être impossible.

C'est dans de tels instants que nous avançons de manière perceptible. [...] Des vérités qui ont peut-être déjà été perçues par *l'intellect* sont soudainement rendues apparentes et irrésistiblement évidentes pour *l'âme*.

Comme Schuré, Blackwood voit dans les enseignements de l'Église de son époque une série de contradictions qui, loin d'aider l'homme, l'empêchent d'évoluer spirituellement : « Ici, nous percevons peut-être l'erreur de l'Église exotérique. Se sentant dans le Royaume de Dieu, ils croient avoir un créateur qui leur ressemble, mais aussi qui leur est infiniment supérieur, et réduisent ainsi la Loi et la Vérité à une idée personnelle et à un 'tas de contradictions évidentes' » (« Here, perhaps, we see the error of the exoteric church. Feeling *within* the Kingdom of God, they think they must have a creator like unto, and at the same time immeasurably greater than, themselves, with the result that they reduce Law and Truth to a personal idea and a 'bundle of obvious contradictions'²⁶² »). Comme c'était le cas pour Schuré, selon Blackwood, l'erreur de l'Église est d'être obstinée ; puisqu'elle s'est imposée comme l'autorité spirituelle en Occident, elle croit qu'elle doit nécessairement avoir raison. Or, son emploi de l'adjectif « *exoteric* » est révélateur, car *exotérique* est, bien sûr, le contrepoint d'*ésotérique*. Ceci laisse sous-entendre non seulement que l'Église ne traite que le visible, c'est-à-dire le superficiel, mais la phrase souligne également l'idée que, s'il y a une Église exotérique, il y a aussi une Église ésotérique, laquelle est plus apte à encadrer l'homme dans ses entreprises spirituelles – et pour Blackwood, cette Église est la Nature.

²⁶¹ « From a Theosophist's Diary », *op. cit.*, p. 392-393.

²⁶² *Ibid.*, p. 394.

Curieusement, alors qu'il s'oppose à la rigidité de l'Église avec véhémence, au sujet de la science, les opinions de Blackwood ressemblent à celles de Schuré : il n'est pas contre la notion de la science, ni opposé aux écrits de Darwin, mais il insiste toutefois sur le fait que la science ne saura jamais tout expliquer – les questions importantes de l'existence sont trop grandes pour que l'homme puisse les résoudre. En outre, le peu de phénomènes que l'Église a su expliquer avec certitude sont, selon lui, totalement sans conséquence quand on les compare aux plus grandes questions de l'existence :

Darwinism – that gleam of truth from above – is militant against the churches. One day, we hope, the vast system of evolution, of which Darwinian principle contains a distorted germ, will open out in all its grandeur before the eyes of deluded scientists, and they will gasp and groan as they behold what was so long hidden from them by the veil of their own blinding prejudice. Science has made progress, true; groping amid the simpler laws of electricity, germs of truth have been discovered. But what scientist can apprehend the possibilities of the projection of the astral double ; of telepathy ; of reading in the astral light the history of our race and world ; of those higher powers at the disposal of the true adept, wherein lie the possibilities of raising morally and spiritually the whole human race?

[...]

While noting with satisfaction and admiration the advance of modern medicine in a certain direction – necessarily limited – we cannot but deplore the thickness of the veil that its most able votaries voluntarily hang before their own eyes. [...] At the very door of marvelous discoveries, medicine gropes for the lock and key on the boards of the floor instead of in the panels of the door itself²⁶³.

Le Darwinisme – cette lueur de vérité venue d'en haut – milite contre les églises. Nous espérons qu'un jour, le vaste système de l'évolution, dont le principe darwinien contient un germe déformé, se révélera dans toute sa grandeur sous les yeux des scientifiques dupés, et ils gémiront, bouche bée, d'émerveillement lorsqu'ils verront ce qui leur a été caché pendant si longtemps sous le voile de leurs préjugés aveuglants. La Science a fait des progrès, certes ; avançant à tâtons parmi les lois les plus simples de l'électricité, des germes de vérité ont été découverts. Mais quel scientifique pourra saisir les possibilités inhérentes à la projection du double astral ; à la télépathie ; au fait de lire l'histoire de notre race et de notre monde à la lumière du plan astral ; aux puissances supérieures dont dispose le véritable initié et au sein desquelles se trouve la possibilité d'élever la race humaine tout entière tant moralement que spirituellement ?

[...]

Bien que l'on note avec satisfaction et admiration l'avancée de la médecine moderne dans une direction certaine – mais forcément limitée – on ne peut que déplorer l'épaisseur du voile que les fervents les plus capables tendent volontairement devant leurs propres yeux. [...] Au seuil même de découvertes merveilleuses, la médecine cherche à tâtons la clef et le verrou sur les lattes du parquet, au lieu de regarder dans les panneaux de la porte elle-même.

²⁶³ Algernon Blackwood (publié sous le nom « Du Bois-Noir »), « Notes on Theosophy », *Lucifer*, vol. VIII, n° 43, 15 mars 1891, p. 64-65.

Ainsi, avance-t-il, la science n'est pas digne de l'attention de l'homme vraiment intelligent ; Blackwood nous rappelle que certains initiés avant lui sont parvenus à la même conclusion, et, percevant l'inutilité des sciences physiques, ils ont placé leurs efforts ailleurs – non pas dans le domaine de la science matérielle, mais plutôt dans celui de l'esprit, et, ce faisant, ils ont réussi à faire avancer l'homme : « ...les initiés aux mystères ont sondé bien plus profondément les lois de la physique, que nos scientifiques modernes ne l'ont fait pour les mécanismes les plus superficiels des phénomènes externes de la nature. C'est la vieille histoire de l'Homme, le microcosme, au sein de la nature, le macrocosme » (« ...the initiates of the mysteries had all probed far more deeply into the depths of psychical law than our modern scientists have into the most superficial workings of the external phenomena of nature. It is the old story of man, the microcosm, within nature, the macrocosm²⁶⁴ »). Pour Blackwood, il n'y a que ce genre d'avancement qui compte ; on ne peut définir l'évolution de l'homme que par rapport à son développement spirituel, et, comme nous le verrons prochainement, c'est ce qu'il espère faire avec ses récits.

2.3.3. L'ORPHISME DE BLACKWOOD

« The Miracle », que nous avons cité plus haut, révèle clairement les intentions orphiques de Blackwood : en le composant, il espérait souligner un aspect éventuellement positif du chaos de la Guerre, mais plus que cela, il espérait former l'avenir de son lecteur, et de sa société. Certes, cet essai est frappant par le ton très franc de l'auteur, qui pourrait se justifier par le contexte exceptionnel de sa rédaction. Néanmoins, au-delà de cet écrit, Blackwood n'a jamais cherché à cacher ses intentions en tant qu'écrivain orphique. Il était toujours très candide dans son espoir de montrer aux lecteurs la réalité hermétique du monde, telle qu'il la percevait, et de leur inculquer la motivation de chercher la même voie spirituelle qu'il avait lui-même empruntée.

Blackwood avance que la condition de l'homme à l'époque moderne réclame un guide spirituel. Celui qui accepte ce rôle sera, naturellement, ridiculisé et perçu comme un paria ; paradoxalement, signale Blackwood, dans cette perspective, il sera traité comme les grands scientifiques de l'histoire qui ont osé contredire les enseignements du pape : « Galilée, Kepler, Bruno, Paracelse, Crookes, et bien d'autres, plus ou moins importants, se distinguent

²⁶⁴ « Notes on Theosophy », *op. cit.*, p. 66.

majestueusement et servent à prouver que tout scientifique véritablement progressiste est un paria et un martyr, alors que ses découvertes seront acceptées plus tard, avec des noms modifiés » (« Galileo, Kepler, Bruno, Paracelsus, Crookes, and a host of others, greater and less, stand out grandly to prove that the truly progressive scientist is an outcast and a martyr, while his discoveries are afterwards accepted with changed names²⁶⁵ »). Ces scientifiques, comme l'écrivain orphique, avaient pour intention d'aider l'homme, et de lui dévoiler une vérité sur son monde, mais ils devaient lutter non seulement contre les institutions et les établissements de leur temps, mais aussi contre les apologistes erronés de ces institutions, figés dans leurs certitudes.

Dans deux lettres reproduites par Peter Penzoldt dans son livre, *The Supernatural in Fiction*, Blackwood élabore explicitement ses espoirs et ses intentions d'écrivain mystique. Il commence par une explication de ce qui l'intéresse dans le fait d'écrire :

My fundamental interest, I suppose, is signs and proof of other powers that lie hidden in us all; the extension, in other words, of human faculty. So many of my stories, therefore, deal with extension of consciousness; speculative and imaginative treatment of possibilities outside of our normal range of consciousness²⁶⁶.

Je pense que mon intérêt fondamental porte sur les signes et la preuve d'autres puissances qui sont cachées en nous tous ; autrement dit, sur l'extension de la faculté humaine. C'est pourquoi tant de mes récits traitent de l'extension de la conscience ; du traitement spéculatif et imaginatif des possibilités qui dépassent la portée habituelle de notre conscience.

C'est donc l'une de ses intentions de présenter les capacités ésotériques communes à chacun, mais qui ne sont pourtant pas connues de tout le monde. Il précise que ce qu'il fait ne relève pas du récit imaginaire, ou de la science-fiction, pourtant, car il parle de phénomènes qui sont réels et naturels, mais malheureusement méconnus. Ainsi, selon lui, on est en mesure de parler de la fiction surnaturelle, dans le sens où les propos s'étendent au-delà du commun, tout en restant ancrés dans le réel. En évoquant ces phénomènes et ces capacités, il explique qu'il espère déclencher un changement qui s'opérera sur la société entière, en l'incitant à évoluer :

All that happens in our universe is *natural* ; under Law ; but an extension of our so limited normal consciousness can reveal new, extra-ordinary powers etc., and the word 'supernatural' seems the best word for treating these in fiction. I believe it possible for our consciousness to change and grow, and that with this change we may become aware of a new universe. A 'change' in

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁶ Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press, 1965, p. 229.

consciousness, in its type, I mean, is something more than a mere extension of what we already possess and know²⁶⁷.

Tout ce qui advient dans notre univers est *naturel* ; régi par des Lois ; néanmoins, l'extension de notre conscience, d'ordinaire si limitée, peut révéler de nouveaux pouvoirs extra-ordinaires etc., et le terme « surnaturel » semble le plus adapté au traitement de ces concepts dans le domaine de la fiction. Je crois qu'il est possible que notre conscience change et croisse, et, qu'avec ce changement, nous prenions conscience d'un nouvel univers. Un « changement » de conscience, dans sa façon d'être, j'entends, implique davantage que la simple extension de ce que l'on possède et qu'on sait déjà.

Comme nous l'avons déjà dit, les récits de Blackwood se fondent sur ses expériences et ses croyances personnelles²⁶⁸, mais au-delà des simples récits divertissants, il espère sincèrement qu'ils seront édifiants pour le lecteur, et lui signaleront des vérités qu'il ne trouverait pas facilement ailleurs dans le monde moderne.

Blackwood voit l'acte d'écrire comme un acte de vérité, qui doit aller nécessairement à rebours des enseignements de l'Église exotérique et des scientifiques ; en ce sens, il estimait qu'il y avait un aspect subversif, mais nécessaire, dans ce qu'il faisait : « Le préjugé naturel, que cette époque matérialiste exerce sur chaque esprit, partout et à chaque occasion, contre l'existence absolue de la force et de l'esprit dans ses milliers de formes, en tant qu'opposé à la matière, doit être lentement sapé avant que l'on ne puisse le détrôner et enfin l'écarter » (« The natural bias, which everywhere, and on every occasion, this materialistic age exercises over all minds, against the absolute existence of force and spirit in its thousand forms as opposed to matter, has to be slowly undermined before it can be hurled over and finally set away²⁶⁹ »). Selon Blackwood, la mauvaise instruction de l'Église et les progrès insignifiants de la science ont sapé la curiosité et la motivation de l'homme de découvrir sa place dans le monde :

It astonished me daily, hourly – was the indifference of almost everybody to the great questions Whence, Why, Whither. The few who asked these questions seemed cranks of one sort or another ; the immense majority of people showed no interest whatsoever. Creatures of extraordinary complexity, powers, faculties, set down for a given period, without being consulted apparently,

²⁶⁷ « Notes on Theosophy », *op. cit.*, p. 64.

²⁶⁸ Après son décès en 1951, il a été trouvé dans sa maison une lettre destinée à un admirateur qu'il n'a jamais envoyée ; il y écrit : « Tous les livres, comme vous l'avez deviné, sont plus ou moins autobiographiques » (« All the books, as you guessed, are more or less autobiographical»). Citée par Mike Ashley, « Algernon Blackwood and the Golden Dawn », in : *Aklo: A Journal of the Fantastic*, n° 2, été 1989, p. 48.

²⁶⁹ *Id. ibid.*

upon a little planet amid countless numbers of majestic, terrifying suns... few showed even the faintest interest in the purpose, origin and goal of their existence²⁷⁰.

L'indifférence – tous les jours, à toute heure – de la majorité envers les grandes questions, D'où, Pourquoi, Vers où – m'épatait. Ceux, peu nombreux, qui ont posé ces questions sont passés pour des fous d'une sorte ou d'une autre ; l'immense majorité des gens n'a manifesté que le plus grand désintéret. Des créatures dotées d'une complexité, de capacités et de facultés extraordinaires, posées pour une période donnée, apparemment sans avoir été consultées, sur une petite planète, parmi un nombre incalculable de soleils terrifiants et majestueux... si peu d'entre elles ont manifesté ne serait-ce que l'intérêt le plus faible pour la raison, l'origine, et le but de leur existence.

Donc, non seulement l'homme moderne ne cherche pas de réponse, mais il n'est même pas conscient du fait qu'il faudrait chercher une explication à sa place dans le monde. Ainsi, Blackwood avance que ses récits sont destinés à déclencher un éveil chez le lecteur et à l'avertir non seulement des vérités éternelles, mais également des capacités extraordinaires de l'homme.

En concevant sa place en tant qu'écrivain orphique, Blackwood se montre vivement conscient de la mentalité du lecteur non-initié – et on voudrait croire que tel a toujours été le cas. Dans un article publié en 1892, alors qu'il n'avait que 22 ans, et bien avant le début de sa carrière littéraire, il se montre déjà soucieux de l'efficacité de la transmission du savoir occulte par le biais d'un texte. Il élabore les considérations que l'écrivain théosophe doit adopter s'il souhaite être efficace dans sa communication auprès d'un public général – le degré auquel le propos lui est important, sa familiarité avec les notions clefs, sa capacité à s'appropriier le propos, comment il aurait pu trouver le texte, et surtout pourquoi il voudrait le lire tout court :

The large majority of readers of *Lucifer* in the West are, in the real meaning of the word, beginners on the Path. Many are not even that – but simply read from curiosity. Hundreds are hovering round waiting for more practical hints, not as to occult development so much as for the daily life of a Theosophist – wondering, hoping, waiting, but not yet working. To many of these, doubtless, a great obstacle is the somewhat vague character of the general instructions for real beginners. Those who are only half-hearted in the matter are turned aside and lose interest, while others, who are sufficiently awake spiritually to recognize the truth in Theosophy, and yet wanting in true wisdom, may break themselves to pieces on the rocks of *Hatha Yoga* for want of a guide and guardian²⁷¹.

La grande majorité des lecteurs de *Lucifer* en Occident sont, au vrai sens du terme, des débutants sur la Voie. Tant d'autres ne le sont même pas – ils lisent simplement par curiosité. Des centaines traînent en attendant des astuces plus pratiques, ne portant pas nécessairement sur le développement occulte, mais plutôt sur la vie quotidienne d'un Théosophe. Ils s'interrogent, ils espèrent, ils attendent, mais ils ne travaillent pas encore. Pour beaucoup d'entre eux, certes, un grand obstacle est le caractère plutôt vague des instructions générales à l'intention des vrais néophytes. Ceux qui

²⁷⁰ *Episodes Before Thirty*, op. cit., p. 71.

²⁷¹ « From a Theosophist's Diary », op. cit., p. 394.

ne s'engagent qu'à moitié dans l'affaire sont contrariés et perdent leur intérêt, tandis que d'autres, suffisamment éveillés sur le plan spirituel pour reconnaître la vérité de la Théosophie, mais qui manquent encore de vraie sagesse, risquent de se briser en mille morceaux contre les rochers du *Hatha Yoga* s'ils n'ont pas de guide ou de tuteur.

Il reconnaît que ses paroles ne toucheront pas tout le monde, bien sûr, mais que ceci est sans conséquence, car certains l'auront compris, et en seront marqués. Ensuite, il avance, que si l'écrivain orphique souhaite avoir un réel impact sur son lecteur, il faut lui parler des phénomènes qu'il peut comprendre, c'est-à-dire qui lui sont familiers – de sa vie quotidienne :

It occurred to me that it would not be amiss for the guidance of earnest-minded beginners that those who, while not by any means *Gurus*, are still more advanced in practical Theosophy, should give their individual experiences of daily life. [...] The common experiences of life come home with so much force when they appeal to us as identical with our own. Even the most trivial circumstance will assume an importance wholly out of proportion to its real and actual value, when we feel that it has also been our own experience. In the same way the knowledge that there are so many others denying themselves and living lives of self-sacrifice around us, is a vast and noble stimulus to many waverers who may be waiting simply for an example to give them the necessary courage to make a beginning²⁷².

L'idée m'est venue qu'il ne serait pas défavorable à l'instruction des débutants sincères que ceux qui, même s'ils sont loin d'être des *Gourous*, sont néanmoins plus avancés dans la pratique de la Théosophie, livrent leurs expériences individuelles de la vie quotidienne. [...] Les expériences communes de la vie nous frappent avec plus de force lorsqu'elles nous semblent identiques aux nôtres. Même les circonstances les plus banales prendront une importance démesurée par rapport à leur valeur véritable, lorsque nous considérons que nous aussi avons fait cette expérience. De la même manière, se rendre compte de la multitude d'individus qui s'en privent, et qui mènent une vie de sacrifice, tout autour de nous, peut être une incitation noble pour beaucoup de ceux qui hésitent encore et attendent peut-être simplement qu'un exemple leur donne le courage de commencer.

Dans cette citation, il indique sans détours que son intention est de tirer parti de ses expériences personnelles – des expériences quotidiennes – afin de mettre le lecteur plus à l'aise face à un propos qui lui est étranger. Dans la seconde moitié de cette thèse nous aborderons sous un angle comparatif l'emploi des éléments structurels afin de déterminer quelle est la spécificité du rapport entre Blackwood et son lecteur.

²⁷² *Ibid.*, p. 394-395.

2.3.4. L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE BLACKWOOD

Bien qu'étant lui-même un initié des sociétés secrètes et parfaitement capable de composer des récits destinés aux seuls autres initiés, on sent chez Blackwood la volonté de s'adresser à l'homme moyen, au néophyte, afin de s'assurer que son message puisse faire du bien dans le monde. Dans une lettre adressée à son éditeur chez Macmillan en 1915, Blackwood écrit : « Mon idée a été de décrire le sentiment d'Émerveillement qui, en commençant par la Fantaisie, mène ensuite à un émerveillement plus grand, proprement Spirituel ; et, par ailleurs, de montrer le merveilleux des choses ordinaires » – « My idea has been to describe the sense of Wonder which, beginning with Fancy, leads on to bigger wonder which is Spiritual ; and incidentally, to show the wonder of common things²⁷³ ». Son message était ouvert à tout le monde, car Blackwood considérait que chaque personne est née avec les capacités dont il parle dans ses récits – il suffit juste qu'elle apprenne à écouter.

Le style littéraire de Blackwood est fortement marqué par la prose romantique anglaise ; ses récits sont rédigés à la première personne de manière presque systématique, et l'accent, comme il l'indique lui-même plus haut, est souvent mis sur la perception intérieure et subjective du sujet devant le phénomène surnaturel, car c'est de cela qu'il espère informer son lecteur. Dans cette perspective, il est également important de noter que sa prose reste toujours très claire. Tandis que sous la plume de Machen ou de Péladan, on peut observer des modulations dans les styles narratifs employés, Blackwood demeure plutôt constant dans sa façon de raconter. Cependant, comme nous le verrons plus loin dans cette étude, il ne faudrait pas entendre par là que ses textes sont simples, loin s'en faut. Ses œuvres sont marquées par des instants où la prose évolue au-delà de la narration simple et se rapproche de la poésie par l'élégance des paroles et leur arrangement ; ces instants correspondent le plus souvent aux instants où l'actant passe à proximité du Divin. La présence du numineux modifie sensiblement la forme de la prose, la rapprochant de celle de la poésie et révélant, finalement, la beauté bienheureuse qu'une rencontre avec le Divin peut engendrer dans la psyché de l'homme.

²⁷³ Lettre du 12 Mai 1915, à Macmillan ; citée par Mike Ashley, *Algernon Blackwood: An Extraordinary Life*, op. cit., p. 199.

Comme c'est également le cas pour Péladan, dont nous aborderons l'œuvre prochainement, l'ensemble de la production littéraire de Blackwood est immense : on y compte quatorze romans (dont deux pour enfants), sept pièces de théâtre, et treize recueils de nouvelles et de brefs romans (*novellas*) – qui comprennent en tout plus de cent cinquante récits. Pour des raisons évidentes, nous ne pourrions pas tout aborder ici ; nous avons donc opté pour une sélection de textes choisis, lesquels témoignent tous, chacun à sa manière, d'une facette de la philosophie et de l'orphisme propres à Blackwood. De son œuvre romanesque, nous avons choisi, *Julius Levallon* (London, Cassell and Company, 1916) ainsi que sa suite, *The Bright Messenger* (London, Cassell and Company, 1921), mais nous nous pencherons surtout sur le roman *The Centaur* (London, Macmillan, 1911) – qui fut le préféré de Blackwood²⁷⁴, et qui représente ce qui est à notre avis le plus beau condensé de ses idées et de ses ambitions. Nous aurons recours également à une petite sélection de ses nouvelles, ainsi qu'à ses mémoires intimes, *Episodes Before Thirty*. Cette sélection, quoique restreinte par rapport à la totalité de son œuvre, sera largement suffisante à nos fins dans le cadre de cette étude pour donner un aperçu adéquat de l'élégance prosaïque et philosophique d'Algernon Blackwood.

IV. JOSÉPHIN PÉLADAN

2.4.1. JOSÉPHIN PÉLADAN : ORPHISME ET CATHOLICISME

En évoquant la vie de Joséphin Péladan (1858-1918), il est impossible de dissocier son image de son œuvre ; ces deux aspects sont inextricablement entremêlés. L'image qu'il donnait de lui-même était une production tout aussi travaillée que n'importe quel texte issu de sa plume. Largement ridiculisé (et peut-être mal compris) de son vivant, il est souvent dépeint encore de nos jours comme un dandy ayant des velléités d'écrivain, auteur d'une œuvre littéraire trop vaste et trop inégale. Néanmoins, de nos quatre écrivains, c'est sans doute le Sâr Joséphin Péladan qui était le plus formel dans ses intentions, qui était le plus conscient du rapport hiérarchique entre

²⁷⁴ Dans un entretien de 1917 avec le journaliste Rob Lawson, Blackwood explique : « La plupart des écrivains proposent leur propre épreuve pour déterminer la valeur de leurs lecteurs. [...] Lorsque mes lecteurs me disent qu'ils aiment *The Centaur*, je sais qu'ils ont réussi mon épreuve » (« Most writers hold their own test of the value of their readers. [...] When readers tell me they like *The Centaur*, I know they have passed my test. »). « The Bookman Gallery: Algernon Blackwood », *The Bookman*, Novembre 1917, p. 50.

l'écrivain mystique et son lecteur néophyte, et qui assumerait avec fierté le qualificatif « orphique ». Il était romancier, philosophe, critique d'art, et hiérophante ; et du fait de la nature polyvalente de son créateur, on peut admirer sous la plume de Péladan l'application d'une philosophie rigide que les autres auteurs du corpus ne possèdent pas. Dans sa carrière littéraire, Péladan trouvait son inspiration dans les écrits d'Honoré de Balzac et rêvait de faire une sorte de *Comédie humaine* abordant l'état des mœurs et de la religion dans la société moderne. Ainsi, ses romans sont les véhicules des principes avancés dans ses nombreux écrits philosophiques, et l'endroit où il donne libre cours aux instructions de ses textes théoriques, destinés aux lecteurs néophytes. Cependant, pour l'auteur du *Vice suprême*, l'instruction ne se limitait pas à la parole écrite : durant une période de sa vie, chaque aspect de sa vie publique fut conçu comme une occasion de se montrer à la société bourgeoise du XIX^e siècle comme une incarnation vivante de la sagesse orphique.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre de la part d'un auteur mystique, Péladan fut très visible et présent dans la sphère publique tout au long de sa carrière. Selon l'auteur de *L'Occulte catholique*, la voie mystique ne nécessite pas un isolement total et absolu – pas dans le sens physique, du moins ; il s'est montré vivement conscient du fait que la vie urbaine dépeinte dans ses romans, avec son cortège de distractions et de vices, est la réalité pour beaucoup de son temps, et il situait ses récits dans un cadre citadin en conséquence. Pour Péladan, le Mage montre une maîtrise absolue de son esprit justement en restant au milieu de la foule, et en s'élevant au-dessus d'elle. Ainsi, contrairement aux trois autres écrivains, les romans de Péladan demeurent concrètement ancrés dans la société moderne – tout comme leur auteur et lecteur. Sous sa plume, l'accent est mis moins sur la rencontre entre l'homme et le Divin, que sur le bon comportement – un comportement que le lecteur doit adopter s'il souhaite parvenir à son but. Les protagonistes de ses romans essaient de rester justes, pieux, et chastes malgré l'influence vicieuse d'une société tombée dans la décadence. À travers leurs luttes, le lecteur apprend comment il doit agir et se former s'il souhaite accéder à la voie mystique menant au salut.

Tandis que nos autres écrivains favorisent une compréhension instinctive, où la présence du Divin est confirmée par une série de sensations métaphysiques, Péladan oriente son lecteur dans un autre sens afin de connaître Dieu. Dans ses romans, il se garde de décrire des interventions de la part d'une puissance supérieure, se penchant plutôt sur des rapports horizontaux et adoptant une dimension didactique au sens où les personnages sont confrontés à des épreuves de la conscience. Dans chaque roman de son éthopée, *La Décadence latine*, Péladan met en jeu une sorte de vice

que le protagoniste doit surmonter. Ainsi, son orphisme porte plus sur la pratique et l'action quotidiennes que celui des trois autres auteurs, qui abordent des notions philosophiques à grande échelle dans leurs textes. Cela étant dit, pour Péladan, comme pour les autres, c'est une évidence que l'esprit doit se préparer s'il veut recevoir pleinement le message hermétique, mais le Sâr dépasse par la suite ses contemporains en montrant d'abord les étapes de cette préparation, et ensuite la manière dont le lecteur doit agir après les avoir franchies.

Tandis que nos trois autres auteurs montrent une volonté de partager une partie de leurs expériences mystiques afin d'attirer le lecteur-néophyte, Péladan préfère écarter de ses textes tout ce qui pourrait être perçu comme une vulgarisation de ce qui est pour lui le plus sacré. Dans la première partie de *Comment on devient Mage*, le premier volume de sa série de textes instructifs l'*Amphithéâtre des sciences mortes*, on peut lire :

Jusqu'ici la pédagogie hermétique t'a parlé de toute-puissance, de faire de l'or, des talismans et des charmes : ce sont des impostures, tu ne seras jamais que *le roi spirituel d'un corps et d'une âme* ; mais si tu y parviens, si ton *esprit fait* du corps un esclave et de l'âme un ministre intègre, alors *tu agiras sur autrui dans la proportion même ou tu auras agi sur toi*²⁷⁵.

Cette approche singulière fait que, comparé à Schuré, à Machen, et surtout à Blackwood, il manque souvent à ses textes un élément qui pourrait paraître fantastique : le numineux. Cependant, ceci n'est guère surprenant. Qu'on se souvienne de la définition de l'orphisme proposée par Juden plus haut : « [l'orphisme], c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. » Pour Péladan, comme nous le verrons plus loin, un contact avec Dieu relève des privilèges des hauts-initiés, et, donc, il évite d'évoquer le Divin de manière directe dans les œuvres destinées aux masses.

2.4.2. L'ENSEIGNEMENT MYSTIQUE : L'EXEMPLE DE L'AMPHITHÉÂTRE DES SCIENCES MORTES

Ceci dit, sous sa plume, on retrouve également des personnages qui sont eux-mêmes déjà initiés, et qui servent de modèle à suivre aux protagonistes. Comme l'a montré J. J. Breton dans son livre, *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*²⁷⁶, ces personnages,

²⁷⁵ Joséphin Péladan, *Comment on devient Mage, Éthique*, Paris, Chamuel, 1892, p. 27.

²⁷⁶ J. J. Breton, *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 1999

notamment le Sâr Mérodack, sont également des avatars des différents aspects de l'auteur lui-même. Ainsi, ses romans sont en partie autobiographiques : par ces avatars, on voit se dérouler des scénarios représentatifs de la manière dont Péladan se voyait dans la société contemporaine. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le fait qu'on y voit également l'application idéalisée de sa philosophie personnelle. Car, à bien des égards, ses romans existent non pas par une volonté autobiographique ou proprement artistique de la part de Péladan, mais plutôt pour mettre en scène les enseignements de ses textes philosophiques.

Les romans de *La Décadence latine* trouvent leur place à côté des nombreux écrits littéraires de Péladan ayant pour but de vulgariser la notion de la magie, de la présenter sous une forme accessible capable de susciter l'envie du lecteur qui se lasse de la religion traditionnelle, ou qui ne l'a jamais connue. Il explique :

Avant 1881, la Magie était absente de la culture française : je lui ai rendu la lumière et la gloire, non par des traités téméraires et dangereux, mais sous une forme d'art qui n'engageait pas la sainte science en mes possibles écarts. J'ai révélé la Magie, c'est-à-dire je lui ai donné l'accommodation contemporaine²⁷⁷.

Ainsi, avant d'entreprendre une discussion des œuvres que nous avons sélectionnées pour cette étude, il convient d'aborder rapidement les textes formant leur base philosophique : l'*Amphithéâtre des sciences mortes*.

L'*Amphithéâtre* est une série de sept essais publiés sur près de vingt ans : *Comment on devient Mage. Éthique* (Paris, Chamuel, 1892), *Comment on devient Fée. Érotique* (Paris, Chamuel, 1893), *Comment on devient artiste. Esthétique* (Paris, Chamuel, 1894), *Le Livre du sceptre. Politique* (Paris, Chamuel, 1895), *L'Occulte catholique. Mystique* (Paris, Chamuel, 1898), *Traité des antinomies. Métaphysique* (Paris, Chacornac, 1901), et *La Science de l'amour* (Paris, Messein, 1911). Dans chaque volume, Péladan dévoile une facette de sa philosophie occulte ; les volumes sont présentés sous la forme d'un manuel d'instruction où il livre les bases nécessaires pour qu'un lecteur néophyte puisse entamer ses propres études occultes et commencer son initiation. Dans les deux premiers volumes, *Comment on devient Mage*, et *Comment on devient Fée*, par exemple, il aborde le type de caractère prérequis à tout initié, avant de passer à une

²⁷⁷ *Comment on devient Mage, op. cit.*, p. xvii-xviii.

discussion du régime hygiénique, académique, et spirituel que l'initié doit suivre s'il ou elle souhaite devenir Mage ou Fée – des titres que Péladan réserve pour des initiés du plus haut niveau.

Ces textes visent un grand public, des personnes peut-être déjà familiarisées avec les romans de Péladan, mais non initiées au domaine de l'occultisme. En les rédigeant, son intention était d'offrir au lecteur un cadre, et de le mettre sur la bonne voie de la magie, avec confiance et certitude. Il faut noter néanmoins que la parution de ces textes ne marque pas la première tentative de la part de Péladan d'exposer les bases de la magie à un public moderne : telle était aussi son intention en composant les romans de *La Décadence latine*, lancée en 1884 avec la parution du premier tome, *Le Vice suprême*. Parmi ceux qui furent touchés par ce texte, on compte le poète mystique Stanislas de Guaita. Plus tard dans la même année, l'auteur de *Rosa mystica* écrivit à Péladan pour lui dire que c'était grâce à une lecture du *Vice suprême* et au personnage de Mérodack qu'il découvrit la Kabbale, « une science superbe avec ses dogmes grandioses et ses mythes incomparables²⁷⁸ » ; quelques années plus tard, Péladan lui conféra le titre sacré de 'Mage'. Cependant, tous les lecteurs n'étaient pas aussi favorables au style de Péladan, et le Sâr ressentit le besoin de rédiger une série de textes théoriques où peuvent se dévoiler de manière claire et simple ses théories : l'*Amphithéâtre des sciences mortes*. Selon Péladan, le premier volet, *Comment on devient mage*, a pour lecteurs : « ceux que le Mérodack du *Vice Suprême* a égarés, à ceux qui sont venus me demander d'achever en eux le travail confus né de me lire²⁷⁹. » Désormais, ses écrits romanesques et instructifs auront exactement ce même profil de lecteur, que Péladan souhaite exposer aux théories du mysticisme chrétien en lui proposant de multiples pistes de lecture.

La forme et le fond des textes instructifs de l'*Amphithéâtre* ne sont pas propres à Péladan pour autant ; ils retrouvent leur place dans une tradition de textes didactiques parus dans la seconde moitié du XIX^e siècle ayant pour ambition de vulgariser et de diffuser la philosophie occulte au grand public. On pourrait citer, bien sûr, les textes d'Éliphas Lévi parus entre 1854 et 1865, notamment *Dogme et rituel de la haute magie* (1854), ainsi que son *Histoire de la magie* (1859), ou bien les écrits de Papus, mais on souhaiterait attirer l'attention du lecteur sur un autre texte : *Les Sources* du Père Gratry, paru en 1862, qui eut une énorme influence sur les écrits du Sâr.

²⁷⁸ *Lettres inédites de Stanislas de Guaita au Sâr Joséphin Péladan*, É. Dantinne (éd.), Lausanne, Éditions Rosicruiciennes, 1952, p. 51.

²⁷⁹ *Comment on devient Mage*, op. cit., p. XVII.

Péladan évoque ce titre dans son roman *Typhonia*, paru en 1892 (la même année que *Comment on devient Mage*), lorsque le personnage Sin (avatar de l'écrivain lui-même) quitte le lycée pour terminer son éducation par la lecture des ouvrages que son père lui conseille, dont *Les Sources*. Ce texte servira de modèle à Péladan plus tard dans la même année au moment de la rédaction de *Comment on devient Mage*, texte qui sera, en majeure partie, une réinvention des écrits de Gratry. Ces deux textes, *Les Sources* et *Comment on devient Mage*, s'adressent au même lecteur fictif : un jeune homme de vingt ans, intelligent, hors du commun, et désireux de se distinguer de la foule par l'apprentissage des traditions occultes. Considérons le début du texte du Père Gratry :

Ces conseils ne s'adressent pas à tous : un très petit nombre d'esprits, dans l'état actuel du monde, en sont ou en voudront être capables. Ils s'adressent à cet homme de vingt ans, esprit rare et privilégié, cœur encore plus privilégié, qui, au moment où ses compagnons d'études ont fini, comprend que son éducation commence ; qui, à l'âge où l'amour du plaisir et de la liberté, du monde, de ses honneurs et de ses richesses entraîne et précipite la foule, s'arrête, lève les yeux et cherche, dans l'immense horizon de la vie, au ciel ou sur la terre, l'objet d'un autre amour. Je suppose que je m'adresse à cet homme. C'est à lui seul que je parle ici²⁸⁰.

Et cet extrait du premier chapitre du texte de Péladan :

Tu as vingt ans, tu habites une ville prétendument civilisée ; hier, tu étais empoisonné moralement par la Locuste nationale, l'Université. [...] Il faut que tu renonces au collectif pour naître à la personnalité. La Société est une entreprise anonyme pour la vie à émotions réduites²⁸¹.

Tel est, par ailleurs, le profil du protagoniste de *La Rondache*, le premier volume des *Drames de la conscience*, que nous aborderons dans les chapitres qui sont à suivre. Le rapport envisagé entre l'écrivain et son lecteur ici est clair : Péladan, comme le Père Gratry avant lui, se dresse comme le détenteur des clefs du salut terrestre. Dans l'avant-propos du premier chapitre de *Comment on devient Mage*, « Le Néophyte », Péladan affirme qu'il voit la transmission de ces outils comme la charge suprême de sa vie :

Le premier soin de l'homme supérieur, dès qu'il est conscient de lui-même, réside à sculpter, à ciseler son être moral : la théorie de la perfection chrétienne n'est que l'initiation sublimée. Oui, l'homme a le devoir et le pouvoir de se créer une seconde fois, selon le bien. On demande quel est

²⁸⁰ Alphonse Gratry, *Les Sources*, Paris, Ancienne Maison Charles Douniol, 1861, p. 3-4.

²⁸¹ *Comment on devient Mage*, *op. cit.*, p. 28-29.

le but de la vie : il ne peut être, pour l'homme qui pense, que l'occasion et le moyen de faire un chef-d'œuvre de ce bloc d'âme que Dieu lui a donné à travailler²⁸².

Il est évident, donc, que si le but de tout homme est de façonner son âme à l'image de Dieu, Péladan voit ses pensées, et ses textes, comme les outils nécessaires à l'homme moderne. On ne peut pas douter des intentions orphiques de Péladan.

Dans le chapitre précédent nous avons indiqué que Péladan, bien que mystique, est resté résolument catholique au fil de sa vie et carrière. Ainsi, l'un de ses buts en tant qu'écrivain était d'adapter le schéma de phénomènes ésotériques au dogme de l'Église catholique. L'application de cette philosophie à son œuvre écrite est double. Premièrement, dans ses textes purement didactiques, tels ceux comprenant l'*Amphithéâtre des sciences mortes*, il réconcilie les deux systèmes de manière comparative, présentant un propos d'abord en termes occultes, avant d'aborder le même point dans l'enseignement catholique pour montrer la compatibilité des deux schémas. À propos de l'organisation de *Comment on devient Mage*, dans son *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, Albert Caillet affirme : « Chacun des dix-neuf arcanes est suivi d'une Concordance catholique, montrant que la Magie telle que l'enseigne le Sâr est un complément harmonieux de la Foi catholique, apostolique et romaine²⁸³. » On peut observer ensuite l'application de ces principes ésotériques et catholiques dans ses romans, où se déroulent des scénarios orchestrés par Péladan pour mettre ses enseignements en valeur.

L'œuvre péladane se divise, donc, en deux parties : les sciences occultes, et la morale catholique ; et ceci pour deux raisons. D'une part, une telle structure est représentative de la nature du savoir catholique occulte, où d'un côté, l'on retrouve les textes des savants sur les sciences ésotériques, et, de l'autre, on retrouve la Bible, qui traite du *caractère* de l'homme : la morale, le comportement, *et cætera*. En ce sens, la division dans son œuvre correspond à une division que l'on peut observer dans les textes religieux. D'autre part, cette même division reflète également celle que Péladan voyait dans la société, et donc, dans son lectorat : comme nous venons de le voir, pour Péladan, il y a une certaine classe d'élus, susceptibles de suivre fidèlement l'échelle de l'initiation indiquée dans les textes de l'*Amphithéâtre*, et les textes narratifs se destinent au reste. Ces derniers mettent en scène un comportement sain et raisonnable, qui aidera l'homme moyen à

²⁸² *Ibid.*, p. 23.

²⁸³ Albert L. Caillet, *Manuel Bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, t. III, Paris, Librairie Lucien Dorbon, 1913, p. 247.

surmonter la décadence de la société d'alors. Par le biais de ces romans, diffusés auprès d'un vaste public et composés afin d'être accessibles à tout le monde, Péladan espérait trouver ce lecteur d'élite, qui est plus rare, mais qui pourrait comprendre les propos occultes de ses textes instructifs.

2.4.3. SUR LA CRÉATION DU PERSONNAGE DU *SÂR PÉLADAN*

Cela étant posé, abordons une autre technique, nettement plus complexe, employée par Péladan pour attirer l'homme vers la voie mystique : l'élaboration de sa propre image en tant que mage et hiérophante. C'est autour de l'année 1892 que Péladan s'auto-proclame *Sâr* – un titre porté par les mages chaldéens – qui lui permet de se rattacher aux traditions bibliques, que Péladan se sentait obligé de porter « devant l'inconscience de [son] temps²⁸⁴ ». L'emploi de ce titre honorifique ne sera pas permanent (il s'en lassera au bout d'une dizaine d'années), néanmoins, il représente l'inauguration d'une nouvelle étape dans sa vie : pendant la décennie qui suit, il se considère non pas comme un simple écrivain, mais comme un personnage public, et une figure de

²⁸⁴ *Un cœur en peine*, Paris, E. Dentu, 1890, p. XIII. Dans un entretien pour *Le Matin* de cette même année, il précisa le sens exact du terme, expliquant : « Au point de vue étymologique, Sâr signifie *sire, sieur, monsieur*. Dans le sens divin du mot, cela veut dire tombé du ciel, ange déchu » (« Chez le Sâr », *Le Matin*, n° 2.954, 1 avril, 1892, p. 1). Toutefois, il convient de noter que ce n'était pas uniquement par ce titre que Péladan cherchait à se lier aux traditions assyriennes. Dans la préface d'*Un cœur en peine*, il avance que son nom de Mage, Mérodack Péladan, était fait de « deux noms de dieux kaldéens et celui d'un roi d'Assur » (p. XXIV). Jean da Silva explique sa logique ainsi : « Mérodack (ou Marduck) est le dieu chaldéen associé à Jupiter, choisi pour sa similitude avec Mérodack Baladan, le roi de Babylone mentionné par Isaïe. Péladan aurait été une déviation de Baladan – mot qui en chaldéen signifierait fils du dieu Bel. » (*Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1991, p. 10). Ceci est, par ailleurs, confirmé par Péladan lui-même qui explique dans une note de bas de page de la même préface que, « Peladan ou Beladan signifie, en chaldéen, le fils du dieu Bel » (p. XIII). Toutefois, comme l'indique H. Chobaut, Péladan ou encore Paladan, Palatan, signifie réellement « homme qui manie la pelle, travailleur de terre », et non « fils du dieu Bel' ». » (Chobaut, « Les Ancêtres de Joséphin Péladan », *La Nouvelle Revue du Midi*, n° 10, décembre 1924, p. 6.). Ceci dit, il est aussi intéressant de noter que Léon Bloy revendique sa part dans la découverte des origines de son nom par Péladan. Dans *Belluaires et porchers* on lit : « Il vint un jour me trouver quand il n'était pas encore devenu glorieux, et me pria de lui signaler quelques textes bibliques dont il avait un urgent besoin. Je m'aperçus alors que cet *humaniste hébraïsant* n'était pas même capable de comprendre le latin rudimentaire de la Vulgate. Néanmoins, je lui conférai, par voie de traduction, les textes requis, lorsque, feuilletant Isaïe et venant à tomber sur un verset où le nom assyrien de Merodack Baladan, roi de Babylone, est mentionné, mon auditeur s'aperçut soudain que le voile de son propre temple se déchirait. Il se vit clairement désigné dans le saint Livre sous ce nom de Baladan, dont le vocable *Péladan* n'est qu'une manifeste déviation occidentale, et voilà, si on tient à le savoir, toute l'origine chaldéenne de cet ignare farceur qui ne peut plus écrire trois lignes sans vous jeter au visage ses ancêtres d'Assur ou de Mésopotamie. » (*Belluaires et porchers*, Paris, Stock, 1905, p. 58-59). Néanmoins, on observe également que Péladan minimise, voire nie complètement la part de Bloy dans la découverte des origines bibliques de son nom. Dans une lettre de 1891 à Léon Deschamps, le directeur de *La Plume*, il écrit : « [Bloy] me dit un jour, vous avez dans la Bible un homonyme – je m'étonnai : il me montra un chapitre d'Isaïe où Mérodack Baladan, roi de Babylone envoie des présents à Ézéchias convalescent. On ne peut pas être un cancre et ignorer ce détail, il me frappa si peu que ce nom de Baladan ne figure pas dans le *Vice Suprême*, où je commençais par Mérodack (Jupiter) à ressusciter les noms du Panthéon Kaldéen » (« Lettre à Léon Deschamps », 1^{er} Juin 1891, *La Plume, Année 1891*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 181).

proue. Ce titre était à la hauteur du personnage qu'il voulait incarner, et lui permettait de se présenter devant la société parisienne comme un modèle à suivre, le modèle de quelqu'un ayant lui-même emprunté la voie mystique, et qui, ayant côtoyé le Divin, possédait un savoir occulte rare et précieux. Dans son désir de s'ériger en hiérophante, Péladan dépasse Schuré, Blackwood, et Machen car il s'efforçait de montrer à ses disciples éventuels les fruits de l'hermétisme non pas uniquement dans le cadre théorique d'un roman, mais dans la vie quotidienne de la société contemporaine.

Pour Joséphin, le personnage grandiose du Sâr Péladan était un moyen sûr d'attirer les regards sur lui, et ainsi, sur ses textes où les lecteurs trouveraient exposé le chemin menant d'une société tombée dans la décadence au salut. En ce sens, Péladan incarne pendant cette période une sorte d'œuvre complète, une synthèse de tout ce qu'il prônait. Son personnage du Sâr était la représentation extérieure de ces processus intérieurs : le personnage était le reflet vivant du contenu de ses pages, et vice versa. Si le but suprême de l'écrivain orphique est de mener son lecteur vers la conversion, et si nos écrivains visent comme public des lecteurs non spécialisés, il semble évident que l'écrivain doit méditer longuement sur la bonne manière de s'assurer que le public trouvera son texte, et pour l'auteur d'*Un cœur en peine*, le personnage public du Sâr était la solution.

2.4.4. TROIS PORTRAITS DU SÂR PÉLADAN

Si les divers textes de Péladan de la fin du XIX^e siècle devaient servir d'outil à l'homme moderne, sa volonté était que son image soit une source d'inspiration aussi. Nous rappelons que *Comment on devient Mage* paraît en 1892, qui est une année majeure dans la vie et la carrière de Péladan : outre la parution de ce texte qui forme le fondement de son enseignement spirituel pratique, paraissent le dixième et le onzième volumes de son éthopée, *La Panthée* (Paris, E. Dentu) et *Typhonia* (Paris, E. Dentu), mais l'événement le plus important est sans doute l'inauguration du premier Salon de la Rose+Croix Esthétique, qui avait pour but de réintroduire la religion et le mysticisme dans l'art et de « désoccultier l'occulte²⁸⁵ ». Comme la littérature du Sâr, son Salon était une réaction contre l'art populaire et académique du moment et réunissait un grand nombre

²⁸⁵ Joséphin Péladan, « L'Initiation du 9 Août 1890 », *Un cœur en peine*, *op. cit.*, p. 325.

de peintres symbolistes, dont Fernand Khnopff, Carlos Schwabe, Félix Vallotton, et bien d'autres. Les artistes souhaitant y exposer leurs tableaux devaient, dans un premier temps, passer par un jury de sélection composé de membres appelés les Magnifiques ; Péladan se plaça naturellement à leur tête. Comme dans toutes les sphères de sa carrière, les œuvres approuvées pour ce Salon témoignaient d'un refus du réel au profit de l'idéal ; pour le Sâr, « l'esthétique est l'art de sentir Dieu dans les choses : et celui qui a ce sentiment je l'appelle Artiste, ce qui signifie l'excellent, le meilleur²⁸⁶. » Ainsi, tout tableau représentant un sujet ancré dans le réel était catégoriquement écarté, y compris la portraiture – sauf dans le cas d'un portrait représentant une figure capable d'élever le spectateur.

Le premier Salon ouvrit ses portes le 10 mars 1892, et connut un succès époustouflant. A la galerie Durant-Ruel, rue Lepeletier à Paris, étaient exposées 250 œuvres de 60 artistes, admirées et contemplées par 22 600 visiteurs en un mois, dans une salle capable d'accueillir seulement 200 personnes à la fois. Remy de Gourmont observa dans le *Mercur de France* qu'il s'agissait de la « grande manifestation de l'année²⁸⁷ », et dans le *Journal inédit* de Léon Bloy, on lit que le succès du Salon fut « énorme²⁸⁸ » ; en effet, l'affluence y était si importante que la préfecture devait intervenir afin de gérer la circulation des visiteurs²⁸⁹. Parmi les œuvres qui y furent exposées, on pouvait admirer, par exemple, un buste de Verlaine ciselé par Auguste de Niederhäusern (dont une copie est visible aujourd'hui dans le jardin du Luxembourg à Paris), ou bien les portraits de Baudelaire et de Wagner par l'artiste suisse Félix Vallotton, mais on avait également la possibilité de s'attarder devant le portrait du Sâr Péladan par Alexandre Séon (**fig. 3**), exposé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

²⁸⁶ Joséphin Péladan, *Comment on devient Artiste. Esthétique*, Paris, Chamuel, 1894, p. 9.

²⁸⁷ Remy de Gourmont, « Les Premiers Salons : Indépendants, Rose+Croix », *Le Mercur de France*, mai 1892, p. 60.

²⁸⁸ Notation du jeudi, 10 Mars, 1892 ; *Journal inédit I. 1892-1895*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996, p. 13.

²⁸⁹ Christian Rebisse, « Joséphin Péladan et les Salons de la Rose+Croix », *Rose+Croix : Revue Traditionnelle de l'Ancien et Mystique Ordre de la Rose-Croix*, n° 179, automne 1996, p. 9.

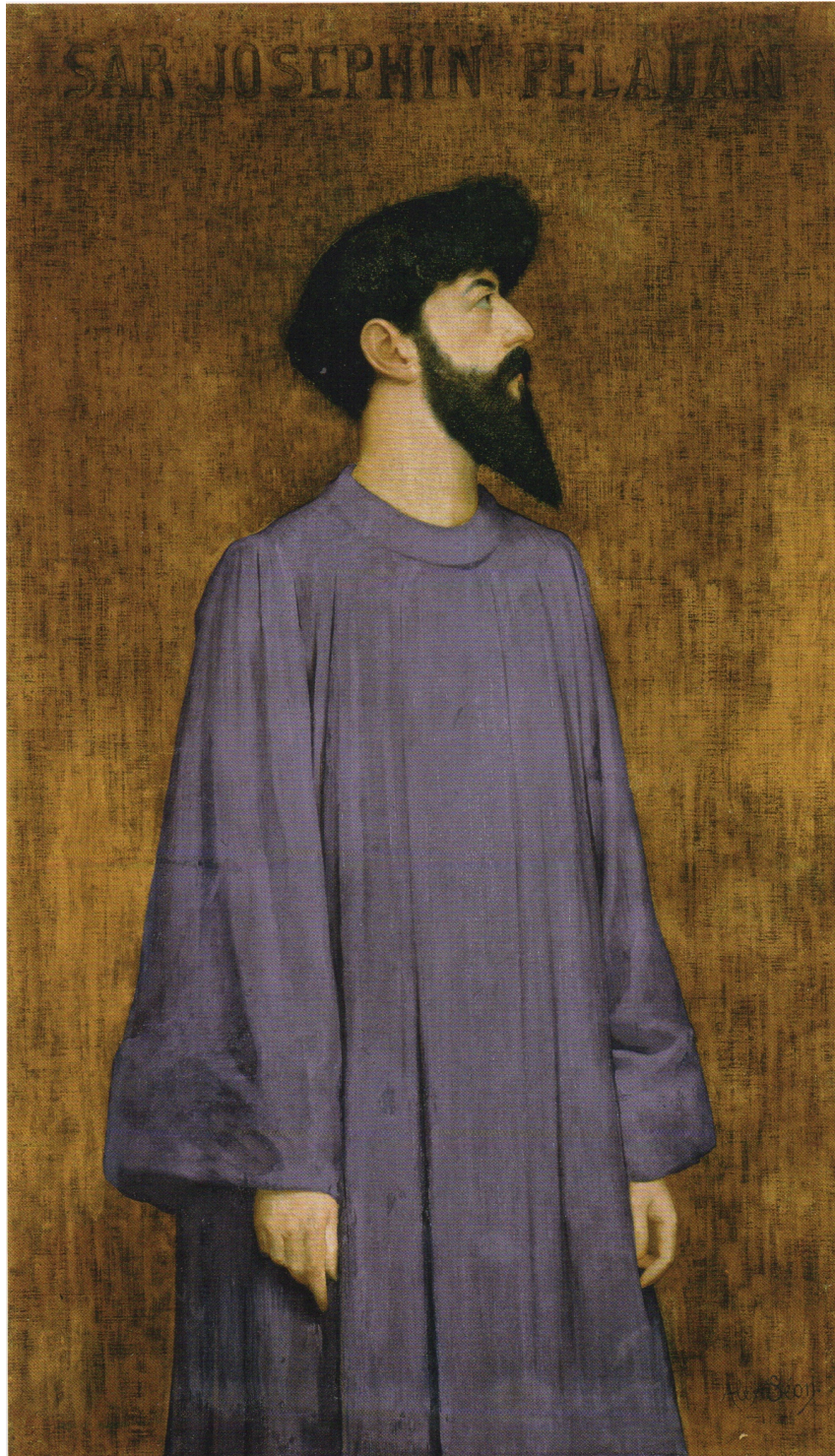


Fig. 3 : Alexandre Séon, *Le Sâr Joséphin Péladan*, 1891
 Huile sur toile, 132,5 x 80 cm ; Musée des Beaux-Arts de Lyon
 Premier Salon de la Rose+Croix, 1892 ; cat. no. 154. 93.
Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897, V. Greene (dir.),
 New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 93.

L'exposition de cet imposant tableau, une huile sur toile mesurant 132 x 80cm, au premier Salon de la Rose+Croix Esthétique représente en quelque sorte la présentation au temple du personnage du Sâr Péladan. On le voit de profil, debout, la tête dressée, et le regard tourné vers l'horizon. La taille de sa barbe, la coupe de ses cheveux, et le fait qu'il est représenté de profil évoquent l'art assyrien, lien qui est également renforcé par le titre honorifique « Sâr », tandis que le fond abstrait et doré rappelle l'art religieux des primitifs italiens du Moyen Âge – période estimée à la fin du XIX^e siècle comme étant de haute spiritualité dans l'art occidental et chrétien. Péladan, comme Joris-Karl Huysmans et bien d'autres de son temps, nourrissait un grand intérêt pour les artistes primitifs italiens, et consacra plusieurs articles à Fra Angelico et à Andrea Orcagna ; il avait même l'intention de faire paraître un livre sur eux intitulé *Les Grands Primitifs*, mais ce projet ne s'est jamais réalisé. Ce portrait, pourtant si simple en apparence, charge son sujet du poids immense de deux grandes traditions religieuses, et, ce faisant, le rattache à deux périodes phares dans l'évolution spirituelle de l'humanité. Par cette représentation picturale, ceux qui assistaient au Salon, pouvaient non seulement s'inspirer de la sélection d'art soigneusement choisie par le Sâr et ses Magnifiques, mais s'attarder également devant son portrait accroché au mur de ce temple de l'art idéaliste.

Le portrait de Séon n'était pas le seul portrait du Sâr destiné à orner les murs de ces Salons, pourtant. Au deuxième Salon de 1893, ainsi qu'au quatrième Salon de 1895, on pouvait en admirer deux autres. Le premier, exposé en 1893, fut réalisé par Marcellin Desboutin en 1891 et s'intitule *Portrait du Sâr Péladan, Grand-Maître de l'Ordre laïque de la Rose+Croix, du Temple et du Graal (fig. 4)* ; il s'agit d'une huile sur toile mesurant 121 x 81 cm. Péladan y est représenté sur un fond oriental, habillé en costume typique de la noblesse vénitienne à l'époque de la Renaissance. Par son attitude et son costume, il évoque les portraits de Titien exposés au Louvre (entre autres), et jette, encore une fois, un pont entre le Sâr au moment du Salon et une étape majeure du génie artistique et intellectuel de l'humanité.



Fig. 4 : Marcellin Desboutin, *Portrait du Sâr Mérodack Joséphin Péladan*, 1891
Huile sur toile, 121 x 83 cm, Musée des Beaux-Arts d'Angers
Deuxième Salon de la Rose+Croix, 1893 ; cat. n° 78, p. xii.
Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897, V. Greene (dir.),
New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 69.

En considérant ce portrait, il convient de surcroît de noter qu'il porte une ressemblance frappante avec celui de Barbey d'Aurevilly, réalisé par Émile Lévy en 1881 (**fig. 5**), dont une copie est aujourd'hui exposée au musée Barbey d'Aurevilly à Saint-Sauveur-le-Vicomte.

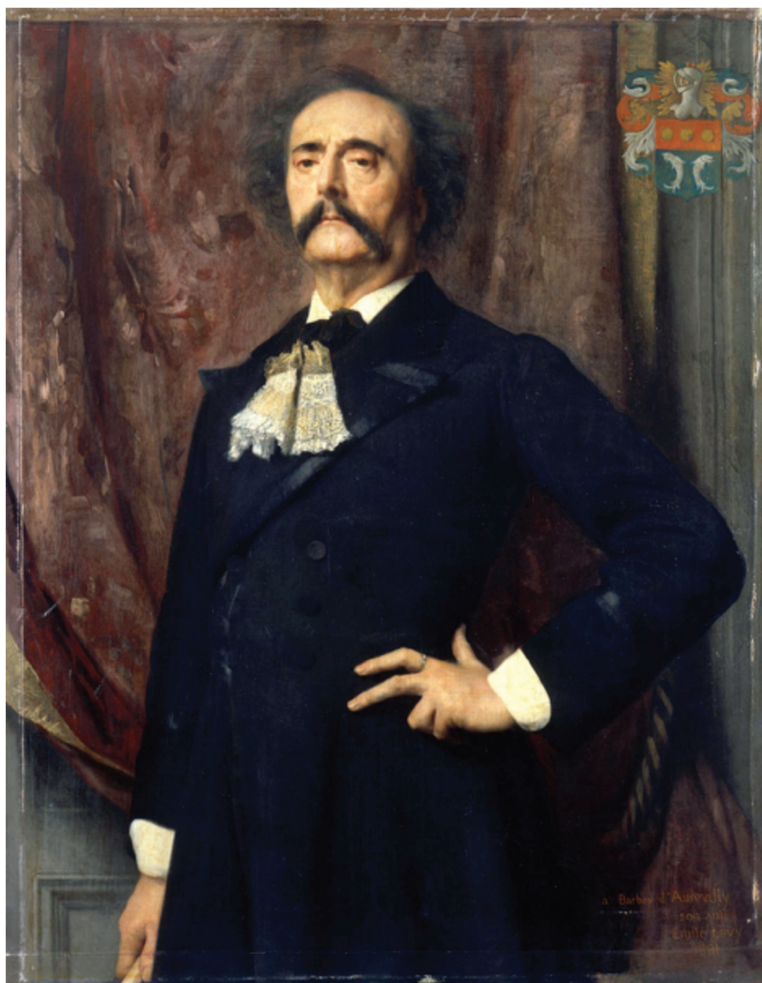


Fig 5 : Émile Lévy, *Jules Barbey d'Aurevilly*, 1881
Huile sur toile, 116 x 91 cm ; Musée National du Château de Versailles.

Cette ressemblance n'est sûrement pas innocente de la part de Desboutin : les deux écrivains se connaissaient et furent liés par une amitié à la fois personnelle et professionnelle. En 1884, Barbey écrit la préface au premier volume de l'éthopée de Péladan, *Le Vice suprême*, et Péladan, à son tour, lui dédia le livre lors de la parution de son septénaire d'édition en 1887. Dans sa préface de 1884, Barbey loue Péladan comme « cet homme, extraordinaire et oraculaire, qui

voit l'avenir et le prédit sans se tromper jamais²⁹⁰ » ; tandis que Péladan l'appelle « le plus illustre de ceux que j'aime²⁹¹. » Mais d'où vient cette affinité entre les écrivains si présente dans ces pages ?

Vraisemblablement, cette admiration mutuelle provient de leurs points de vue quasi identiques sur la religion, la politique, et la société française à la fin du XIX^e siècle : l'un comme l'autre étaient farouchement catholiques et monarchistes.

Dans sa préface au *Vice suprême*, Barbey observe à propos de Péladan : « L'auteur du *Vice suprême* a en lui les trois choses les plus haïes du temps présent. Il a l'aristocratie, le catholicisme, et l'originalité²⁹² » et, plus loin, que Péladan, « fait du catholicisme la seule certitude de salut qui reste aux nations latines décrépites²⁹³. » Trois ans plus tard, Péladan, dans sa dédicace, dira à Barbey : « Votre attitude même, hautainement dédaigneuse dans cette fin de siècle qui semble la fin d'une descente de Courtille ; Votre adhésion au Verbe de l'Église ; la physionomie d'Alceste que Vous n'avez jamais démentie dans la vie littéraire, si corruptrice des nobles roideurs, sont dignes du plus grand Adept²⁹⁴. » Péladan, qui se dressait si volontairement comme hiérophante pour les hommes de son temps, voyait en Barbey son propre maître ; lorsqu'il apprit sa mort en 1889, il écrivit : « Le connétable des lettres françaises est mort : Je ne dirai plus maître à personne en ce monde²⁹⁵. » Dans un article de 1925 consacré au rapport à la fois hiérarchique et intime entre ces deux écrivains, Louis Estève observa : « De ces rencontres de l'esprit et du cœur naissait entre eux une atmosphère religieuse où la critique se fût malaisément exercée. Barbey d'Aurevilly, vénérable, et sur le front opaque de qui mieux régnait la lumière y prit bientôt mine épiscopale, tandis que l'autre, à genoux, comme un clerc, entraînait dans le vif de ses enthousiasmes, et, sous bénéfice d'inventaire, adoptait ses vertus, ses haines²⁹⁶. » Il semble donc logique d'affirmer que par la ressemblance visuelle des deux portraits, Desboutin souhaite représenter Péladan comme disciple de Barbey – ce dernier étant décédé seulement deux ans avant la réalisation du portrait, et

²⁹⁰ *Le Vice suprême*, Paris, Chamuel, 1884, p. XXVI.

²⁹¹ *Le Vice suprême* [1884], Septième édition, Paris, Chamuel, 1896, n. p.

²⁹² *Ibid.*, p. xi.

²⁹³ *Ibid.*, p. xvii.

²⁹⁴ *Ibid.*, n. p.

²⁹⁵ Cité dans : Louis Estève, « L'Influence de Barbey d'Aurevilly sur Péladan », *La Nouvelle Revue du Midi*, op. cit., p. 64.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

quatre ans avant son exposition – et, ce faisant, créer un lien entre ces deux écrivains iconoclastes et iconolâtres qui se sont dressés solidairement contre la décadence de leur temps.

Le dernier portrait du Sâr (**fig. 6**), réalisé par le peintre belge Jean Delville en 1894, fut exposé au Salon de 1895. C'est une œuvre monumentale sur toile, exécutée à l'huile, qui mesure 205 x 113,5 cm, et porte le titre : *Portrait du Grand Maître de la Rose+Croix en habit de chœur, Joséphin Péladan*. Par sa représentation de Péladan, Delville renforce le lien non pas entre le présent et le passé, mais entre le présent et l'infini. Puisant dans l'abécédaire de l'art catholique traditionnel, Delville dépeint Péladan comme un choriste, en robe blanche, qui se découpe sur un fond sombre aux couleurs mornes. Il tient dans sa main gauche, devant son cœur, un rouleau de parchemin doré qui est sans doute une partition de musique sacrée. Avec l'index de sa main droite, il guide le regard du spectateur vers le ciel, faisant allusion aux tableaux de la Renaissance, notamment le *Saint Jean-Baptiste* de Leonardo da Vinci – référence qui a dû plaire à Péladan, qui consacra plusieurs écrits à la philosophie et au génie de Léonard. En regardant les plis de la robe, on est frappé par leur rigidité ; en effet, on est loin de la fluidité des formes qui caractérise les compositions habituelles de Delville. Abandonnant les lignes typiques de son travail, l'artiste belge dépeint son sujet comme étant droit, stable, et rigide – une allusion au caractère infatigablement moral du Sâr.



Fig. 6 : Jean Delville, *Portrait du Grand Maître de la Rose+Croix en habit de chœur; Joséphin Péladan*, 1895
 Huile sur toile, 205 x 113,5 cm ; Musée des Beaux-Arts, Nîmes
 Quatrième Salon de la Rose+Croix, cat. no. 27, p. 5.
Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897, V. Greene (dir.),
 New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 65.

Dans ses yeux, on peut apercevoir le reflet d'une lumière éclatante, évoquant l'idée d'un regard qui parvient à percer le voile des apparences et à contempler l'amour divin de l'éternité. Cet éclat de lumière renforce le jeu de contrastes employé par Delville dans les couleurs du tableau : à la place des couleurs intenses souvent employées par le peintre – on pense à son *Prométhée* de 1907 (**fig. 7**), tableau dont la gamme de couleurs et la composition trouve son inspiration dans l'*Albion* de William Blake, et qui aurait servi d'inspiration à des artistes à venir tels Hilma af Klint (1862-1944), Marguerite Bordet (1909-2014), ou encore Alex Grey (1953-) – Delville nous livre une gamme chromatique très restreinte qui crée une juxtaposition frappante entre le cadre du sujet, et le sujet même. Ainsi, sur le plan pictural, on peut admirer un jeu de contrastes entre l'obscurité sombre du cadre terrestre et la lumière de son regard qui évoque les dons et le statut quasi divins du Sâr.



Fig. 7 : Jean Delville, *Prométhée*, 1907
Huile sur toile, 360 x 250 cm ;
Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles.

Tout cela étant posé, il reste la question du *pourquoi* : pourquoi ce choix insolite de représenter Péladan en choriste ? Pour un peintre comme Delville, encore connu de nos jours pour ses tableaux énigmatiques aux sujets mythologiques, ce choix de représentation pour une figure aussi auguste que le Sâr pourrait paraître très facile, voire banal. Cependant, on croit que derrière cette représentation simple, le sujet recèle un sens plus profond. Dans cette représentation, il ne paraît pas abusif de lire une volonté de la part du peintre de dépeindre Péladan comme un Orphée catholique. Orphée, qui est souvent représenté tenant sa lyre, instrument de musique bien sûr, mais aussi symbole de la poésie, est fréquemment associé à l'époque symboliste au poète ou au peintre, bref à l'artiste, mal compris par la foule et condamné à errer sur terre sans but²⁹⁷. Ici nous voyons Péladan, seul, sous les traits d'un choriste, surgissant d'un fond sombre, tenant à sa main un nouveau symbole de musique : une partition d'origine divine, qui remplace la lyre du personnage grec, et regardant non pas vers la terre, vers le spectateur ou le disciple, mais vers sa source d'inspiration : Dieu.

Si c'est bien la volonté de la part de Delville de représenter Péladan comme un Orphée catholique, le fait qu'il a les yeux ouverts n'est pas sans importance. Lorsqu'il s'agit d'une représentation d'une figure terrestre en communication avec le monde de l'au-delà, surtout Orphée, le personnage est représenté les yeux fermés de manière presque systématique ; on pourrait citer comme exemple, bien sûr les *Yeux clos* d'Odilon Redon (1890), ou bien l'*Orphée dans l'Hadès* de Pierre Amédée Marcel-Beronneau, présenté au sixième Salon de la Rose+Croix en 1897, ou encore un dessin d'Orphée réalisé par Delville lui-même en 1890 (**fig. 8**). Sébastien Clerbois explique ce choix ainsi : « l'iconographie de l'*Orphée* [de Delville], radicalement ésotérique, représente l'initié, confronté à la lumière de l'au-delà. Orphée ferme les yeux, signe que ce qu'il voit ne peut être perçu par le spectateur et relève d'une intériorisation dont il est le seul protagoniste.²⁹⁸ »

²⁹⁷ Pour une analyse complète de la figure d'Orphée dans les arts plastiques du XIX^e siècle, nous renvoyons le lecteur au livre de Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth Century Symbolism* (Rochester, University of Rochester Press, 1989).

²⁹⁸ Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge, op. cit.*, p. 31.



Fig. 8 : Jean Delville, *Étude pour 'Orphée'*, 1890
Crayon et fusain sur papier ;
Collection privée.
Sebastien Clerbois, *L'Esotérisme et le symbolisme belge*,
Anvers, Pandora, 2012, p. 31.

Avec sa perspective extérieure sur le Sâr, Delville refuse ce qui est, selon Clerbois, l'une des conventions clefs de la peinture symboliste belge : une mise en scène de la vision intérieure du peintre. Dans ce tableau, une perspective intérieure aurait mis l'accent sur la vision prodigieuse et les dons surhumains du Sâr, permettant au spectateur de partager sa vision. Ce n'est pas le cas ici ; plutôt, le tableau semble confirmer la définition de l'orphisme proposée par Juden que nous avons citée au début de ce chapitre²⁹⁹. Néanmoins, malgré l'extériorité de sa perspective, l'idée

²⁹⁹ « [L'orphisme], c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. », *op. cit.*, p. 10.

de la *vue* joue tout de même un rôle capital dans la composition de ce portrait. Le reflet de lumière dans les yeux de Péladan implique une vision *cosmophanique*, qui lui permet de voir au-delà de son cadre sombre, clos, et retiré, qui paraît presque inaccessible au reste du monde. La lumière vive de son regard donne également un sens plus profond au choix de couleurs de cette composition : elle établit une juxtaposition entre la monotonie de la vie sur terre, suggérée par les couleurs restreintes du cadre, et la pureté éclatante de sa robe, ainsi que celle de ses yeux, qui est le reflet d'un au-delà.

Si les représentations du visionnaire aux yeux fermés montrent une expérience singulière ou hermétique, nous avançons que les yeux ouverts du Sâr Péladan évoquent un échange ou un partage, entre le Sâr et le Divin, destiné à être partagé aussitôt avec ses disciples. Écartant toute représentation fantastique, Delville met son spectateur non pas à la place du poète-visionnaire même, mais plutôt à la place d'un de ses disciples, assis à ses pieds et écoutant attentivement l'hymne du « désocculteur de l'occulte ». Nous ne sommes pas parvenus à trouver des images de la place qu'occupait ce tableau sur les murs du Salon, mais au vu des dimensions monumentales, ainsi que de la vue en contre-plongée créée par la verticalité de la composition, l'inclinaison extrême du sol, et les lignes droites de la robe, il est fort probable que ce tableau ait été placé en hauteur, afin que les yeux du Sâr (qui sont le point de fuite de la composition) soient bien au-dessus de ceux de la foule. Ainsi, le spectateur est-il convoqué à prendre sa place aux pieds du Sâr – à l'instar des personnages aux pieds du *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna (**fig. 9**) (tableau dont les dimensions dépassent de très peu celui de Delville). Dans la composition du peintre italien les archers bourreaux en bas à droite devaient être à la même hauteur que le spectateur, afin d'assurer que le Saint occupe toujours une place supérieure par rapport à son spectateur. Il semblerait, finalement, qu'il en soit de même avec ce portrait de Péladan en choriste, qui est d'apparence si simple. Delville nous livre un portrait finalement très riche et complexe d'un poète divin catholique, les pieds posés sur la terre, mais en communication directe avec l'infini, rappelant au spectateur en même temps sa place dans la hiérarchie de la société moderne.



Fig. 9 : Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, vers 1480
Huile sur toile, 255 x 140 cm ;
Musée du Louvre.

2.4.5. PÉLADAN ET LA PHOTOGRAPHIE « PITTORESQUE »

Au-delà des murs de son Salon esthétique, Péladan cherchait à pousser la prolifération de l'image du Sâr aussi loin que possible : c'est également autour de cette année, 1892, qu'on voit les frontispices ornant ses textes subir un changement lors de la première parution de ses textes éducatifs. À l'intérieur de chaque édition de l'*Amphithéâtre des sciences mortes* figure non pas un dessin d'un artiste tel Félicien Rops, Fernand Khnopff, ou Alexandre Séon – parmi d'autres, – comme c'était le cas pour les premières éditions originales de la *Décadence latine*, mais des portraits photographiques du Sâr même. L'année du deuxième Salon, 1893, marque la parution du deuxième volume de son *Amphithéâtre : Comment on devient Fée*, un manuel destiné aux femmes désirant entreprendre l'étude du mysticisme. Ici, en guise de frontispice, le lecteur découvre un portrait photographique du Sâr pris par Walter Damry dans son atelier (**fig. 10**). Péladan est habillé en robe religieuse, les mains cachées à l'intérieur de ses grandes manches, la tête inclinée, et les yeux fermés en contemplation. La composition de l'image est extrêmement simple, et l'image elle-même est dénuée de symboles religieux externes à son sujet, à l'instar des tableaux des artistes primitifs ; on peut alors observer un lien entre ce portrait photographique et le portrait de Péladan peint par Séon, qui fut exposé au premier Salon la même année. Dans les deux cas, toute l'attention du spectateur est portée sur le Sâr, dont l'attitude et l'aspect tendent à accentuer sa spiritualité profonde.

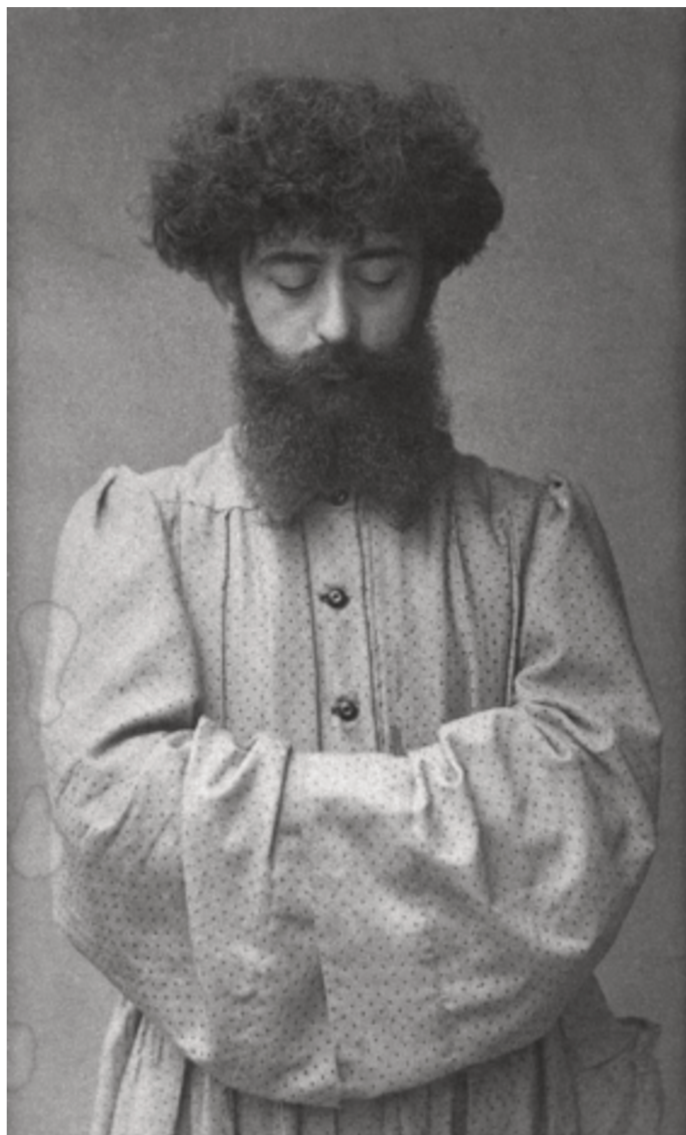


Fig. 10 : Portrait photographique de Joséphin Péladan par W. Damry, publié en frontispice de *Comment on devient Fée, Érotique*, Paris, Chamuel, 1893.

Il est curieux de considérer l'apport d'une représentation photographique dans le cadre de la carrière de Péladan. Pour lui, qui considérait avec soin chaque aspect de son image, il faut reconnaître que le choix d'un portrait photographique est très révélateur ; on déduit qu'il est censé apporter une certaine légitimité au propos à suivre. Sur la page de garde de ces livres, on peut lire en dessous du titre la mention : « Avec un portrait pittoresque », impliquant que leur qualité

équivalait celle d'une représentation peinte³⁰⁰. Ainsi, on déduit que les photos doivent apporter une beauté et une dignité à l'image que le lecteur aura de l'auteur. Elles rajoutent une dimension édifiante supplémentaire à un texte dont la crédibilité provient *a priori* des idées et des mots, et non pas de l'image de l'écrivain – et dans le cas des textes de l'*Amphithéâtre*, le corps du texte ne comporte aucune illustration ni image. Il faut croire également que le choix d'un portrait photographique aurait été fait par Péladan justement parce qu'une photographie rajoute une dimension réelle que le spectateur ne peut pas nier. Cette dimension réaliste correspond de surcroît à la nature scientifique des textes de l'*Amphithéâtre*. Même si, comme l'indique Hélène Védrine dans son article sur le portrait photographique dans le livre³⁰¹, le fait d'inclure un portrait photographique de l'auteur fait partie d'une tendance littéraire du moment, il nous paraît qu'ici, Péladan va plus loin dans ses intentions.

Comme c'était le cas dans le cadre des Salons de la Rose+Croix, on voit que Péladan cherche à insérer sa propre image dans l'esprit du spectateur (ou bien du lecteur), sous les traits d'un Sâr Péladan, hiérophante du XIX^e siècle. Par l'emploi de l'adjectif « pittoresque » dans le cadre de la photographie, Péladan signale de surcroît une hiérarchie explicite entre les deux, exprimant une volonté de hisser le niveau du portrait photographique à celui de la peinture. Mais, en considérant les deux, il faut noter qu'il favorise des représentations proprement pittoresques, c'est-à-dire peintes, pour ses Salons d'art idéaliste, et des portraits photographiques pittoresques pour ces écrits pédagogiques, où l'aspect réel et scientifique du propos prime.

L'élaboration de cette image expliquerait, en outre, les variations dans le ton des portraits dits « pittoresques », choisis par Péladan pour ces œuvres. Le portrait indiqué ci-dessus, qui orne le deuxième volume de son cycle d'éducation ésotérique, semble être en ligne avec les autres portraits choisis pour ses Salons. Il marque, donc, une évolution importante dans le genre d'image que Péladan projette de lui-même lorsqu'on le compare avec le frontispice du premier volume, *Comment on devient Mage*, paru seulement un an auparavant, en 1892 (**fig. 11**). Dans ce portrait, dont l'idéal est cette fois-ci fortement humaniste, on voit Péladan représenté de manière

³⁰⁰ En consultant le « Trésor de la langue française », on trouve qu'à l'époque de Péladan, le terme « pittoresque » porte une connotation qui signifie : « Qui est digne d'être peint, de fournir un sujet à un peintre, à un graveur [...] qui plaît, qui charme ou qui frappe par sa beauté, sa couleur, son originalité ».

³⁰¹ Hélène Védrine, « Portraits de masques et de fantômes : Le portrait photographique dans le livre (1860-1930) », *COntEXTES*, Revue de sociologie de la littérature, n° 14, 2014.

considérablement plus étonnante : allongé sur un rocher dans un cadre naturel, chaussé de bottes en daim et portant un chapeau.

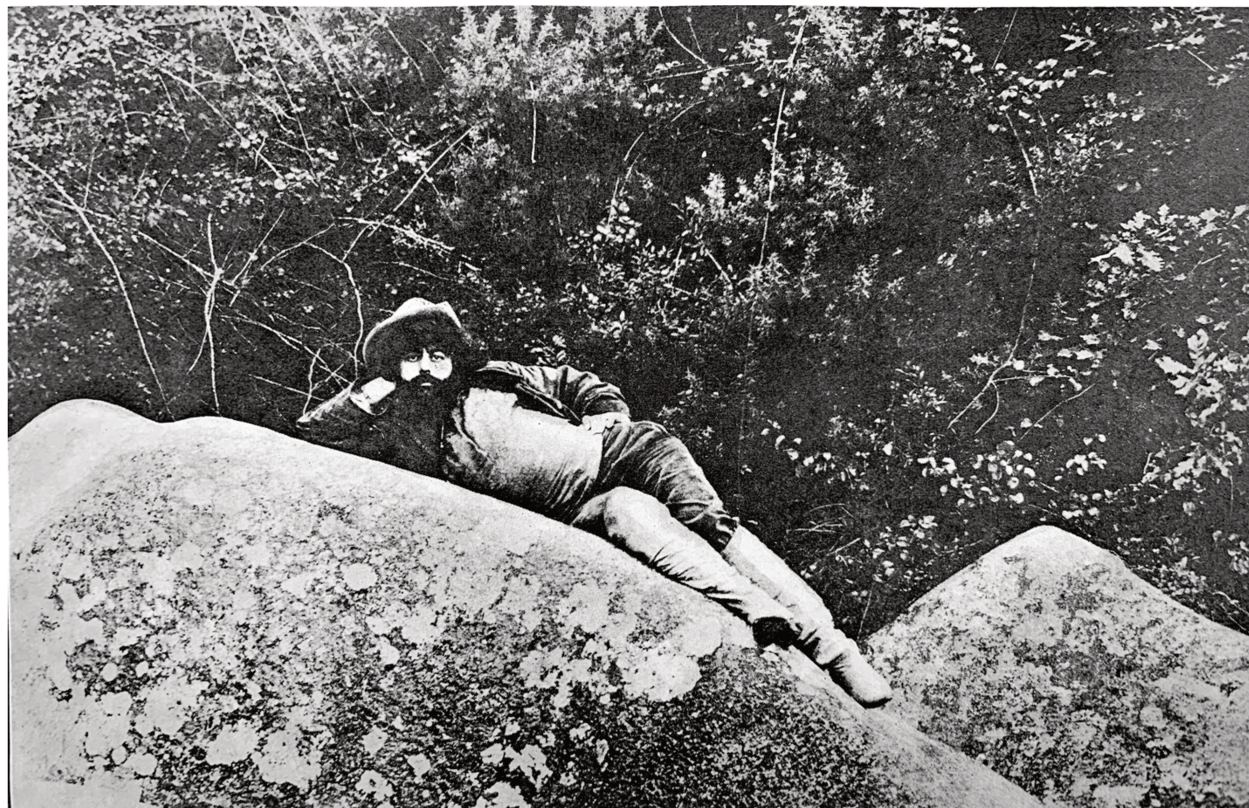


Fig. 11 : Portrait photographique de Joséphin Péladan
Publié en frontispice de *Comment on devient Mage, Éthique*,
Paris, Chamuel, 1892.

Le rapport entre l'homme et la nature y est frappant : dans une posture qui se veut délibérément provocatrice, le corps du Sâr assume la courbe du rocher comme le fait l'allégorie du crépuscule sur le fronton brisé qui orne le tombeau du duc d'Urbin dans la *Sagrestia Nuova* à Florence, réalisé par Michel-Ange principalement entre 1530 et 1534 (**fig. 12**)³⁰². À la manière de ces allégories sculpturales sur les tombeaux des Médicis, qui existent dans un état *non-finito* et ne sont qu'à demi dégagées du marbre, Péladan implique une fusion entre son corps et la création naturelle de Dieu. Or, plutôt que de s'allonger sur des éléments architecturaux, ayant été sculptés

³⁰² Bien qu'inachevées, les sculptures ornant les tombeaux de la *Sagrestia Nuova* ont eu une influence importante dans le domaine des arts plastiques européens. À Paris, par exemple, on voit qu'elles ont servi d'inspiration pour divers groupes sculpturaux sur les frontons des pavillons du Palais du Louvre. Notamment, le groupe intitulé « La France impériale protégeant l'Agriculture et la Science » de Jean-Baptiste Carpeaux, ainsi que le fronton de Jules Cavalier, et celui de Jules Francesi qui ornent le Pavillon de Flore.

par la main d'un artiste, Péladan laisse son corps fusionner à un rocher dont la matière existe dans sa forme brute – celle choisie par la Nature, par le Créateur.

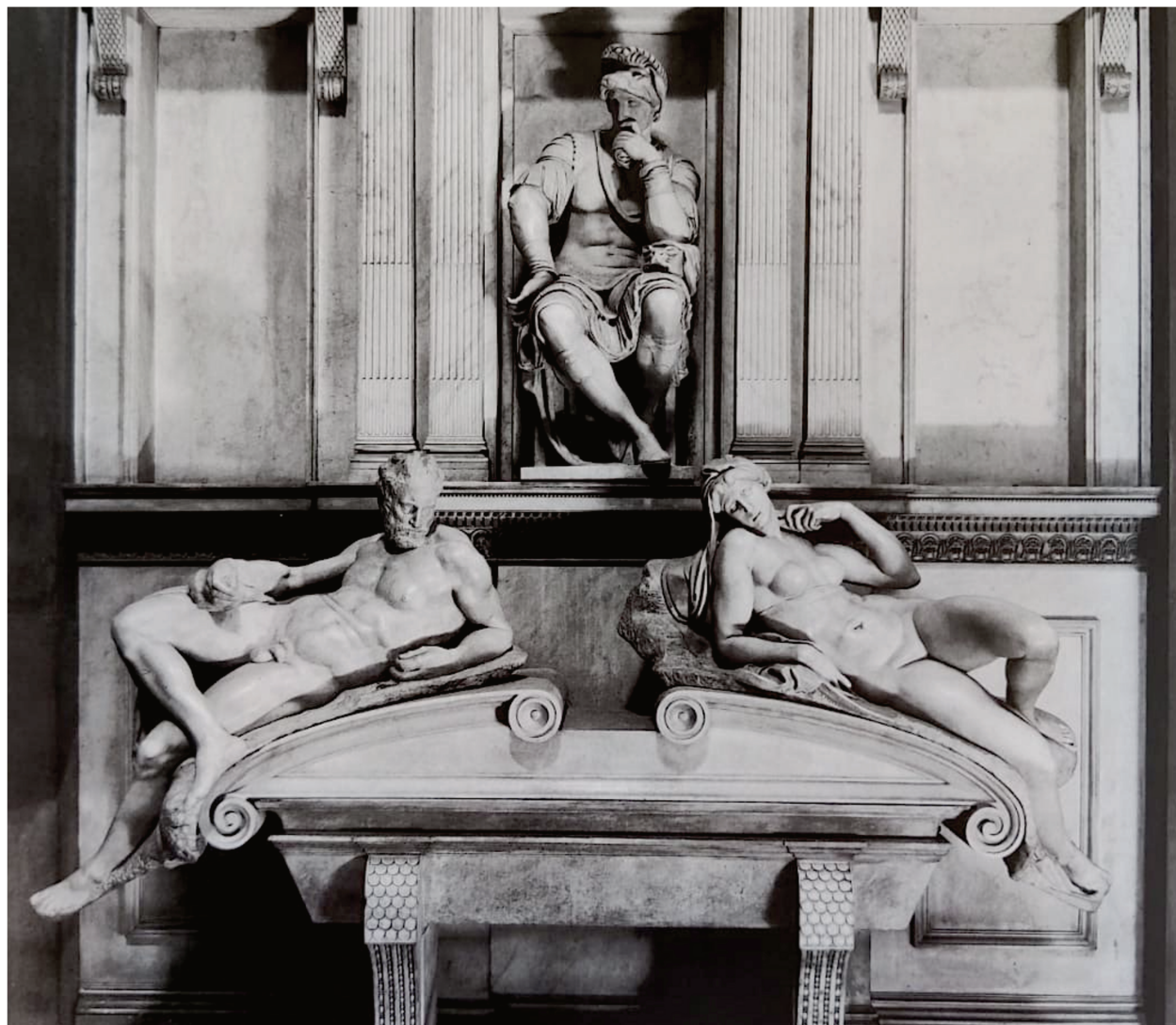


Fig. 12 : Michel-Ange, *Tombe du duc Laurent de Médicis*, avec le *Crépuscule* et l'*Aurore*, 1530-1534
 Florence, Museo delle Cappelle Medicee, Nouvelle Sacristie.
 Cristina Acidini Luchinat, *Michel-Ange sculpteur*,
 Arles, Actes Sud, 2006, p. 175.

Dans la section précédente, nous avons discuté de l'importance du regard du sujet dans le portrait : ici aussi, il faut reconnaître que le regard du Sâr est très étudié. Plutôt que de fermer les yeux comme dans le portrait précédent, il regarde son spectateur en face, à l'instar de nombre de tableaux explicites dans leur sexualité, tels « La Grande Odalisque » de Jean-Auguste-Dominique

Ingres, ou « Le Déjeuner sur l'herbe » d'Édouard Manet. Or, si le regard de Péladan entend choquer, il faut se rappeler que pour le Sâr, ce portrait trouve sa place dans le cadre d'une étude sur l'enseignement catholique, qui cherche à réorienter le lecteur vers l'Église. Ainsi, Péladan se présente comme Adam avant la chute : en harmonie parfaite avec le monde naturel et sans scrupules par rapport à sa sexualité. Pour le lecteur urbain qui regarde cette image, le message est clair : par son enseignement, Péladan est capable de révéler le chemin menant de la décadence du cadre citadin à la pureté édénique de la Nature.

L'immense écart entre ces deux images photographiques semble impliquer qu'avec l'inauguration de son premier Salon, Péladan s'est mis à contrôler sérieusement les images qu'il diffusait de lui-même afin d'inculquer de nouvelles images de sa personne dans l'esprit de son public ; chaque nouvelle image correspondant à une autre facette de sa personne dont il voulait informer son public. Ici encore, l'aspect « réel » d'une photographie est très important : surtout dans le cas de ce deuxième portrait pittoresque, Péladan présente à son lecteur un portrait dont la composition relève de celle de la peinture, mais dont le décor n'est que la création organique de Dieu. A cause de ces représentations excentriques, on a souvent dépeint Péladan comme un dandy, mais, comme nous le verrons prochainement, ce jugement ne prend pas en compte son raisonnement complexe et, donc, ne convainc pas. Toute la production artistique de Péladan a toujours indiqué ses intentions orphiques, et l'ensemble de son œuvre – roman, essai, pièce de théâtre, ou autre – fut conçu afin d'orienter le lecteur vers le mysticisme chrétien, où les enseignements de la Sainte Église existent dans un état non dilué. On doit, donc, tâcher de regarder les images de lui-même qu'il approuvait et diffusait sous le même angle : elles étaient faites pour attirer l'attention sur ce personnage du Sâr Péladan. Or, une fois ceci fait, que pouvait y trouver le spectateur ? Il semble que Péladan espérait qu'un spectateur puisse être frappé par son image et, intrigué et curieux, poursuivrait en se tournant vers ses textes, où il trouverait vulgarisées les clefs de son salut.

2.4.6. PÉLADAN : UNE STAR AVANT LA LETTRE ?

En insérant l'image du Sâr dans le cadre d'un Salon d'art religieux ou d'un texte mystique, Péladan brouille les frontières entre le sacré et le terrestre afin que son public ressorte avec l'impression qu'il recèle quelque chose de divin. Il métamorphose sa propre image afin de devenir

plus qu'un simple écrivain aux yeux de son public, s'élevant au-dessus de lui d'une manière qui est non seulement intellectuelle (comme l'impliquerait son rôle d'écrivain) mais visuelle aussi, grâce aux images qu'il diffusait de lui-même. Ce double rôle qu'il souhaite incarner préfigure en quelque sorte la place qui sera occupée plus tard par les stars du cinéma. Considérons cet extrait du texte fondateur d'Edgar Morin, *Les Stars*, paru pour la première fois en 1957, où l'auteur explique comment notre perception du réel est influencée par l'imaginaire (qui est lui-même nourri du réel) et comment cette expérience aborde le religieux en prenant racine au sein de l'âme du spectateur :

Les projections-identifications qui caractérisent la personnalité au stade bourgeois tendent à rapprocher l'imaginaire et le réel et cherchent à les nourrir l'un de l'autre.

L'imaginaire bourgeois se rapproche du réel en multipliant les signes de vraisemblance et de crédibilité. Il atténue ou sape les structures mélodramatiques pour les remplacer par des intrigues qui s'efforcent d'être plausibles. [...]

Le même mouvement qui rapproche l'imaginaire du réel rapproche le réel de l'imaginaire. Autrement dit, la vie de l'âme s'élargit, s'enrichit, voire s'hypertrophie au sein de l'individualité bourgeoise. L'âme est précisément ce lieu de symbiose où réel et imaginaire se confondent et se nourrissent l'un et l'autre ; l'amour, phénomène d'âme qui mêle le plus intimement nos projections-identifications imaginaires et notre vie réelle, prend une importance accrue.

C'est dans ce cadre que se développe le romanesque bourgeois. L'imaginaire est concerné beaucoup plus directement par le réel, et le réel est concerné beaucoup plus intimement par l'imaginaire³⁰³.

Si l'on considère de nouveau les portraits photographiques et pittoresques du Sâr discutés plus haut à la lumière de cette citation de Morin, on remarque qu'ils présentent une double réalité à propos de Péladan. D'un côté, par le simple fait que ce soit le portrait d'une personne vivante, ils confirment la réalité humaine de leur sujet, mais par le reste – le décor, la composition, les costumes, *et cætera* – ils inscrivent Péladan dans une tradition picturale religieuse et intemporelle. Les décors, les poses, et les costumes servent à créer un lien explicite avec le passé qui est vaste et varié ; chaque représentation construit un pont visuel entre le personnage moderne et un héritage spirituel différent, impliquant que Péladan possède une maîtrise habile de diverses traditions religieuses.

C'est donc par le reste – le contenu implicite (et même explicite) de chaque portrait, ainsi que le cadre de leur découverte – que ces représentations artistiques (dans la photo et dans le

³⁰³ Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 23.

tableau) de Péladan le distinguent de la foule. Par le contexte exceptionnel où le public les découvre – au Salon de la Rose+Croix Esthétique, qui se voulait un salon d'art religieux ou sacré, ou dans un livre d'éducation spirituelle tel *Comment on devient Fée* – l'imagination ne peut que prendre le dessus et infuser cette image de signification mystique et religieuse ; et, en conséquence, l'on ne pourra plus dissocier l'image de Péladan d'un contenu mystique. Ceci hisse le niveau d'un portrait bien au-dessus d'une simple représentation terrestre, et, ce faisant, crée un système où Joséphin Péladan est ennobli dans l'esprit du lecteur ou du spectateur grâce à l'image sainte du Sâr. Ainsi, un poids spirituel se développe dans l'âme du spectateur qui informe à son tour sa perception de Péladan et de ses œuvres.

Même si Morin parle de cette notion de *projection-identification* exclusivement dans la sphère du cinéma, il nous semble bien que les idées avancées sur le rôle actif du spectateur au cinéma peuvent s'appliquer également à la lecture. Pour Morin, l'identité spécifique ou personnelle de la star est sans conséquence ; ce qui importe, finalement, c'est la participation active du spectateur, car c'est lui qui accorde à l'acteur ses qualités. Il explique :

Le cinéma peut se contenter purement et simplement d'*automates*, dans le sens même où la participation du spectateur est particulièrement active au cinéma. Toute participation affective est un complexe de projections et d'identifications. Chacun, dans la vie, soit spontanément, soit sur les suggestions d'indices ou de signes, transfère sur autrui des sentiments et des idées qu'il attribue naïvement à cet autrui. Ces processus de projection sont étroitement associés à des processus qui nous identifient plus ou moins fortement, plus ou moins spontanément à autrui. Ces phénomènes de projection-identification sont excités par tout spectacle : une action entraîne d'autant plus librement notre participation psychique que nous sommes spectateurs, c'est-à-dire passifs physiquement. Nous vivons le spectacle d'une façon quasi mystique en nous intégrant mentalement aux personnages et à l'action (projection) et en les intégrant mentalement à nous (identification)³⁰⁴.

Nous reviendrons plus loin dans cette thèse sur l'importance d'une lecture active et participative demandée par le récit orphique, mais pour l'instant ce qui nous importe est de noter que Péladan, par l'insertion d'une pléthore de personnages romanesques qui sont des avatars de lui-même et la prolifération de son image, crée un système où le lecteur se sent encouragé à projeter une sorte d'importance ou de grandeur spirituelle sur l'auteur lui-même.

Comme c'est le cas pour les acteurs que l'on verra plus tard sur les écrans du cinéma, c'est dans l'âme du spectateur que le propos d'un artiste mystique tel que Péladan s'enracine, et, en se

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 105-106.

présentant d'une telle manière, Péladan se montre conscient de la puissance potentielle d'une star dans le cadre de la société moderne. Ainsi, afin que cette projection-identification puisse avoir lieu, il fallait que Péladan emploie sa propre image pour que le lecteur puisse s'identifier intégralement au texte. Avec ces images de lui-même, qu'il approuvait pour ses Salons ou qu'il diffusait par le biais de ses textes, Péladan fournissait au grand public des images dont il pouvait s'inspirer. De même que pour les stars de l'écran, qui incarnent un personnage différent à chaque fois, chacun des portraits du Sâr témoigne d'une facette différente de son caractère.

Tandis qu'avec les stars de l'écran, comme nous l'indique Morin, ce que le spectateur projette sur l'acteur n'est pas représentatif du caractère du comédien même, mais plutôt du personnage qu'il est en train d'incarner, Péladan évite cet écueil grâce au contenu non seulement des écrits didactiques de *l'Amphithéâtre des sciences mortes*, mais aussi par des romans orphiques qu'il publie, où il met en œuvre sa philosophie religieuse. Ainsi, non seulement le lecteur se sentira-t-il ennobli par la simple vue du Sâr, comme l'on s'identifie de nos jours aux stars du grand écran selon Morin, mais en poursuivant sa lecture, il pourra modifier son être pour mieux ressembler à Péladan, entreprenant les étapes initiales de l'initiation par un processus mimétique. Ainsi, avec un livre tel que *Comment on devient Mage*, le lecteur devait s'inspirer du Sâr de manière visuelle, au moyen de son portrait pittoresque, mais aussi de manière rationnelle, par le biais du contenu des livres où sont fournis les outils nécessaires pour se façonner à son image, laissant l'image et les enseignements du Sâr se projeter sur lui.

Cette technique, qui se rapproche d'une campagne publicitaire, distingue Péladan de Blackwood, de Machen, et de Schuré, qui étaient tous trois plutôt modestes et humbles, et n'avaient pas pour but de s'ériger en chefs de mouvement ; Péladan parvient à rajouter à ses textes une dimension n'existant pas ailleurs qui est celle de la célébrité au sens moderne, d'un nom et d'un visage connu qu'il espère mettre au profit de l'orphisme. Or, au-delà de la notion de *stardom*, c'est-à-dire de la notoriété, en exploitant tous les moyens visuels possibles afin de réaliser une prolifération bien complète de sa propre image, Péladan parvient à rajouter à ses textes aussi une dimension très importante, celle de la crédibilité. Comme l'a dit Morin plus haut, « l'imaginaire bourgeois se rapproche du réel en multipliant les signes de vraisemblance et de crédibilité », ainsi, l'acte d'adjoindre sa propre image à ses écrits mystiques leur attribue une certaine réalité – chose difficilement atteinte pour un genre littéraire qui refuse de s'identifier à la philosophie matérialiste

du réalisme ou du naturalisme. Ceci lui permet de rester ancré dans le monde du *hic et nunc*, dans la même sphère que son public, tout en évoquant l'au-delà.

On remarque également que, puisque chaque roman de la *Décadence latine* possède un personnage orphique qui est un avatar du Sâr Péladan, la narration gagne en crédibilité si le lecteur est capable de superposer l'image de l'auteur et le personnage qui est mage. Ensemble, ces personnages-avatars forment un éventail représentatif des multiples aspects édifiants du caractère du Sâr. Il est également important de noter qu'ils évoluent tous dans une même réalité et sont conscients l'un de l'autre ; ceci prête à l'ensemble de l'œuvre littéraire de Péladan un degré d'intertextualité important, qui confirme son autorité spirituelle dans de multiples sphères sociales. Par exemple, dans *Un cœur en peine*, dont nous discuterons en détail dans la seconde partie de cette étude, lorsque la protagoniste Bêlit demande au Sâr Mérodack, qui est un avatar du côté mage de Péladan, si elle est bien « œlohite », il lui demande si elle aurait trouvé ce mot dans les romans orphiques du romancier Nergal, qui est également un avatar de Péladan. Il lui répond : « Comment savez-vous ce mot ? par les romans de Nergal³⁰⁵ ? » Les multiples personnages qui sont des avatars de leur auteur, avec les diverses représentations pittoresques de Péladan, forment un panthéon de personnifications des aspects édifiants du caractère du Sâr. Ainsi, dans les œuvres de Péladan, comme sur l'écran d'un cinéma, s'opère un processus de mythification. Mais, contrairement à la mythification de l'écran, où le phénomène repose sur une illusion qui ne demeure que dans l'esprit du spectateur, dans l'œuvre du Péladan, l'ennoblissement et la mythification de son image sont renforcés par le contenu du texte, qui est issu de l'esprit du Sâr lui-même.

Le brouillage explicite entre son image et les personnages mystiques crée un système opérant non pas uniquement sur le plan textuel, mais aussi sur l'image représentée de l'écrivain, telle qu'elle existe dans les yeux et l'imaginaire de son lecteur. Toujours dans *Les Stars*, Morin explique : « Nous retrouvons la dialectique, d'où naît la star, qui va de la personne réelle au personnage d'écran et réciproquement. Rappelons seulement ici que, si la star joue dans la vie son mythe (personnage d'écran), ce mythe est inscrit dans son type³⁰⁶. » Ainsi, par une diffusion

³⁰⁵ *Un cœur en peine*, *op. cit.*, p. 229 ; Nergal est un personnage récurrent dans l'œuvre de Péladan ; il est mage et écrivain, ainsi qu'un avatar de Péladan lui-même. Son nom apparaît pour la première fois dans le troisième tome de *La Décadence latine : L'Initiation sentimentale* (Paris, Dentu, 1887), mais il apparaît également dans bien d'autres tomes. Il est le héros orphique de *Istar* (Paris, G. Edinger, 1888) où Péladan nous explique que Nergal écrit toutes ses œuvres d'un seul jet, sans les relire, et que son œuvre est tellement importante qu'il peut presque s'asseoir dessus. Voir à ce sujet le texte de Breton, *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*, *op. cit.*, p. 125-135.

³⁰⁶ Morin, *op. cit.*, p. 117.

soigneusement orchestrée de sa propre image, dans des cadres privilégiés, Péladan espérait insuffler aux représentations de sa propre personne un degré de spiritualité qui déborderait également sur sa vraie personne. Curieusement, en donnant au public cette capacité de création, Péladan construit un système où toute son autorité réside chez le lecteur ; ce faisant, il inverse les dynamiques traditionnelles du rapport entre le lecteur et l'écrivain orphique. De manière générale, l'écrivain se distingue de son lecteur par son savoir et son expérience – il y a une hiérarchie explicite, cependant, pour Péladan, une partie importante de son autorité réside dans l'image que son lecteur a de lui dans son esprit. L'efficacité du personnage du Sâr repose donc sur les mêmes enjeux que le récit orphique que nous avons indiqués à la fin du chapitre précédent, et ce, parce que tous deux relèvent du même registre : si le propos spirituel qui y est implicite réussit à opérer son effet sur le lecteur, il faut d'abord que celui-ci accepte de se laisser convaincre. Si jamais l'opinion du public baisse, il perd en crédibilité et son système s'écroule. Toutefois, il faut reconnaître que la proposition du Sâr est double : comme nos autres écrivains orphiques, il demande au lecteur d'accepter la véracité de ses proclamations mystiques, mais il demande également que le lecteur l'accepte aussi en tant qu'hiérophante et Mage.

Tout cela étant posé, il reste encore un point à soulever, lequel nous permettra de distinguer le Sâr du dandy de son époque, et des stars qui viendront quelques décennies plus tard : sa motivation. Considérons la définition proposée par Baudelaire dans son *Peintre de la vie moderne* :

L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur. [...] Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. [...] C'est le plaisir d'étonner, et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné³⁰⁷.

Comme c'est le cas pour les stars dont parle Morin, le personnage du Sâr Péladan naît non pas uniquement dans l'imaginaire des élites, mais aussi dans l'imaginaire bourgeois et populaire. Implicitement, le Sâr réclame le regard de son public pour exister, sinon il ne serait que Joséphine ; en ce sens, l'on pourrait comparer Péladan au fameux dandy de la fin du XIX^e siècle, qui valide les efforts déployés sur son apparence extravagante par la satisfaction qu'il reçoit du regard

³⁰⁷ Charles Baudelaire, « Le Dandy », *Le Peintre de la vie moderne* [1863], Éditions Mille et Une Nuits, Paris, 2010, p. 52-54. ; Pour une étude détaillée et complète sur la notion du « dandysme » voir le *Dictionnaire du dandysme*, A. Montandon (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 2016.

d'autrui. Néanmoins, il nous semble que cette comparaison n'est pas tout à fait exacte dans la mesure où le Sâr n'ambitionnait pas de choquer ou de provoquer pour le plaisir d'étonner – ou, du moins, la finalité de ses diverses entreprises artistiques n'était pas de choquer pour le simple plaisir d'interpeller, mais d'orienter le public vers ses textes, et ce faisant, de le convertir.

Que le Sâr ait réussi à étonner est indéniable, et les nombreuses caricatures et représentations témoignent d'une réception moqueuse de la part du public de son temps³⁰⁸. Néanmoins, par sa vision et sa production artistique, Péladan avait pour but un changement non seulement de l'individu, mais de chaque individu, c'est-à-dire de la société entière ; c'est une initiation des masses qu'il espérait déclencher. Dans tout ce qu'il a fait, son intention était toujours de ramener la société bourgeoise vers l'Église catholique, de la détourner de la décadence et de la dépravation et d'établir un nouvel ordre pour la société entière. Il a brandi son propre nom comme un outil, le transformant en phare afin de guider son public vers le salut – et en cela, il faut reconnaître sa conviction et sa sincérité. Comme Eurydice qui avait besoin de la présence d'Orphée afin de sortir des enfers, l'homme du XIX^e siècle avait besoin d'une figure de proue à suivre vers le salut, et le Sâr Péladan était là pour dévoiler le chemin.

2.4.7. LA FEMME SOUS LA PLUME DE PÉLADAN

L'œuvre littéraire de Péladan est très vaste et variée ; il avait pour intention de broser un portrait complet de la société de son temps à la manière de Balzac, qu'il loua comme « le seul génie aussi grand que Shakespeare³⁰⁹ ». Les romans de son éthopée mettent en scène des personnages représentatifs des divers membres de la société parisienne, et leurs dynamiques et comportements reposent sur des références sociales souvent fort complexes car il espérait poser un miroir devant tout homme et toute femme pour les inciter à moduler leurs manières de vivre. Le projet orphique de Péladan était, bien sûr, fondamentalement religieux, mais ses premières étapes devaient s'opérer par un bouleversement radical de l'ordre sociétal du jour, et ainsi, ses romans prennent souvent une dimension sociologique très prononcée. En raison de la nature comparative de cette étude, nous n'aborderons pas ici l'orphisme littéraire de Péladan dans toutes

³⁰⁸ Voir à ce sujet : Damien Delille, « Démystifier le mystique : Joséphine Péladan et les cercles rosicruciens à l'épreuve du rire fin de siècle », *Romantisme*, n° 156, 2012, p. 87-100.

³⁰⁹ « La Seconde Renaissance française et son Savonarole », *L'Artiste*, vol. 2, septembre 1884, p. 213.

ses manifestations. Nous avons plutôt pris la décision d'examiner, à titre d'exemple, la manière dont il s'adresse à un seul membre de la société de son temps : la femme.

Pour Péladan, le monde et la société se définissent selon une stricte hiérarchie où chaque personne a une vocation naturelle et un rôle à jouer³¹⁰ ; comme nous l'avons dit, lorsqu'il parle de l'orphisme, et de la possibilité d'occuper les rangs supérieurs du système sociétal en devenant Mage ou Fée, il ne s'adresse pas à tout le monde, mais à un certain type de personne, possédant déjà un certain nombre de qualités. Selon Péladan, pour l'homme élu, c'est sa vocation de devenir Mage, et pour la femme, c'est son destin de devenir Fée – et l'un complète l'autre. Néanmoins, l'un n'égale pas l'autre : Péladan avance que, par leurs natures différentes, la femme sera toujours inférieure à l'homme. Dans son manuel d'instruction pour les femmes de son temps, *Comment on devient Fée*, il écrit : « Admets d'abord que les colonnes du temple s'appellent amour, devoir, et jamais œuvre ; admets aussi que tu n'as pas ton point d'appui en toi-même et que tu dois réfléchir un homme ou Dieu³¹¹. » Une initiation met la femme au-dessus de l'homme ordinaire, certes, mais si tous deux sont instruits, c'est l'homme qui sera inévitablement supérieur : « Tu es inférieure à l'homme dès qu'il est supérieur, quelle que soit ton instruction : tu es inférieure par essence, par naissance, par constitution, par une fatalité qui subordonne aussi bien ton principe que ton devenir³¹². »

La rhétorique du Sâr repose sur des sources bibliques : puisqu'Ève est issue de la côte d'Adam, elle ne peut pas lui être supérieure :

Conçois-tu maintenant, ma sœur, ton origine, ta vraie nature et ton rôle. Tu es née du désir de l'homme, tu corresponds à son imperfection. Ton origine t'égale à lui, puisque tu fus d'abord sa partie intégrante ; par l'individualisation, tu lui deviens inférieure. [...] Ton office a deux modes :

³¹⁰ Cette notion d'une hiérarchie se voit dans tous les domaines de sa vie – notamment dans le sphère politique ; Péladan était royaliste, légitimiste même – système politique hiérarchique par excellence. Le douzième roman de son éthopée se consacre aux tentatives de la famille Bourbon, en particulier du comte de Chambord (dernier descendant légitime de Louis XV), de regagner son prestige, ainsi que sa place sur le trône de la France suite à l'effondrement du Second Empire. Dans son *Schéma de concordance* qui précède presque chaque édition (et rééditions) de son éthopée à de 1890 à 1898, il résume le roman ainsi : « *Le Dernier Bourbon*. – La Race et l'honnêteté décadentes plus funestes que la vulgarité et le vice. Problème de la politique. La raison monarchique et la déraison dynastique en ce cas Chambord [...] Peinture du dernier boulevard de légitimité, pendant l'exécution des décrets de l'infâme Ferry ; étude des progressions anémiques collectives et de l'âme des foules. Horreur de la justice française, billevesées de la légalité. Démonstration que les catholiques français sont des lâches, et que l'histoire de ce pays est finie. » (*Le Vice Suprême*, *op. cit.*, n. p.).

³¹¹ *Comment on devient Fée, Érotique*, Paris, Chamuel, 1893, p. 32.

³¹² *Ibid.*, p. 30.

émouvoir l'homme par des mirages d'inconnu, comme tu le fis lors de l'originel péché, et ensuite présenter à l'homme la sentimentalisation de ses concepts³¹³.

Dans la vie du Mage, la femme peut jouer deux rôles : elle sera source d'inspiration, une énigme revêtant l'Idéal, ou bien elle sera une source de soutien pour l'homme dans ses diverses entreprises.

Il continue :

La femme est littéralement et d'une façon universelle la vulgarisation de l'idéal, la mise à la portée de tous, de l'au-delà. Elle est la beauté pour ceux qui n'entendent point l'art ; elle s'appelle la poésie pour qui ne pense pas ; elle incarne la volupté pour ceux qui ne savent jouir de l'esprit. [...] Pour l'homme supérieur, la femme est le modèle ou plasma de la nature, parce qu'elle renferme un nombre inouï de rapports élémentaires, simultanément³¹⁴.

Une formule curieuse dans cette dernière phrase mérite qu'on s'y attarde : qu'entend Péladan par « le modèle ou plasma de la nature » ? Dans un premier temps : « le modèle de la nature » implique que c'est chez la femme que l'homme supérieur peut mieux observer la manifestation des meilleurs aspects de la nature. Pour Péladan, cela renvoie aux qualités maternelles, les meilleures auxquelles la femme pourrait aspirer. Il propose qu'elle est donc responsable d'une double formation pour ses enfants, à savoir : premièrement elle les porte *in utero*, les formant sur le plan cellulaire, mais deuxièmement, et à plus forte raison, une fois les enfants venus au monde, elle les forme par son amour et sa bienveillance. Ainsi, dans le schéma de Péladan, la femme est agent de modelage, or, comme nous le voyons dans la seconde partie de la phrase, elle demande également à être modelée elle-même.

En disant que la femme est « ... [le] plasma de la nature », Péladan entend évoquer par le terme « plasma », bien sûr, une forme imprécise, liquide, que l'on peut sculpter et façonner selon le désir de l'homme supérieur. On comprend donc qu'il souhaite impliquer que la femme n'est qu'une matière que la nature offre à l'homme, qu'elle est là pour être modelée par la nature elle-même ainsi que par l'homme qui la reçoit. Ceci est en cohérence avec la citation que nous avons vue plus haut, où Péladan rappelle à la femme qu'elle n'a pas « [son] point d'appui en [elle-même] et que [elle doit] réfléchir un homme ou Dieu ». Comme l'a montré Susan J. Navarette dans son

³¹³ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

livre, *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*³¹⁵, le plasma ou encore le « protoplasme » est un motif récurrent dans les textes (romanesques et non romanesques) de cette période ; il est principalement employé par des philosophes matérialistes – notamment Thomas Henry Huxley dans son texte, *On the Physical Basis of Life* (New Haven, The College Courant, 1868) – pour évoquer l'état le plus rudimentaire de tout être vivant. Le protoplasme est, selon Huxley, commun à chaque être vivant – qu'il s'agisse d'un humain, d'un animal, ou d'un champignon – et son omniprésence prouve la fausseté de la création divine. L'emploi de ce terme de la part d'un catholique militant comme Péladan est donc remarquable car il semble l'emprunter pour impliquer, comme le ferait le vitaliste, que la femme est née sans âme.

Il ne paraît pas abusif, donc, d'avancer qu'il voudrait faire entendre que, dans un sens figuré, elle est née vivante et animée – sans plus. Pis encore, elle risque de demeurer dans cet état premier de la vie si elle ne parvient pas à se marier ; elle a besoin de l'homme « supérieur » pour achever son développement et réaliser sa vraie raison d'être. Pour Péladan la tâche suprême de toute femme est la maternité ; elle existe pour faciliter une atmosphère de félicité domestique, à l'instar de la Vierge Marie, mère du Christ, ainsi que de tant de saintes : « Le catholicisme a plus fait pour la femme qu'aucune religion : la Vierge immaculée projette un rayon idéal jusque dans la pire prévarication sensuelle : aucune époque n'a produit autant de femmes extraordinaires que la chrétienne³¹⁶. » On comprend, finalement, que sous la plume de Péladan, la femme est agent de formation, ainsi que matière à être formée ; ceci, implique, naturellement qu'il lui faut un contrepoint, afin que son destin puisse se réaliser, et selon le schéma du Sâr, le contrepoint à la Fée est le Mage. Ainsi, la finalité de l'orphisme propre à Péladan est d'aider l'homme et la femme à se trouver, et à nouer leurs destins au moyen du sacrement saint du mariage. Car ce n'est qu'ensemble qu'ils peuvent espérer donner un sens plus profond à leurs vies et surmonter la décadence de leur temps. La femme doit servir de source d'inspiration et d'idéal à l'homme supérieur, qui, quant à lui, s'en inspirera dans son entreprise de guider la société entière. C'est pour cela que dans son entretien avec Jules Huret de 1891, Péladan déclare avec fierté : « Je crois que *l'avenir est aux filles*³¹⁷. »

³¹⁵ Susan J Navarette, *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1998.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], D. Grojnowski, (éd.), Paris, José Corti, 1999, p. 83.

Dans la conception sociale de Péladan, la femme est, donc, une incarnation vivante de l'amour divin, qui inspire l'homme supérieur et façonne les générations à venir selon les instructions des textes sacrés de l'Église. Dans cette perspective, elle fournit un contrepoint surprenant à la représentation féminine typique du roman fin-de-siècle, où la femme est souvent dépeinte de manière assez schématique. Guy Ducrey explique :

Sous des plumes masculines en majorité (mais les romancières reprennent elles aussi, en général, ce système fantasmagorique) se multiplient des images schématiques de la féminité, que l'on peut répartir en deux catégories grossières [...] : la femme fatale et la victime sacrifiée. Rares sont les héroïnes de fiction qui échappent à cette vision, et se dégagent par leur originalité du modèle où veulent les réduire les écrivains du temps³¹⁸.

Ceci dit, même si la représentation de la femme sous la plume de Péladan offre une variante atypique pour son temps, on ne peut pas dire pour autant qu'elle représente une innovation, ou une évolution, quant à son rôle dans le monde. Le modèle du Sâr repose plutôt sur la tradition biblique, donc l'une des plus anciennes qui soit. Néanmoins, telle est l'idée motrice du remaniement social dont Péladan prône le besoin : un rétablissement de la tradition hiérarchique de jadis afin non seulement de faire avancer, mais aussi élever, la société dans son ensemble.

2.4.8. *LES DRAMES DE LA CONSCIENCE* : DES ROMANS « POUR TOUTES MAINS »

Dans cette thèse nous avons fait le choix de nous pencher sur la manière dont Péladan s'adresse à un membre seul de la société française de son temps : la femme. Or, comme nous l'avons déjà vu, l'éducation spirituelle de la femme est abordée dans un grand nombre de ses écrits. Ainsi, nous avons décidé de choisir un nombre très restreint de romans de Péladan, afin que le lecteur acquière une vision plus complète des multiples facettes de quelques textes privilégiés, plutôt qu'une vision floue et disparate de son œuvre romanesque. Ainsi, dans cette thèse, nous nous pencherons principalement sur une trilogie de romans assez méconnue intitulée *Les Drames de la conscience*, rédigée dans la seconde moitié de sa vie, à un moment où son nom était déjà répandu dans les cercles occultes, littéraires, et artistiques européens. Ces trois romans – *La*

³¹⁸ Guy Ducrey, « Introduction générale », *Romans fin-de-siècle. 1880-1900.*, G. Ducrey, (éd.), Paris, Robert Laffont, 1999, p. XLVI. Voir aussi : Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

Rondache (Paris, Plon, 1905), *La Thériaque* (Paris, Fontemoing, 1912), et *Les Amants de Pise* (Paris, Flammarion, 1913) – étaient, selon leur auteur, des romans « pour toutes mains » et forment un triptyque où sont mises en scène les leçons de l'*Amphithéâtre des sciences mortes*.

Avec ces trois textes, on peut observer un changement majeur dans le style littéraire de l'écrivain, où se manifeste toujours une volonté de guider son lecteur, mais aussi un nouveau style sensiblement plus simple, accompagné d'un propos nettement plus clair. Comme nous l'avons dit plus haut, les textes didactiques de l'*Amphithéâtre* se destinent premièrement à ceux qui auraient lu ses premiers romans, mais qui les auraient mal compris. Ces nouveaux écrits fictifs marquent un tournant dans l'évolution de l'œuvre de Péladan, où il s'intéresse expressément à l'explication et à la clarification de son enseignement. C'est avec les romans des *Drames de la conscience* qu'il poursuit cette volonté dans le cadre de son œuvre romanesque, faisant fusionner ses idées théoriques avec ses écrits fictifs. Dans cette trilogie on peut voir Péladan mettre en œuvre les théories de l'*Amphithéâtre*, notamment celles du deuxième volume, *Comment on devient Fée*, d'une manière claire et abordable. Le contenu de chaque volet de cette trilogie est un riche condensé de ses idées et de références culturelles complexes, encadré d'une structure narrative très simple afin d'être compris aisément par un jeune lecteur. De toute apparence, l'idée de cette série lui serait venue lors d'une visite le 25 novembre 1902 de son ami, l'abbé Mugnier ; une visite qui déclencha une transition importante dans sa vie, et son œuvre. Dans son journal, l'abbé observe : « Il m'a paru décidé à ne plus s'intituler Sâr. Je lui ai conseillé d'écrire pour les jeunes filles³¹⁹. » On ne saurait résumer l'importance de ce changement mieux que Christophe Beaufils, qui observe : « Joséphin reniait décidément sa méthode dangereuse qui consistait à méduser pour convertir³²⁰. » Avec le renoncement à son personnage du Sâr, vient aussi un changement dans sa façon de structurer ses romans orphiques.

A cette période de sa carrière, son éthopée est quasiment achevée : dix-huit des vingt-trois volumes sont déjà parus et, des cinq restants, seulement deux paraîtront de son vivant (en 1907 et 1911). Le commencement de ce nouveau cycle de textes marque également une évolution dans l'esprit et le style de Péladan, car derrière ce but de clarification se révèle une diminution considérable dans l'ego de l'auteur, qui renonce à ses prétentions artistiques au profit de la clarté

³¹⁹ Abbé Mugnier, *Journal*, Paris, Mercure de France, 1985 ; cité dans Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1993, p. 358-359.

³²⁰ *Id. ibid.*

de transmission, comme nous le verrons. Autre changement capital : ces nouveaux romans sont destinés à un public encore plus ciblé : la jeunesse, et plus précisément, les jeunes filles. Dans la préface au deuxième volume, *La Thériaque*, il explique le besoin pressant de son projet :

L'enfant ne sait pas que la belle flamme qui danse aux yeux et rayonne une si douce chaleur mordrait cruellement, mortellement sa chair, s'il en approchait : on doit le lui apprendre, et plus tard on lui dira sur la passion la même leçon d'expérience qu'on lui a faite sur la flamme.

Le feu brille. Pourquoi le nier ? Il brûle aussi. Pourquoi le celer ? L'art ne saurait pas se passer du feu et la morale exige qu'on dénonce la douleur qu'il contient et dont il nous menace.

Le roman, même poétique, est la seule leçon d'expérience que beaucoup acceptent d'écouter et il faut des romans aux peuples civilisés pour les initier à la vie sociale : il en faut surtout aux jeunes esprits, pour les amener à l'état de conscience et orienter leur sensibilité. Cela est si vrai, que le feuilleton fait partie intégrante du journal, cette entreprise si caractéristique du goût public et du plus général³²¹.

Alors que les nombreux romans de la *Décadence latine*, à l'instar de la *Comédie humaine* de Balzac, mettent en scène un grand nombre de personnages archétypaux, et ce faisant, s'adressent à un public varié, les trois romans formant la trilogie ont un public très précis et ciblé. Dans la préface du premier volume, *La Rondache*, Péladan explique qu'il cherche à résoudre un problème existant dans la société de son époque – un problème qui se répand dans la littérature contemporaine :

Le moins observateur a remarqué que les hommes qui savent parler aux femmes deviennent rares. Même dans la meilleure société, ils emploient le discours un peu brutal de l'atelier et du cercle ou bien se confinent dans la banalité.

La littérature présente le même symptôme que la conversation ; et sans nommer aucun, les romans manquent de bienséance ou d'intérêt. Toute une catégorie, et surtout les jeunes filles sont condamnées à des lectures un peu niaises ou un peu scabreuses³²².

Il continue plus loin :

Le pire tort que l'on ait fait à la morale était de lui sacrifier l'art et l'intelligence, et d'accepter l'insipidité comme une vertu. L'imagination n'a pas été dupe de ce calcul assez vil et a pris dangereusement son essor vers la zone défendue.

[...]

Sans nouveauté de théorie, sans excès de rendu, sans brutalité de mots, on peut, ce semble, étudier des âmes profondément, et réconcilier l'esthétique avec la morale.

[...]

³²¹ Joséphin Péladan, « De la morale dans le roman » *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912, p. xiv-xv.

³²² *La Rondache*, Paris, Plon, 1906, p. i.

Mais, le problème n'est-il pas de parler d'amour aux jeunes filles, honnêtement, moralement ? Cette façon ne demande pas beaucoup de recherche. Elle tient toute dans cette simple proposition.

L'amour n'est heureux et durable que dans le mariage ; le mariage d'amour est une œuvre d'harmonie, de paix et de dignité ; et la passion proprement dite, la passion aveugle, la passion sans vertu et sans raison représente la plus sinistre des aventures, la plus douloureuse des maladies d'âme.

[...]

Afin que cette vérité soit acceptée par les jeunes imaginations, il faut qu'elle leur soit démontrée et non prêchée, qu'elle leur devienne sensible par la sincérité même du récit³²³.

C'est ici qu'on voudrait noter encore une spécificité de l'orphisme de Péladan : pour l'auteur d'*Istar*, le but est bien de toucher l'individu, mais il pense au-delà de l'individu aussi. Il s'attend à ce que son disciple interagisse par la suite avec sa société et son monde, et les change pour le meilleur. En somme, Péladan, comme Blackwood, ambitionne d'effectuer un changement qui s'opérera sur la société entière, en commençant par le lecteur seul.

Son appel à l'orphisme encourage le lecteur à quitter le chemin du vice, bien sûr, mais, pour ce faire, il doit remettre en question son rapport à la société, et au sexe opposé. Si les lecteurs y parviennent, ils effectueront un changement à plus grande échelle par un geste collectif, car les rapports entre les membres de la société s'amélioreront, et toucheront enfin la société entière. On rappelle cette citation du début de *Comment on devient Mage* : « mais si tu y parviens, si ton esprit fait du corps un esclave et de l'âme un ministre intègre, alors tu agiras sur autrui dans la proportion même ou tu auras agi sur toi³²⁴. » Il est vrai que pour Péladan, comme pour nos autres écrivains orphiques, le changement qui doit avoir lieu nécessite une sorte d'isolement de la part du néophyte, mais lorsqu'il en parle, c'est dans un sens figuré ; il n'est nul besoin de se cloîtrer physiquement, un isolement de l'esprit suffit pour effectuer cette « sublimation » du sujet. Il explique : « La Société ouvre à la jeunesse des lupanars sans volupté, des écoles sans Dieu ; elle offre à ton activité des carrières avilissantes ; elle propose à ton âge mûr des honneurs ridicules. J'interviens et te dis : Jeune homme, isole-toi pour grandir³²⁵. » Avec les romans de son triptyque, Péladan espérait montrer aux jeunes filles leur place dans sa société idéale.

Afin d'offrir aussi un aperçu des capacités stylistiques de Péladan, nous examinerons également son roman *Un cœur en peine* (Paris, E. Dentu, 1890). Ce livre, qui abonde en références

³²³ *Ibid.*, p. ii-iv.

³²⁴ *Comment on devient Mage*, *op. cit.*, p. 27.

³²⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

wagnériennes et que Péladan lui-même décrit comme un « roman à forme symphonique³²⁶ », raconte un épisode de la vie d'une femme, Bêlit, qui hésite au seuil de la voie orphique qui s'ouvre devant elle. Ayant perdu son mari, elle craint avoir perdu aussi le sens de sa vie, et elle se décide à chercher le conseil du Sâr Mérodack. Le roman se déroule au cours d'une nuit, où elle l'attend à l'extérieur du temple de la Rose+Croix, au bord d'une falaise, où elle médite sur sa place dans le monde, sa foi, et son destin. Relativement court par rapport aux autres romans de son époque, l'histoire du roman est présentée sous forme d'une série de brefs chapitres, où Péladan déploie tous ses efforts d'écrivain, livrant un roman qui possède une force lyrique indéniablement titanesque.

Les divers romans de Péladan que nous avons sélectionnés pour cette étude ne se ressemblent que sur le plan philosophique, au-delà, leurs formes et structures varient radicalement. Tandis que dans *Les Amants de Pise*, Péladan emprunte une structure classiquement romanesque qui le rapproche du courant réaliste, où l'on trouve une trame narrative linéaire et sans détours, *La Thériaque* et *La Rondache* sont plutôt construits autour de longues séries de dialogues et d'échanges, et *Un cœur en peine* emploie une pluralité de formes narratives, où la trame est souvent interrompue par des chapitres qui se rapprochent plus du style du poème en prose, et où la prose romanesque est parfois complètement abandonnée en faveur d'un style scénaristique. Rien que par ces quelques romans privilégiés de son œuvre considérable, Péladan offre des textes témoignant des libertés stylistiques et formelles dont jouit le romancier à la fin du XIX^e siècle. Les variations et renouvellements stylistiques et structurels de ces récits illustrent, finalement, deux proclamations faites par Péladan dans le premier chapitre du roman *Istar* au moyen du personnage de Nergal, qui est un écrivain mystique aussi. Méditant sur son devoir en tant que romancier à l'époque moderne, il se proclame chargé d'un devoir religieux par essence, en disant : « le romancier se trouve héritier du devoir des anciennes clergies³²⁷. » Il continue, évoquant sa propre carrière et indiquant qu'il n'est pas encore parvenu à réaliser un roman qui soit à la hauteur de sa charge, avouant qu'il est toujours à la recherche de « la lumière appropriée à [son] temps³²⁸ ».

Les romans de Péladan que nous examinerons dans cette étude sont singuliers non seulement dans le cadre de l'œuvre littéraire de leur auteur, mais aussi dans celui de l'orphisme

³²⁶ « Schéma de concordance », *Le Vice Suprême*, op. cit., n.p.

³²⁷ *Istar*, Paris, G. Édinger, 1888, p. 19.

³²⁸ *Ibid.*, p. 21.

littéraire. Péladan dépasse Schuré, Machen, et Blackwood dans son ambition littéraire et philosophique, dans la formalité de son enseignement, et dans la spécificité de son public. Aucun de nos autres écrivains ne va aussi loin dans son didactisme et sa rigidité ; ils se contentent plutôt de fournir des principes et les bases philosophiques, de mener le lecteur vers le mysticisme, tandis que Péladan se voit également comme celui qui doit se charger des diverses étapes de leur initiation car, pour lui, la magie est également une règle de vie.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Malgré leurs philosophies religieuses divergentes, nos écrivains perçoivent le même problème dans la société de leur temps : une atmosphère de pessimisme et de déclin spirituel engendrée par la montée fulgurante du positivisme et sa manifestation dans les institutions et les arts. Chacun en a conclu que par ses textes, il peut porter un remède à cette atmosphère de décadence. Cependant, contrairement aux œuvres littéraires typiques du style décadent du moment, ces quatre romanciers voudraient restaurer le concept de l'Idéal à l'œuvre, afin que leurs œuvres soient une source d'inspiration pour le lecteur.

Schuré, Machen, Blackwood, et Péladan ambitionnent tous de toucher un lecteur *lambda*, qui est susceptible de varier sensiblement en fonction de l'écrivain en question. Péladan ambitionne de façonner la prochaine génération de femmes françaises supérieures, tandis que nos autres auteurs se montrent moins formels dans leurs intentions, désirant simplement de rapprocher l'homme ordinaire des dimensions de sa vraie nature, dont il s'est éloigné. En tout cas, tous quatre voient leurs récits comme une sorte d'outil capable d'éveiller le lecteur de son état d'hébétude, et de le remettre sur la bonne voie, qui le mènera vers une unification avec sa spiritualité innée. Toutefois, dans cet acte de transmission, la tâche de l'écrivain orphique se révèle compliquée sur plusieurs plans : le romancier se trouve limité non seulement par une conception d'une divinité qui favorise des descriptions imprécises, mais aussi par le simple fait que l'écriture ne saurait jamais remplacer une expérience réellement vécue.

S'inspirant du modèle romantique, nos écrivains favorisent la notion d'une divinité abstraite et impersonnelle, ainsi qu'un savoir qui se valide par le biais des émotions plutôt que de l'intellect. Avides de faire sortir le lecteur de la conception éculée d'un Dieu personnifié tel celui prôné par l'Église, la conception du Divin avancée par nos auteurs se rapproche plutôt du numineux de Rudolf Otto, qui échappe aux critères rationnels de l'esprit. De fait, il semblerait futile pour ces écrivains de tâcher d'expliquer cette conception d'essence abstraite par le biais d'un texte purement théorique. Comme nous le verrons dans la partie qui est à suivre, les récits de nos écrivains sont des hybrides : ils sont simultanément un lieu d'exposition où l'écrivain essaie d'expliquer sa conception ontologique du monde, mais, et à plus forte raison, ils sont un laboratoire d'expérimentation, où il peut montrer de manière narrative l'interaction entre l'homme et le Divin dans le monde réel.

Cela étant posé, en évoquant un acte de transmission telle la rédaction d'un roman orphique, il faut également considérer l'acte de réception. Nous avons esquissé plus haut le profil

du lecteur envisagé par nos écrivains : il s'agit de quelqu'un qui, ayant été corrompu par le positivisme et la laïcisation de la société, est *a priori* peu réceptif à un récit religieux. Ainsi, il convient de considérer soigneusement la construction du récit destiné au lecteur. Comme nous le verrons, il incombe à l'écrivain de composer un récit dans lequel le lecteur puisse facilement se projeter, où il cultive une atmosphère grâce à laquelle ce lecteur oublie le positivisme du monde extérieur et se laisse immerger dans un nouveau monde, semblable au sien, mais où règne une atmosphère de mysticisme et où la présence du numineux est imminente. Dans la seconde partie de cette thèse, nous considérons, donc, les divers mécanismes, structurels et stylistiques de la narration orphique à cette période post-romantique, afin de déterminer comment nos écrivains envisagent de toucher leur lecteur.

Dans la partie suivante, nous adopterons une approche comparatiste, confrontant les quatre écrivains autour d'une série de points structurels et stylistiques. Ceci nous permettra de dégager une compréhension plus complète des enjeux littéraires de l'orphisme, ainsi que l'apport spécifique de chacun de nos écrivains. Les chapitres de la partie suivante sont donc organisés autour des trois éléments essentiels du roman orphique, à savoir : le protagoniste – qui est un avatar du lecteur, le monde de celui-ci, et le Divin.

TROISIÈME CHAPITRE

DES PERSONNAGES, DE LEURS NATURES, ET DE LEURS APPARIEMENTS

Dans la première partie de cette thèse, nous avons établi que l'écriture de nos écrivains s'adresse à l'homme moderne : un lecteur ayant succombé aux tentations faciles du positivisme et au modèle anthropocentrique qu'il prône. Ayant identifié ce même mal, nos auteurs ont pris la décision de façonner une nouvelle sorte de récit orphique, où est mis en scène non pas l'expérience intime du poète-voyant, mais plutôt un homme anodin qui occupe la place centrale et découvre la vérité hermétique par lui-même. Cet actant est, naturellement, un avatar du lecteur envisagé par l'écrivain. Comme nous le verrons au cours de cette partie, c'est le statut modeste de ce lecteur qui détermine la forme structurelle et stylistique du récit ; il ne s'agit pas d'un conte initiatique destiné aux yeux de ceux qui sont déjà initiés au symbolisme propre aux systèmes mystiques tel *Le Serpent Vert (Das Märchen)* de Goethe, ou *Le Crocodile* de Louis Claude de Saint-Martin. Il s'agit plutôt d'un récit à la fois riche et accessible, au sein duquel le lecteur peut s'imaginer facilement. Afin de simplifier l'aspect didactique de ces textes, l'écrivain peuple son récit souvent de personnages emblématiques de l'entourage potentiel du lecteur dans la vie réelle, s'il se décide à emprunter la voie mystique – des personnes qui pourraient faciliter ou entraver son évolution spirituelle en fonction de leurs philosophies personnelles.

Si cette discussion de la manière de représenter le protagoniste du texte nous permet de mieux comprendre la perception du lecteur par l'écrivain, il faut de même reconnaître qu'elle nous permet également de déterminer comment le romancier orphique envisage sa propre place dans la vie et dans l'esprit du lecteur. Le choix d'un protagoniste qui est un avatar du lecteur envisagé est, finalement, révélateur des intentions didactiques de l'écrivain – c'est-à-dire du degré auquel il souhaite s'impliquer officiellement dans la vie du lecteur – car, puisque le récit tourne autour de ce héros-avatar, il tourne autour du lecteur aussi. Ainsi, par cette simple transposition, plus le protagoniste est informé des faits surnaturels dans le récit, plus le lecteur l'est également.

Nous commencerons, donc, cette partie par une analyse du protagoniste. Par la nature double de son rôle dans la narration, il est le point de repère principal pour le lecteur dans le récit, et aide à faciliter la transition dans l'esprit du public du monde réel à celui du texte, où seront présentées les bases de la doctrine orphique. Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord les qualités communes à ces protagonistes, avant de passer à un examen des personnages secondaires. Nous considérerons ensuite les dynamiques entre le héros et ses contrepoints, afin de dégager les intentions pédagogiques que ces choix structurels impliquent.

I. LE PROTAGONISTE, LE ROMANCIER, ET LE LECTEUR

3.1.1. LE PROTAGONISTE : UN AVATAR DU LECTEUR

De tous les personnages que nous aborderons au cours de cette deuxième partie, le plus essentiel est le protagoniste, car c'est par lui que passe l'essentiel de l'action du récit, et c'est donc à travers son expérience que le lecteur voit se dérouler le propos spirituel du texte. Ainsi, l'on pourrait penser que ce personnage serait représentatif de l'écrivain, qui a déjà connu des expériences ésotériques et qui est lui-même déjà initié – mais ceci n'est pas le cas. Conscient du fait qu'il s'adresse à un lecteur néophyte qu'il espère persuader, ce personnage central est soigneusement conçu afin que le lecteur puisse se reconnaître en lui. Cette similitude s'étend aux plans physique et métaphysique, et a pour fonction non seulement de montrer au lecteur les bienfaits de la voie ésotérique, mais aussi de lui signifier que la voie orphique est ouverte à tout homme, et qu'une conversion est réellement possible.

En effet, le personnage central, comme le lecteur, est très souvent issu du monde moderne, et semble plutôt indifférent vis-à-vis de la religion – même si elle fait partie de sa culture occidentale. On retrouve un bel exemple de cela dans le bref roman de Machen, *A Fragment of Life* ; comme l'implique le titre, le récit commence par une série d'épisodes parfaitement banals de la vie quotidienne d'Edward et Mary Darnell, un jeune couple anglais peu remarquable. Les pages du premier tiers du récit sont occupées par une discussion sur la manière dont ils voudraient dépenser dix livres que la tante de Mary leur a offertes comme cadeau de mariage : souhaitent-ils meubler leur chambre d'amis, ou souhaitent-ils plutôt acheter une nouvelle cuisinière – si oui, où, et quelle marque prendre ? La brève description que Machen nous fournit du couple ne fait que souligner de surcroît leur aspect banal : « Mme Darnell avait été Mlle Mary Reynolds, la fille d'un commissaire-priseur et agent immobilier à Notting Hill » (« Mrs. Darnell had been Miss Mary Reynolds, the daughter of an auctioneer and estate agent in Notting Hill³²⁹ ») ; Darnell, quant à lui, est un employé de la City. Au premier abord, il n'y a rien qui indique qu'au fil des pages qui suivent les deux personnages quitteront leur vie tranquille pour poursuivre des passions ésotériques

³²⁹ Arthur Machen, *A Fragment of Life*, in : *The Great God Pan and other Weird Stories*, Welches, Bloodletting Press, 2009, p. 260.

– loin de là. En fait, le premier chapitre se termine par un passage acerbe où Machen insinue que la vie des Darnell se rapproche de la mort plus que de la vie :

So, day after day, he lived in the grey phantasmal world, akin to death, that has, somehow, with most of us, made good its claim to be called life. To Darnell the true life would have seemed madness, and when, now and again, the shadows and vague images reflected from its splendor and fell across his path, he was afraid, and took refuge in what he would have called the sane ‘reality’ of common and usual incidents and interests. His absurdity was, perhaps, there evident, inasmuch as ‘reality’ for him was a matter of kitchen ranges, of saving a few shillings [...]

But so went forth Darnell, day by day, strangely mistaking death for life, madness for sanity, and purposeless and wandering phantoms for true beginnings. He was sincerely of opinion that he was a City clerk living in Shepherd’s Bush – having forgotten the mysteries and the shining glories of the kingdom which was his by legitimate inheritance³³⁰.

Ainsi, jour après jour, il vivait dans un monde grisâtre et spectral, qui est proche de la mort et qui a réussi chez la plupart d’entre nous à se faire passer pour la vie. Pour Darnell, la vraie vie aurait semblé folie, et lorsque, de temps en temps, les ombres et les images vagues qui reflètent sa splendeur, lui tombaient dessus, il avait peur, et se réfugiait dans ce qu’il appelait la ‘réalité’ saine des incidents et des intérêts communs et habituels. Son absurdité y était peut-être évidente, dans la mesure où, pour lui, la ‘réalité’ était une affaire de cuisinières, et d’épargner quelques sous. [...]

Mais Darnell continuait ainsi, jour après jour, dans son étrange erreur de prendre la mort pour la vie, la folie pour la raison, et des fantômes qui errent sans but pour de vrais commencements. Il était sincèrement d’avis qu’il était employé de la City, résidant à Shepherd’s Bush – ayant oublié les mystères et les gloires brillantes d’un royaume qui était sien par héritage légitime.

Si critique que ceci puisse paraître, il ne paraît pas abusif d’avancer que Machen aurait eu aussi une telle image des premiers lecteurs éventuels de son roman. Machen rédigea ce texte vers 1899, mais il est paru pour la première fois en feuilleton dans *Horlick’s Magazine*, dans les numéros de février, de mars, d’avril et de mai 1904, avant de paraître définitivement dans son recueil célèbre, *The House of Souls* (London, Grant Richards, 1906). *Horlick’s Magazine* fut un magazine littéraire et familial d’intérêt général sponsorisé par Horlick’s Malted Milk ; évidemment, au-delà des publications littéraires, un des buts principaux de la publication était de promouvoir le lait malté de Horlick³³¹. Il était destiné principalement aux Anglais résidant en Inde,

³³⁰ *Ibid.*, p. 278-279.

³³¹ De toute évidence, l’idée qu’un magazine destiné à la vente de lait malté soit également véhicule de textes occultes enchantait Machen ; à propos de *Horlick’s*, Machen observa avec humour : « [‘Le Peuple blanc’] fut publié pour la première fois dans un magazine qui s’appelle ‘Horlick’s’. Il était dirigé par mon vieil ami, A. E. Waite, un écrivain distingué dans tous les domaines qui sont d’un intérêt occulte et mystique. À l’époque, il était le gérant de Horlick’s Malted Milk [lait malté], et il s’est arrangé pour persuader Horlick, d’une manière qui m’est encore floue, mais dont je suis sûr qu’elle aurait impliqué l’emploi de pouvoirs occultes supérieurs, que l’entreprise pourrait profiter de la publication d’un magazine dédié aux mystères. Et alors, en addition aux essais merveilleux, enchanteurs, et éclairants composés par Waite au sujet du Saint Graal, ‘Horlick’s’ a accueilli ‘A Fragment of Life’, ‘The Hill of Dreams’ –

en Australie, et dans les autres colonies anglaises ; autrement dit, c'était une publication s'adressant à un lecteur non-initié et sans qualités remarquables, comme les Darnell. C'était également un couple comme les Darnell qui inspira la rédaction du texte : Machen raconte qu'un jour, après s'être promené dans un quartier pavillonnaire de la capitale, il observa un jeune couple londonien dans le tramway. En les regardant, il fut frappé par l'idée que, malgré leur aspect simple, ils étaient tout de même capables de connaître les mystères de l'ésotérisme :

In a long street in the Ball's Pond region or in Dalston, I noted the houses built exactly in the same fashion, each with steps up to the hall door, each with a 'breakfast room', half beneath the level of the black front garden, each breakfast-room displaying the table laid for Sunday tea. Then in the tram a little family party got in, no doubt on their way to spend the evening with friends. A colourless, mildly whiskered man, and a foolish-looking woman, his wife in her foolish black satin Sunday dress, holding the simple baby on her knee, and I thought, glancing at them : 'These, silly as they look, limited as they doubtless are, these two also have been initiated in the everlasting mysteries and have partaken of the great secrets, and have known what is concealed under the barley in the sacred basket of the holy procession of Eleusis.

That, then – Sunday tea-tables and Sunday people – was the fount of what became 'A Fragment of Life' : the formless impression which comes before any plot or designed succession of circumstances³³².

Dans une longue rue de la région de Ball's Pond ou à Dalston, j'ai remarqué les maisons construites exactement de la même manière, chacune avec des marches menant à la porte d'entrée, chacune avec une 'salle à manger', [...] chaque salle à manger présentant la même table dressée pour le thé du dimanche. Puis, dans le tram, une petite famille est montée, sans doute partie passer la soirée avec leurs amis. Un homme blafard, avec une petite moustache, et une femme à l'air idiot, son épouse, portant sa stupide robe du dimanche en satin noir, tenant sur son genou leur bébé simple, et j'ai pensé alors que je les regardais : 'Ceux-là, si idiots qu'ils paraissent, limités comme ils le sont, ces deux-là ont été initiés eux aussi aux mystères éternels et ont participé aux grands secrets, et ils ont su ce qui se cache sous l'orge dans le panier sacré de la sainte procession d'Éleusis.'

Cela, alors – les tables à thé du dimanche et les gens du dimanche – fut le fond de ce qui est devenu 'A Fragment of Life' : l'impression sans forme qui précède la moindre intrigue ou succession élaborée de circonstances.

publié sous son titre d'origine, 'The Garden of Avalaunius' – et 'The White People'. Je n'ai pas l'impression que la vente du lait malté en ait été négativement affectée. » ; « [« The White People »] was first printed in a magazine called 'Horlick's.' This was run by my old friend A. E. Waite, the distinguished writer on all topics of occult and mystic interest. He was manager at the time to Horlick's Malted Milk, and he contrived to persuade Horlick, in a manner obscure to me, which I feel sure must have implied the exercise of occult powers of a high kind, that the firm would be benefited by the magazine would be benefited by the publication of a magazine devoted to the mysteries. And so, in addition to Waite's wonderful and enchanting and illuminating essays on 'The Holy Grail', 'Horlick's' gave hospitality to 'A Fragment of Life', 'The Hill of Dreams' – under its first title, 'The Garden of Avallaunius' – and 'The White People.' I do not know that the sale of the Malted Milk was unfavorably affected. » (Henry Danielson, *Arthur Machen: A Bibliography*, London, Henry Danielson, 1923, p. 36.)

³³² *Ibid.*, p. 35.

On voit, en somme, que dans un texte tel qu'*A Fragment of Life*, Machen s'inspire des mêmes personnes qu'il met en scène dans le récit, diffusé par la suite aux néophytes par le biais d'un magazine grand public. Dans *A Fragment of Life*, le fait que les personnages sont des avatars du lecteur est flagrant ; Machen ne cache pas ses intentions non plus.

Tel est le cas chez Péladan aussi, qui, comme nous l'avons vu, ambitionne d'écrire un roman pour jeunes filles qui ne soit pas « une niaiserie », et dépeint, par conséquent, des protagonistes représentatifs de ses lectrices idéales – notamment dans *La Thériaque*, dont nous discuterons en détail prochainement, où il met en scène une protagoniste adolescente, Stéphanette Rainvilliers, âgée de seulement quinze ans. Néanmoins, ceci semble être de bonne guerre car, comme nous le rappelle son maître Barbey d'Aurevilly dans sa préface au *Vice suprême* : « Les hommes, en effet, ne s'intéressent qu'à ceux qui leur ressemblent³³³. »

Ce n'est pas toujours le cas. Dans *La Prêtresse d'Isis*, Schuré nous fournit un contrepoint au protagoniste « moyen » car l'actant, Ombricius Rufus, n'est pas un homme ordinaire, « *the man in the street* » tel celui évoqué par Blackwood dans la première partie³³⁴, mais un tribun romain, loué par sa société pour sa prouesse physique ainsi que sa bravoure. Par son choix d'un protagoniste classiquement héroïque, Schuré explicite un concept fondamental que les autres auteurs, qui ont opté pour des personnages modestes, ont seulement suggéré : les réussites sociales, qu'elles soient glorieuses ou insignifiantes, sont totalement sans importance dans le cadre de l'initiation occulte car tout le monde doit commencer au même point de départ pour parvenir au même but. En effet, ces traits qui distinguent Ombricius de ses contemporains et font son identité dans la société de son temps se révèlent superflus, une fois qu'il décide d'entreprendre une initiation hermétique. Une fois cette charge acceptée, il doit renoncer à son titre et à son statut afin d'assumer pleinement le rôle d'*initié*.

Étymologiquement, le mot « initié » fait référence à une renaissance figurée ; partageant ses racines linguistiques avec le mot « initial », il dénote le fait que lors de l'initiation de la personne, le sujet renaît et une nouvelle vie commence. Ainsi, être *initié* signifie également *renaître*. Dans un texte de Prosper Guerrier de Dumast sur la franc-maçonnerie datant de 1820, l'auteur décrit l'initié comme « celui dont l'étymologie touchante se lie au vêtement blanc que

³³³ *Le Vice suprême*, [1884], Septième édition, Paris, Chamuel, 1896, p. xviii.

³³⁴ Voir *supra* : p. 58.

recevait jadis le Maçon : nova vitam INIBAT, il commençait une nouvelle vie³³⁵. » Ainsi, dans le cadre d'un roman orphique qui se fonde sur l'épistémologie ésotérique, un tribun romain possède le même statut qu'une jeune femme de quinze ans, si tous deux ne sont que des initiés.

Les descriptions des « héros » fournies par les auteurs indiquent une volonté de minimiser l'importance des statuts terrestres parce que, même si un personnage comme Edward Darnell se trouve subordonné à ses contemporains dans le cadre de la vie quotidienne, il se révèle supérieur à eux dans le domaine de l'esprit, car il parvient à ressentir l'effet du Divin dans le monde. Chacun à sa manière, les auteurs semblent avides dès le début du récit de s'adresser à un lecteur qui est conscient de ses sensibilités métaphysiques, mais qui les a négligées au cours de sa vie, et de l'encourager à gravir les marches de l'initiation afin de réaliser pleinement le potentiel de son esprit. Ceci crée un parallèle fort important entre le lecteur et le personnage principal du texte, permettant au premier de s'identifier facilement au second et, ce faisant, de s'imaginer les bienfaits de son initiation textuelle.

3.1.2.1. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LES CAPACITÉS EXCEPTIONNELLES

Dans le roman orphique, les titres accordés aux personnages par la société de leur temps sont, finalement, sans conséquence car ce n'est pas la richesse terrestre qui rend l'homme exceptionnel – loin s'en faut. En fait, parfois l'écrivain ne précise même pas la profession du protagoniste, car ce qui prime est la capacité de l'actant de ressentir la présence du Divin dans le monde moderne. Les héros de ces récits se montrent supérieurs au reste de la société par des capacités innées, notamment une sensibilité au numineux, avec laquelle tout le monde est né, ou bien qu'ils réussissent à retrouver – en dépit de l'influence de la société contemporaine. Cette similitude est cruciale car elle permet à la transposition éventuelle entre lecteur et actant de s'opérer dans l'esprit du premier. Ainsi, elle est soulignée au début du récit, l'écrivain définissant les qualités essentielles de son protagoniste souvent dès les premières lignes.

Au premier abord, une représentation si simple et modeste du héros pourrait paraître réductrice ou même cynique de la part de l'écrivain, mais ce n'est pas le cas. L'actant recèle systématiquement plus que son apparence ne l'indique car nos écrivains font comprendre

³³⁵ Guerrier de Dumast, *La Maçonnerie : Poème en trois chants*, Paris, Arthur Bertrand, 1820, p. 173.

également que ces personnages font partie des privilégiés encore sensibles à la réalité du monde, ce qui leur donne accès à une beauté rare et précieuse. Considérons les premières lignes d'*A Fragment of Life* :

Edward Darnell awoke from a dream of an ancient wood, and of a clear well rising into grey film and vapor beneath a misty, glimmering heat; and as his eye opened he saw the sunlight bright in the room, sparkling on the varnish of the new furniture. He turned and found his wife's place vacant, and with some confusion and wonder of the dream still lingering in his mind, he rose also, and began hurriedly to set about his dressing, for he had overslept a little, and the 'bus passed the corner at 9:15. He was a tall, thin man, dark-haired and dark-eyed, and in spite of the routine of the City, the counting of coupons, and all the mechanical drudgery that had lasted for ten years, there still remained about him the curious hint of a wild grace, as if he had been born a creature of the antique wood, and had seen the fountain rising from the green moss and the grey rocks³³⁶.

Edward Darnell se réveilla d'un rêve sur un bois ancestral, et un puits clair s'élevant dans un voile et une vapeur grise sous une chaleur brumeuse et scintillante ; alors qu'il ouvrait un œil, il aperçut la lumière éclatante du soleil dans la pièce, brillant sur le vernis du mobilier neuf. Il se tourna et trouva la place habituelle de sa femme vide, et avec quelque confusion et l'émerveillement de son rêve toujours présents dans son esprit, il se leva aussi, et commença à s'habiller hâtivement, car il avait un peu trop dormi, et le bus passait en bas de chez lui à 9h15. C'était un homme grand et maigre, aux cheveux et yeux foncés, et malgré la routine de la City, l'accumulation des bons de réduction, et toute la corvée mécanique des dix dernières années, il restait encore autour de lui la touche curieuse d'une grâce sauvage, comme s'il avait été de naissance une créature du bois ancestral, et avait vu la fontaine jaillissant de la mousse verte et des rochers gris.

Une description semblable accompagne également l'introduction d'O'Malley, le héros de *The Centaur* de Blackwood :

O'Malley himself is an individuality that invites consideration from the ruck of commonplace men. Of mingled Irish, Scotch, and English blood, the first predominated, and the Celtic element in him was strong. A man of vigorous health, careless of gain, a wanderer, and by his own choice something of an outcast, he led to the end the existence of a rolling stone. He lived from hand to mouth, never quite growing up. It seemed, indeed that he never could grow up in the accepted sense of the term, for his motto was the reverse of *nil admirari*, and he found himself in a state of perpetual astonishment at the mystery of things³³⁷.

O'Malley, quant à lui, est une personnalité qui invite à la considération de la foule des hommes moyens. De sang irlandais, écossais, et anglais mêlés, le premier prédominait, et l'élément celte en lui était fort. Homme de santé robuste, indifférent au gain, un homme sans attaches, et un paria par ses propres choix, il menait sa vie sans se soucier du lendemain. Il menait une vie de pauvreté, sans avoir vraiment grandi. Il semblait, en effet, qu'il ne pourrait jamais grandir dans le

³³⁶ *Ibid.*, p. 259.

³³⁷ Algernon Blackwood, *The Centaur*, London, Macmillan, 1911, p. 4.

sens usuel du terme, car son credo était le contraire de *nil admirari*, et il se trouvait dans un état d'émerveillement perpétuel devant le mystère des choses.

Dans *La Prêtresse d'Isis*, Schuré nous livre une description un peu plus complexe, mais qui témoigne néanmoins des mêmes idées motrices. Dans sa première description élaborée de la psyché d'Ombrius, il dépeint une lutte intérieure se déroulant en lui lors de sa première rencontre avec l'ésotérisme. On remarque, notamment, que Schuré s'assure de souligner que ce conflit interne s'articule principalement autour d'une dialectique entre le raisonnement matérialiste et les instincts mystiques qui se jouent naturellement en son protagoniste :

Ombrius avait suivi l'étrange cérémonie du mariage mystique et les transports plus étranges encore d'Alcyonée dans un tourbillon d'émotions contraires. La surprise et la curiosité, l'ironie et la stupeur se succédaient en lui. Mais, en dépit d'une sourde révolte, il avait fini par subir l'invincible fascination. Il ne croyait ni aux dieux, ni à l'âme immortelle. Il n'aimait pas les prêtres, les tenant pour des imposteurs ou des imbéciles. Mais comment douter de la prophétie et de la splendeur de son extase ? La transformation subite de toute sa personne l'avait saisi tout d'abord. Ensuite, la beauté merveilleuse de ses attitudes, l'élan vertigineux de sa parole ailée l'avait enlevé en des régions inconnues. Le sens de ses oracles et de ses visions lui échappait, mais, sur sa face radieuse, n'avait-il pas vu le reflet d'un autre monde ? Oui, cette joie surhumaine qu'il cherchait vainement, le sourire de ce bonheur divin, il l'avait vu briller un instant sur ce visage de vierge changée en Pythonisse, puis s'éteindre comme un rayon de soleil dans l'océan des nuages chassés par la tempête ! Ah, comment pénétrer dans ce sanctuaire ? Comment franchir la porte de cette âme ? Comment ravir ce rayon ?³³⁸

Les schémas philosophiques que nous avons détaillés dans la première partie de cette thèse trouvent ici leur application : Blackwood, Machen et Schuré voient tous trois des capacités innées chez l'homme et ils les prêtent à leurs protagonistes. Péladan aussi attribue à ses personnages les qualités qu'il loue dans ses écrits non-fictifs. En revanche, comme nous l'avons vu, il se montre plus exigeant quant au caractère moral du lecteur – ou de la lectrice – qu'il espère attirer, et cette exigence se révèle également dans les attributs de ses protagonistes.

On en trouve un bel exemple la manière de Péladan de dépeindre Stéphanette Rainvilliers, la protagoniste du roman *La Thériaque*. Stéphanette est une adolescente de quinze ans, supérieure à ses contemporaines par la qualité intrinsèquement placide de son caractère, ainsi que par ses capacités de réflexion et le degré de respect qu'elle accorde à sa propre personne :

³³⁸ Édouard Schuré, *La Prêtresse d'Isis* [1907], Monaco, Éditions du Rocher, 1981, p. 31-32.

Il y eut harmonie, d'abord, par similitude, et ensuite par réflexion. Stéphanette ne mentait pas ; elle se taisait ou éludait dans beaucoup d'occurrences, par un sentiment intuitif que la paix le commande autant que l'affection. Classée parmi les enfants raisonnables, elle fit très tôt la découverte du silence et de ses profits : et cela l'embellit d'un surcroît de pudeur. [...] Elle n'avait point d'humeur, du moins apparente. Cette égalité de manifestation, unie à la grâce, expliquait son règne au foyer et sa parfaite réputation.

Un si beau fruit, délectable à ceux qui l'approchaient, prenait sa racine d'un orgueil inexprimable : elle eût craint de se démentir, en s'exprimant. Elle ne méprisait pas, elle s'isolait dans un culte de sa personnalité, dont le soin physique était le symptôme visible. Elle s'honorait, comme la plus noble des âmes féminines, l'incomparable phénix de son sexe et puisait des joies renaissantes dans la contemplation d'elle-même. Au premier roman elle s'attrista. Existait-il un homme au monde, qui fût digne d'elle ? Cette pensée elle la mena au point de conclure négativement ; et de concevoir qu'elle ne se marierait qu'en se mésalliant, apportant son or et ses perles à qui ne posséderait que plomb et cailloux³³⁹.

Stéphanette se montre précoce selon le schéma de Péladan notamment car elle comprend instinctivement l'un des concepts clefs du fait d'être Fée : l'importance et la fragilité de l'image que la femme projette d'elle-même. Dans *Comment on devient Fée*, Péladan explique :

Figure-toi que le monde, ton monde, est un hôpital rempli de malades au moral, et passe au milieu d'eux avec le bon sourire d'une sœur de charité ; les mondains ont les sens gâtés, l'imagination atrophiée ; montre-toi un joli être bienveillant, très sage et cependant charmeur : cela les rafraîchira et ils te seront reconnaissants. [...]

Suppose que tu sois ambassadrice de l'idéalité, du noble amour et de la grâce continentale : suppose que tu doives jouer dans la vie le rôle d'une mondaine qui veut plaire à tous et qui ne différencie son amabilité que selon le mérite ; suppose enfin que tu sois destinée à la noble mission de rendre la vertu charmante³⁴⁰.

Au fil du texte, c'est justement cette tension entre la fille qui apporte « son or et ses perles à qui ne posséderait que plomb et cailloux » qui surgit : Stéphanette s'éprend d'un marin fort beau aperçu au bord de la mer et en tombe follement amoureuse. Cet amour naïf lui fait oublier celui que sa famille espère la voir épouser, un jeune homme qui s'appelle Rodolphe Dangu, qui, bien qu'intellectuellement inférieur à elle, « offre sa sûre et constante tendresse et l'incalculable paix morale³⁴¹ ». Au cours du roman, différents personnages interviennent pour essayer de sortir Stéphanette de son hébétude émotionnelle. Finalement, son oncle organise avec le jeune marin un déjeuner au cours duquel Stéphanette peut observer clandestinement son comportement et

³³⁹ *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 18-19.

³⁴⁰ *Comment on devient Fée*, *op. cit.*, p. 133-134.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

découvrir son vrai caractère ; il s'avère que le jeune homme, qu'elle croyait son idéal, est fort sot et cette révélation brise l'enchantement de l'adolescente. À la fin du roman, Stéphanette décide de compromettre ses idéaux amoureux et d'épouser Rodolphe – sans pour autant lui divulguer les raisons éventuellement gênantes de son hésitation. On y voit, donc, l'application d'un des tenants centraux de la féerie selon Péladan : « La féerie est l'application de la charité à la beauté, c'est-à-dire la grâce physique et morale rayonnant sacerdotale et non dans un but de recherche amoureuse³⁴². » Comme Péladan, nos autres écrivains exigent certaines capacités de la part de leurs lecteurs envisagés – principalement que le sujet n'ait pas complètement perdu le contact avec le Divin. Cependant, tous ces auteurs, et à plus forte raison celui du *Vice suprême*, considèrent que cette capacité est instinctive. Ainsi, on ne peut pas la cultiver *ex nihilo*. Il s'agit simplement d'en prendre conscience et de la développer par la suite. Péladan, à l'opposé, exige des études de la part de ses initiés potentiels, ce qui implique un encadrement nettement plus formel.

Derrière les qualités attribuées aux actants de ces récits se dévoilent, donc, non seulement celles du lecteur envisagé par chaque écrivain, mais également les intentions éducatives de l'écrivain lui-même. Comme nous l'avons vu dernièrement, Péladan démontre encore et toujours dans ses écrits un désir de s'ériger à la fois en pédagogue et en hiérophante, et ainsi, ces romans sont l'application de ses nombreux écrits d'enseignement ; ceci le distingue considérablement des trois autres auteurs qui lancent un appel à tous ceux dans la société encore capables de les entendre. Nous verrons, lors de notre discussion de l'emploi des personnages plus loin, comment cette mentalité informe la structure des récits de Péladan.

3.1.2.2. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : L'HÉRITAGE CULTUREL

Un détail dans la dernière citation de Blackwood mérite notre attention ; en présentant initialement O'Malley, il précise, dès la deuxième phrase, son héritage culturel, soulignant non seulement la présence, mais surtout l'influence du sang celte sur celui-ci : « De sang irlandais, écossais, et anglais mêlés, le premier prédominait, et l'élément celte en lui était fort. » Blackwood, bien plus que nos autres écrivains, attribue une influence génétique aux capacités de l'individu – l'héritage d'O'Malley est, effectivement, décrit avec plus de poids que celui de Mary Darnell cité

³⁴² *Comment on devient Fée, op. cit.*, p. 96.

plus haut. Pour Blackwood, même si un individu a vécu sa vie entière au cœur de Londres, du moment qu'une partie de ses ancêtres est issue d'un peuple ayant eu un contact fort avec le Divin, cet individu aura une prédisposition innée au numineux. C'est le cas du héros de *The Centaur*, mais aussi celui d'Edward Fillery, le protagoniste de *The Bright Messenger*, fils d'un Anglais et d'une Géorgienne. On y lit : « Il demeurerait quelque qualité primitive dans son sang qui était d'origine ancienne et qui tendait vers la sauvagerie. Il semblait presque y avoir, en même temps, une tendance faunesque qui le détournait de la vie » (« There lay some primal quality in his blood that was of ancient origin and leaned towards wildness. There seemed almost, at the same time, a faunish strain that turned away from life³⁴³ »). Cette qualité primitive surgit lorsque Fillery passe à proximité des éléments divins, qui déclenchent des visions intérieures d'un monde meilleur, qui représente le fruit d'une immersion ésotérique :

There burned suddenly in his heart an inexplicable exhilaration and brightness, a wonder that he could attribute only to another mode of life. His Khaketian blood, he knew, might be responsible for part of it, but not for all. The invigorating mountain wind, the sunlight, the rhythmic sound, the scent of wild flowers, these were his own personal interpretations of a quickened sense he could not analyse as yet³⁴⁴.

Il brûlait soudainement dans son cœur une euphorie et une luminosité inexplicables, un émerveillement qu'il ne pouvait attribuer qu'à un autre mode de vie. Son sang kakhétien, il le savait, en était la cause en partie, mais pas entièrement. Le vent vivifiant des montagnes, la lumière du soleil, les résonances rythmées, le parfum des fleurs sauvages, tout cela était son interprétation personnelle d'un sens stimulé qu'il ne pouvait pas encore analyser.

Malgré le fait qu'elle n'explique pas tout, son ascendance géorgienne lui attribue une inclination naturelle vers les phénomènes numineux, et, en même temps, lui fournit une structure intuitive par laquelle il peut canaliser et interpréter les sensations qu'il ressent. C'est ce qui fait que, lorsqu'il perçoit un effet physique ou métaphysique qui provient du numineux, il le comprend naturellement, sans avoir besoin de chercher à l'identifier. C'est aussi grâce à sa prédisposition génétique que l'esprit d'O'Malley, le héros de *The Centaur*, est naturellement prêt à interpréter de manière positive les impressions ambiguës qu'il reçoit du numineux – si tel n'était pas le cas, il est possible qu'il réagirait avec terreur, comme c'est le cas pour le protagoniste de « The

³⁴³ *The Bright Messenger*, London, Cassell and Company Ltd., 1921, p. 3.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 36

Willows », qui perçoit les manifestations surnaturelles du lieu comme des phénomènes extérieurs et incompréhensibles. Plus loin, nous aurons l'occasion de revenir sur la place essentielle qu'occupe la nature dans les écrits de Blackwood, lorsque nous aborderons les divers cadres des récits, ainsi que la manière dont le numineux valide sa présence auprès du sujet.

Si Blackwood se montre unique parmi nos écrivains dans cette approche, il faut néanmoins noter que Machen et Schuré évoquent souvent un passé culturel dans leurs écrits – une époque où l'homme était plus facilement en contact avec le Divin. Tous deux revendiquent avec fierté une parenté historique avec leurs pays natals, cependant, à la différence de Blackwood, cette tradition doit être étudiée afin de pouvoir aider l'initié – elle n'est pas donnée gratuitement. Dans « Les Légendes de l'Alsace » de Schuré, par exemple, on remarque d'emblée que le texte est mis sous le signe d'une sorte d'archéologie culturelle :

Suivez ces crêtes rocheuses, promenez-vous sur ces landes, et vous vous croirez dans un autre monde. On dirait des lieux créés par la nature pour des réunions secrètes. La vie moderne s'est éloignée avec la plaine. [...] Nous pénétrons, bien au-delà du Moyen Âge, dans une région préhistorique. [...] Poursuivez cette promenade sur les sommets du sud au nord et vous trouverez les traces de plus en plus visibles et certaines des peuples primitifs, des civilisations disparues³⁴⁵.

Machen aussi constelle ses textes de ruines historiques, qui servent à rappeler à l'homme l'héritage spirituel des civilisations antérieures. Dans *The Secret Glory*, par exemple, la découverte des sites historiques du pays de Galles fait partie intégrante de l'éducation d'Ambrose, le protagoniste : « À partir du moment où Ambrose put marcher, il commença à faire des pèlerinages aux sanctuaires mystiques cachés ; son père l'avait promené sur des landes sauvages vers des endroits connus peut-être de lui seul, et là, à côté des pierres en ruines, à côté de la butte lisse, il avait raconté le récit de l'ancien temps disparu, le temps des 'vieux saints' » (« As soon as Ambrose could walk he had begun his pilgrimages to hidden mystic shrines; his father had led him over the wild lands to places known perhaps only to himself, and there, by the ruined stones, by the smooth hillock, had told the tale of the old vanished time, the time of the 'old saints'³⁴⁶ »). Ces repères attachent le protagoniste davantage au lieu dont il est issu, certes, mais aussi, et à plus forte raison, aux peuples ayant occupé le même lieu avant lui.

³⁴⁵ Édouard Schuré, « Les Légendes de l'Alsace » [1892], Paris, Arfyuyn, 1993, p. 16.

³⁴⁶ *The Secret Glory* [1922], Leyburn, Tartarus Press, 2015, p. 49.

Or, Machen et Schuré présentent tous deux cet héritage avec une nostalgie lourde des ères passées et lointaines ; dans les écrits de l'un comme de l'autre, ces ruines archéologiques servent de rappel d'un héritage perdu et oublié. Comme Blackwood, ils identifient un héritage culturel, cependant ceci ne veut pas dire que chaque Gallois est naturellement sensible à la spiritualité du lieu – c'est une capacité que l'individu doit maîtriser au fil du temps. Pour ces deux auteurs, le passé est, en somme, mis sous le signe d'une rupture, et non pas d'une continuité.

Péladan aussi place son œuvre sous le signe d'un héritage culturel qui est peut-être perdu, mais cet héritage se manifeste de manière considérablement différente par rapport à nos autres auteurs : comme Péladan est demeuré résolument catholique (en dépit de ses quelques objections à l'égard de l'état de l'Église de son époque), l'héritage qu'il met en jeu dans ses textes n'est pas celui d'une civilisation antérieure, mais plutôt celui de la France monarchiste et catholique du passé récent, qu'il estime être l'aboutissement de la culture européenne. C'est à cela, par ailleurs, qu'il fait référence par le titre de son épopée littéraire : *la Décadence latine*. Cependant, les enseignements du Sâr étant bien plus stricts et formels, il n'est nul besoin de regarder avec nostalgie vers le passé, car Péladan est là pour guider le lecteur vers l'avenir. Comme nous l'avons dit plus haut, la conception du monde propre à Péladan est celle d'une hiérarchie, où un nombre restreint d'élus s'élève par-dessus de la foule, et où le Mage trône en première place.

Ceci est confirmé dans *Les Amants de Pise*, le troisième volet des *Drames de la conscience*, dont nous discuterons en détail dans ce chapitre. Simone, la protagoniste, observe à propos d'un membre du clergé : « Elle trouva que ce prêtre parlait bien de la passion et aussi que, en catégorie sociale, il représentait véritablement une élite, par la nature même de sa fonction. Pieux ou non, intelligent ou médiocre, l'homme qu'on appelle 'homme de Dieu' prononce chaque jour les mots les plus formidables du lexique humain³⁴⁷. » Ainsi, s'il y a un héritage culturel ou spirituel évoqué dans la littérature péladane, il ne saurait se trouver dans la société ou la nature, mais plutôt dans l'espace de l'Église, dont quelques personnes privilégiées détiennent les clefs. Néanmoins, même si Péladan écarte la possibilité d'un héritage mystique accessible à l'homme au moyen de sa nature seule, il se montre en accord avec les autres sur l'idée qu'un individu peut accéder à la révélation divine par certains états d'esprit qui sont, quant à eux, communs à chaque homme.

³⁴⁷ *Les Amants de Pise* [1913], Paris, Éditions 10/18, Série « fins de siècles », 1984, p. 107.

3.1.2.3. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LA MÉLANCOLIE

Malgré leurs visions divergentes à l'égard des qualités culturelles nécessaires à chaque futur initié, nos quatre écrivains sont unanimes sur la possibilité d'accéder aux révélations hermétiques par un état *mélancolique*. Qu'un protagoniste de cette période soit atteint de mélancolie, n'est pas, en soi, novateur ; en fait, un tel trait de caractère est même typique des protagonistes de la fin du XIX^e siècle. Comme nous le rappelle Catherine Rancy, c'est souvent le trait fondamental du protagoniste de l'époque décadente : « Ainsi s'élabore le portrait du personnage décadent, 'mécanique détraquée', abattue par la monotonie de l'existence, pathétique, dédaigneuse des ambitions vulgaires et hantée par des obsessions morbides³⁴⁸. » À la fin du XIX^e siècle, le terme évoque couramment un état splénétique tel qu'on le voit surgir sous la plume de Baudelaire. Cependant, dans le cadre de la littérature occulte, la mélancolie accorde à l'homme des capacités presque surnaturelles. Ainsi, le terme connote, bien sûr, les traits indiqués par Rancy, mais il recèle également une signification plus profonde, et c'est dans ce double sens que nous le voyons jaillir dans les écrits de nos écrivains mystiques. Puisant dans la philosophie occulte de la Renaissance, nos romanciers orphiques attribuent à la mélancolie des capacités dynamiques et même révélatrices. Ainsi, avant d'avancer, il convient de préciser dans quel sens il faut entendre ce mot dans les écrits de nos auteurs, car, comme nous le verrons, cet état informe les capacités de leurs protagonistes.

Dans son livre, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Frances A. Yates évoque la représentation de l'homme mélancolique à la Renaissance, expliquant qu'à cette période, bien que souvent associée à une pauvreté matérielle et à une attitude dépressive comme ce l'est encore de nos jours, la mélancolie offrait aussi à l'homme médiéval des bienfaits, lui conférant une vision transcendante, semblable à celle du poète orphique. Comme nous le verrons, sa description du type mélancolique entretient une ressemblance frappante avec le personnage moyen que nous avons évoqué. Yates explique les connotations positives du second sens de la mélancolie ainsi :

According to the Galenic psychology, dominant through the Middle Ages, the four humours or temperaments into which all men could be classified were the sanguine, the choleric, the phlegmatic, and the melancholic. [...] Melancholy people were sad, poor, unsuccessful, condemned to the most servile and despised occupations. [...] The most unfortunate and the most

³⁴⁸ *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 8.

hateful of all the four humours was Saturn-Melancholy. [...] There was a line of thought through which Saturn and the melancholy temperament might be 'revalued' raised from being the lowest of the four to become the highest, the humour of great men, great thinkers, prophets and religious seers. To be melancholy was a sign of genius³⁴⁹.

Selon la psychologie galénique, qui dominait pendant le Moyen Âge, les quatre humeurs ou tempéraments selon lesquels on pouvait catégoriser tous les hommes étaient le sanguin, le colérique, le flegmatique, et le mélancolique. [...] Les hommes mélancoliques étaient tristes, pauvres, sans succès, et condamnés aux occupations les plus serviles et les plus détestées. [...] La plus malencontreuse et détestable des quatre humeurs était la mélancolie de Saturne. Il existait une logique selon laquelle il était possible de revaloriser Saturne et le tempérament mélancolique, et de l'élever du plus bas des quatre au plus haut, l'humeur des grands hommes, des grands penseurs, des prophètes et des voyants religieux. Être mélancolique était un signe de 'génie'.

Elle continue, précisant que cette réévaluation de la mélancolie eut lieu au moment de la Renaissance, et elle est due en majeure partie à un texte apocryphe attribué à Aristote, où l'auteur reprend la théorie de Platon selon laquelle la folie, ou *furor*, produit le tempérament nécessaire au génie lorsqu'elle se mélange à la bile de la mélancolie. Cette idée, propose Yates, prit racine dans les esprits des hommes de la Renaissance et déclencha un regain d'intérêt pour le sujet : « Les théories du pseudo-Aristote sur la mélancolie n'étaient pas inconnues au Moyen Âge, mais elles ont attiré une attention générale au moment de la Renaissance. Assimilées au courant néoplatonicien par la théorie platonique des *furores*, la définition du héros mélancolique dont le génie avoisinait la folie est devenue familière à l'esprit européen » (« The theories of Pseudo-Aristotle on melancholy were not unknown in the Middle Ages, but in the Renaissance they attracted general attention. Assimilated into Neoplatonism through the Platonic theory of the *furores*, the notion of the melancholy hero whose genius is akin to madness became familiar to the European mind³⁵⁰ »). Elle surgit, donc, dans plusieurs écrits ésotériques au moment de la Renaissance, notamment sous la plume de l'occultiste Henri-Cornelius Agrippa (1486-1535) dans son œuvre majeure, *De occulta philosophia (La Philosophie occulte)*, paru pour la première fois en 1510, et qui connut sa première traduction française en 1727³⁵¹.

Raymond Klibansky, qui épouse la même théorie que Yates, ajoute à cette idée que les écrits d'Agrippa reposent sur ceux du poète et philosophe néoplatonicien Marsilio Ficino (1433-

³⁴⁹ Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1979, p. 50-51.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

³⁵¹ *La Philosophie occulte* de Henri-Cornelius Agrippa, 2 vol. in-8, A. Levasseur (trad.), La Haye, 1727.

1499). Se servant des théories avancées par Ficino dans son texte *Theologia Platonica de immortalitate animorum* (1482), écrit Klibansky, Agrippa avance que par une « humeur mélancolique » l'homme peut parvenir au « *vaticinium* », c'est-à-dire à une « révélation directe ». Traditionnellement, dans la philosophie occulte, une telle révélation peut se produire uniquement lorsque l'âme est ouverte et vide, ou « *vacat* ». À partir du moment où l'âme de l'occultiste est ainsi prête, explique Klibansky, une révélation divine peut s'y manifester sous trois formes différentes, qui varient par degrés d'intensité et d'effet, mais dont la plus rare est le « *furor* », qui se produit soit par intervention divine, soit par mélancolie :

Such a 'vacatio animae' could take three forms, namely true dreams ('somnia'), elevation of the soul by means of contemplation ('raptus') and illumination of the soul ('furor') by the daemons (in this case acting without mediators) ; and we are told, in terms unmistakably reminiscent of Plato's *Phaedrus*, that this 'furor' could come from the Muses, or Dionysus, or Apollo, or Venus, – or else from melancholy³⁵².

Un tel 'vacatio animae' pouvait se manifester sous trois formes, à savoir : de vrais rêves ('somnia'), l'élévation de l'âme au moyen d'une contemplation ('furor'), et l'illumination de l'âme par les démons (qui, dans ce cas, agissent sans intermédiaires) ; et on nous dit, dans des termes qui évoquent visiblement le *Phèdre* de Platon, que ce 'furor' pourrait être issu des Muses, ou de Dionysos, ou d'Apollon, ou de Vénus, – ou sinon de la mélancolie.

Il ajoute que la théorie de la révélation par « *humor melancholicus* » fut développée par Agrippa dans la mouture originale de *La Philosophie occulte* de 1510, dont il nous traduit un extrait du latin original :

By 'humor melancholicus' I mean rather that which is called 'candida bilis et naturalis'. Now this, when it takes fire and glows, generates the frenzy which leads us to wisdom and revelation, especially when it is combined with a heavenly influence, above all with that of Saturn. For, since, like the 'humor melancholicus', he is cold and dry, he influences it constantly, increases it and sustains it. And as, moreover, he is the lord of secret contemplation, foreign to all public affairs, and the highest among the planets, so he constantly recalls the soul from outward matters towards the innermost, enables it to rise from lower things to the highest, and sends it knowledge and perception of the future. [...]

Moreover, this 'humor melancholicus' has such power that they say it attracts certain daemons into our bodies, through whose presence and activity men fall into ecstasies and pronounce many wonderful things. [...] For when set free by the 'humor melancholicus' the soul is fully concentrated in the imagination, and it immediately becomes an habitation for the lower spirits, from whom it often receives wonderful instruction in the manual arts ; thus we see a quite

³⁵² Raymond Klibansky, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Edinburgh, Nelson and Sons, 1964, p. 355.

unskilled man suddenly become a painter or an architect, or a quite outstanding master in another art of the same kind³⁵³.

Par ‘*humor melancholicus*’ j’entends signifier plutôt ce qui s’appelait ‘*candida bilis et naturalis*’. Or cet élément, lorsqu’il prend feu et luit, engendre la frénésie qui mène à la sagesse et à la révélation, surtout lorsqu’il se mélange à l’influence du Ciel, dont la plus forte est celle de Saturne. Car, puisque, comme le ‘*humor melancholicus*’, il est froid et sec, il l’influence constamment, l’augmente, et le maintient. Et puisque, de surcroît, c’est lui le seigneur de la contemplation secrète, étranger à toute affaire publique, et le plus noble parmi les astres, il appelle l’âme des affaires extérieures aux intérieures, il lui envoie du savoir et une perception de l’avenir. [...]

De plus, cet ‘*humor melancholicus*’ possède un tel pouvoir que l’on dit qu’il attire certains démons dans nos corps, par la présence et l’activité de qui les hommes tombent dans l’extase et prononcent des choses merveilleuses. [...] Car, une fois libérée par l’ ‘*humor melancholicus*’, l’âme est intégralement concentrée dans l’imagination, et elle devient aussitôt un habitat pour les esprits inférieurs, dont elle reçoit des instructions merveilleuses dans les arts manuels ; ainsi, nous voyons l’homme sans instruction devenir soudainement peintre ou architecte, ou un maître impressionnant dans un autre art du même genre.

Klibansky explique que la notion d’un *vaticinium* via la mélancolie était estimée par Agrippa supérieure aux autres moyens de parvenir à cette révélation directe, et occupait ainsi une place centrale dans son œuvre :

This theory of melancholy frenzy occupied a central position in the original version of *Occulta philosophia*, for the ‘*furor melancholicus*’ was the first and most important form of ‘*vacatio animae*’, and thereby a specific source of inspired creative achievement. It therefore signified the exact point at which the process whose goal was the ‘*vaticinium*’ reached its climax³⁵⁴.

Cette théorie de la frénésie mélancolique occupait une position centrale dans la version originale de *Occulta philosophia* car le ‘*furor melancholicus*’ était la première et la plus importante forme de la ‘*vacatio animae*’, et ainsi une source spécifique d’accomplissement créatif inspiré. Elle signifiait ainsi le point culminant exact du processus dont le but était le ‘*vaticinium*’.

Pour ce qui nous concerne dans le cadre de cette étude, cette notion est remarquable car elle donne licence à l’homme ordinaire, mécontent de la réalité du monde moderne et de sa condition spirituelle, d’accéder à une élévation de l’âme sans passer par les structures rigides d’une initiation occulte, tel l’homme « non spécialisé » évoqué par Klibansky qui devient soudainement peintre ou architecte. Comme les récits orphiques reposent sur une épistémologie essentiellement occulte, la mélancolie devient ainsi une manière valable pour le protagoniste d’accéder à la

³⁵³ *Ibid.*, p. 355-357.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 357-358.

révélation divine dans les récits de nos écrivains orphiques. Il arrive donc souvent qu'une description de l'état mélancolique du protagoniste précède la première intervention du numineux dans le texte.

Considérons, par exemple, cet extrait de *The Secret Glory*, où l'atmosphère mélancolique est explicitée par Machen dès la deuxième phrase du passage, et annonce ainsi la première intervention numineuse du roman qui suit. Cette atmosphère est pleinement ressentie par le protagoniste affligé du roman, Ambrose :

He was standing in a wild, bare country. Something about it seemed vaguely familiar: the land rose and fell in dull and weary undulations, in a vast circle of dun ploughland and grey meadow, bounded by a dim horizon without promise or hope, dreary as a prison wall. The infinite melancholy of an autumn evening brooded heavily over all the world, and the sky was hidden by livid clouds.

[...]

Only one thing was clear to him. He knew that he was Ambrose, that he had been driven from great and unspeakable joys into miserable exile and banishment. He had come from a far, far place by a hidden way, and darkness had closed about him, and bitter drink and deadly meat were given him, and all gladness was hidden from him. This was all he could remember; and now he was astray, he knew not how or why, in this wild, sad land, and the night descended dark upon him. Suddenly there was, as it were, a cry from away in the shadowy silence, and the thorn bushes began to rustle before a shrilling wind that rose as the night came down. At this summons the heavy clouds broke up and dispersed, fleeting across the sky, and the pure heaven appeared with the last rose flush of the sunset dying from it, and there shone the silver light of the evening star. Ambrose's heart was drawn up to this light as he gazed; he saw that the star grow greater and greater; it advanced towards him through the air; its beams pierced to his soul as if they were the sound of a silver trumpet. An ocean of white splendor flowed over him: he dwelt within the star³⁵⁵.

Il était debout sur un terrain sauvage et dépouillé. Il avait un aspect qui lui était vaguement familier : le terrain s'élevait et s'affaissait dans des ondulations fatiguées et répétitives, dans un cercle de champs agricoles marron et de prés gris, bordé d'un horizon sombre sans promesse ni espoir, aussi glauque que le mur d'une prison. La mélancolie infinie d'une soirée d'automne pesait lourdement sur la terre entière, et le ciel était caché derrière des nuages livides.

[...]

Une seule chose lui était claire. Il savait qu'il était Ambrose, qu'il avait été chassé des joies inexprimables vers un exil et un bannissement misérables. Il était venu d'un lieu bien lointain par un sentier caché, et l'obscurité l'avait encerclé, et une boisson amère et des mets mortels lui étaient donnés, et tout bonheur lui était caché. Ceci était tout ce dont il pouvait se souvenir ; et maintenant il s'était égaré, il ne savait ni comment ni pourquoi, au milieu de cette terre sauvage et triste, et la nuit descendait avec ses ténèbres sur lui. Tout d'un coup il y eut, semble-t-il, un cri lointain dans le silence d'ombre, et les buissons épineux remuèrent, annonçant un vent strident qui s'éleva en même temps que la nuit s'abattait sur lui. À cette sommation, les nuages lourds se séparèrent, fuyant à travers le ciel, et le Ciel pur apparut au moment où la dernière teinte rose du coucher du soleil disparaissait, et brilla la lumière argentée d'une étoile nocturne. Alors qu'il la

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

contemplait, le cœur d'Ambrose se sentit attiré vers cette lumière ; il vit cette étoile s'agrandir progressivement ; elle s'avança vers lui à travers l'air ; ses rayons percèrent son âme comme s'ils étaient le son d'une trompette d'argent. Un océan de splendeur blanche l'inonda : il habitait l'étoile.

Schuré aussi, dans *La Prêtresse d'Isis* teint son protagoniste Ombricius de mélancolie lors de ses premières paroles. Nous découvrons le tribun, glorieusement rentré de la guerre en Orient, accueilli par la ville entière sur le forum pour fêter fastueusement sa victoire, et pourtant incapable de partager leur enthousiasme. Un malaise imprécis pèse sur son cœur, un sentiment que son camarade, Simmias, est incapable de comprendre :

- Eh bien, Ombricius Rufus, tribun primipilaire, toi qui reviens d'Orient couvert de gloire, couronné par Titus et protégé par Vespasien, à quoi penses-tu ? En héritant de ton oncle, le vétéran, tu es devenu des nôtres. Toi le plus vertueux des chevaliers romains, que penses-tu de notre ville, la perle de Campanie ?
- Tu railles, Simmias, dit Ombricius avec amertume. Ni ma vertu, ni ma gloire ne sont enviabiles. J'ai obtenu une couronne, oui, mais je suis en disgrâce, et l'héritage de mon oncle, une misérable mesure et un champ, ne vaut pas une taverne de Suburre. Quant à cette ville, elle me paraît bien petite.
- Quel est donc ton désir formidable ?
- Je ne sais, mais trop haute pour mon ambition, pour se satisfaire de si peu. Oui, j'ai tenté la gloire. Elle m'a trahi et dégoûté. Passerai-je ma vie à regarder un Capitole inaccessible ?
- Essaie du plaisir.
- Je le voudrais. Mais il faudrait que ce plaisir fût assez vaste, assez puissant pour me verser l'oubli. Où trouverai-je le nectar pour éteindre le feu qui me ronge la moelle ? [...] Aujourd'hui je veux choisir entre la gloire et le plaisir. [...] Je veux une sensation qui efface le passé, un plaisir qui tue mon ambition. Je veux la joie entière et sans nuage. A vrai dire, je ne crois pas qu'elle existe³⁵⁶.

Cet état mélancolique précède la première apparition de la Prêtresse, Alcyonée, et prépare l'esprit du tribun à la révélation divine de sa présence. De même, dans *L'Ange et la Sphinge*, juste avant l'intervention initiale de Rupertus dans la vie de Konrad, ce dernier succombe à une forte mélancolie, fondant en larmes dans la cathédrale de Nuremberg à cause de « l'immense solitude » qu'il ressent³⁵⁷.

Sous la plume de Péladan surgit le même phénomène, mais le Sâr pousse l'idée encore plus loin lors de son emploi. Dans *Un cœur en peine*, Péladan nous livre ce qui est, à bien des égards, un long soliloque, prononcé par une femme, Bêlit, qui, devenue veuve, a perdu le sens de sa vie, et s'est rendue au Château de la Rose+Croix en Bretagne où elle attend l'arrivée du Sâr Mérodack,

³⁵⁶ *La Prêtresse d'Isis*, op. cit., p. 15-16.

³⁵⁷ *L'Ange et la Sphinge* [1897], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 37.

espérant qu'il lui donnera conseil et une direction dans sa nouvelle vie indépendante. Le roman entier se déroule en une nuit, alors qu'elle attend dans la solitude absolue sur la falaise au bord de la mer et entre en communication avec les puissances divines de la Nature qui s'incarnent dans le vaste océan s'étalant en contrebas. Une description élaborée de la protagoniste amorce la narration : on trouve Bêlit se tenant debout au bord cette falaise, tourmentée par l'incertitude de son avenir. Guidé par ses aspirations didactiques, Péladan se tient à expliciter l'importance de la condition mélancolique chez sa protagoniste et transforme l'adjectif de sa forme habituelle en verbe transitif. Ce faisant, il change la femme en objet direct de la mélancolie :

Ses petites mains fossetées à tous les doigts pèlent un fruit ; son regard fixe le vide en face d'elle ; ce regard qui regrette ou qui souhaite quelqu'un devant soi, à cette table, dit tout l'état de son âme. Pourquoi ainsi esseulée ? jeune, belle, et certainement riche, malgré l'installation sans luxe, toutes les choses coûteuses sont du plus grand goût ; un tortil les timbre. Pourquoi ainsi compromise ? La promesse du cœur écrite dans ses yeux, n'a-t-elle pas suffi à lui attirer l'amour ? ou bien est-ce que l'homme décadent et d'âme frelatée, ne cherche plus que celles qui mentent et déçoivent ?

Ainsi mélancolisée, elle se révèle vénusienne lunaire, le meilleur des types féminins, le seul parfaitement faste et qui disparaît de la civilisation latine où la bonté manque d'intelligence et le charme ne s'accompagne plus de miséricorde.

Il y a dans la recherche sentimentale d'aujourd'hui cet esprit de mélancolie que les vieux théologiens qualifiaient de peccation, et qui, déformant la notion voluptueuse, mêle perversement le souffrir au jouir. Signe des temps derniers d'une culture, cette perversion de l'instinct se constate parmi les personnalités dépassantes, et chaque fois qu'on admire, on n'estime pas, ou bien l'inverse³⁵⁸.

Dans cet extrait, deux choses retiennent notre attention : premièrement, Péladan signale explicitement les capacités positives de la mélancolie, soulignant la dimension métamorphosante qu'elle offre. Deuxièmement, il marque dans le troisième paragraphe une distinction explicite entre la mélancolie des occultistes, et celle du décadent baudelairien de son temps. Le terme évoqué, « peccation » est un substantif dérivé du latin *peccatio* qui signifie « méfait » ou du verbe *peccare* qui signifie « pécher » ; il le voit se confondre avec le terme « mélancolie » et lui ôter tout

³⁵⁸ *Un cœur en peine* [1890], Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 43-44. ; Dans la préface à son livre, *L'Art de choisir sa femme d'après la physionomie* (Paris, Nilsson, 1902), Péladan reprend le même argument qu'Agrippa, écrivant : « Le tempérament constitue une division médicale basée sur la prédominance de telle humeur : le sanguin correspond à Mars, le nerveux à Vénus, le bilieux à Saturne, et le lymphatique à la Lune » (p. 11). On y lit également que « chaque planète correspond à une activité de l'homme » (p. 11) et que Vénus, « c'est l'amour avec tout son rayonnement ; Vénus exagérée et déréglée, sera la débauche avec toutes ses hontes » (p. 12), mais que la Lune impose à ces états un « halo de rêve » (p. 11). Ceci permet d'élucider pourquoi il appelle l'état « vénusienne lunaire » de Bêlit « le meilleur des types féminins ». Ici encore, on voit que la prose des romans de Péladan est nourrie par les propos de ses œuvres théoriques.

son sens « voluptueux » ; ceci est, pour le Sâr, encore un signe de la décadence de son temps et de sa société.

3.1.2.4. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LE SCHISME INTÉRIEUR

L'état intérieur des protagonistes qui cèdent à la révélation n'est pas systématiquement mélancolique, pourtant. Sous la plume de Blackwood, par exemple, les personnages centraux sont rarement décrits comme mélancoliques ; il a plutôt tendance à les dépeindre comme dans un état de conflit intérieur, comme suspendus entre une passion instinctive et une convention sociale. Cet état instable indique les mêmes capacités innées que la mélancolie chez nos autres auteurs, et, comme eux, l'auteur nous le signale lors de la présentation du personnage. Considérons, par exemple, la nouvelle « The Glamour of the Snow ». Dès la première phrase, Blackwood met en évidence la nature fragmentée de Hibbert, le protagoniste : « Hibbert, qui était toujours conscient de deux mondes, était dans ce village alpin conscient de trois » (« Hibbert, always conscious of two worlds, was in this mountain village conscious of three »). Il continue, expliquant les divisions de ces trois mondes :

There was the world of tourist English, civilised, quasi-educated, to which he belonged by birth, at any rate; there was the world of peasants to which he felt himself drawn by sympathy [...]; and then there was this other – which he could only call the world of Nature. To this last, however, in virtue of a vehement poetic imagination, and a tumultuous pagan instinct fed by his very blood, he felt that most of him belonged. The others borrowed him from it, as it were, for visits. Here, with the soul of Nature, hid his central life.

Between all three was conflict.

[...]

Now Hibbert was keenly aware of this potential conflict and want of harmony; he felt outside, yet caught by it – torn in three directions because he was partly of each world, but wholly in only one. There grew in him a constant, subtle effort – or, at least, desire – to unify them and decide positively to which he should belong and live in³⁵⁹.

Il y avait le monde du touriste anglais, civilisé, quasi-éduqué, auquel il appartenait – par sa naissance, en tout cas ; il y avait le monde des paysans auquel il se sentait attiré par sympathie [...] ; et puis il y avait ce monde alternatif qu'il ne pouvait nommer autrement que le monde de la Nature. C'est à ce dernier, pourtant, en vertu d'une imagination poétique véhémement, ainsi que d'un instinct tumultueux de païen nourri de son propre sang, qu'il croyait appartenir le plus. Les autres l'empruntaient à ce troisième monde, pour ainsi dire, pour des visites. Ici, avec l'âme de la Nature, se cachait sa vie centrale.

³⁵⁹ Algernon Blackwood, « The Glamour of the Snow », in : *Pan's Garden: A Volume of Nature Stories*, London, Macmillan, 1912, p. 177-178.

Le conflit régnait parmi les trois.

[...]

Or Hibbert était vivement conscient de ce conflit potentiel ainsi que du besoin d'harmonie ; il se sentait extérieur, et pourtant, rattrapé par ce dilemme – tirillé en trois directions car il appartenait en partie à chaque monde, mais intégralement à un seul. Il se développait en lui un effort subtil mais constant – ou du moins un désir – de les unifier et de décider pour de bon auquel il devrait appartenir et résider.

Au-delà d'une description de l'état métaphysique de l'actant du récit, une telle description a pour effet d'introduire un élément de suspense dans l'esprit du lecteur, annonçant une extériorisation éventuelle de cette turbulence intérieure. C'est le cas du roman *The Centaur*, où le lecteur est informé dans les premières pages du fait qu'O'Malley jongle difficilement entre ces deux pôles opposés :

He loathed the million tricks of civilization. At the same time, being a man of some discrimination at least, he rarely let himself go completely. Of these wilder, simpler instincts he was afraid. They might flood all else. If he yielded entirely, something he dreaded without being able to define, would happen ; the structure of his being would suffer a nameless violence, so that he would have to break with the world. [...]

When the feeling of revolt became sometimes so urgent in him that it threatened to become unmanageable, he would go out into solitude, call it to heel ; but this attempt to restore order, while easing his nature, was never radical ; the accumulation merely increased on the rebound ; the yearnings grew and multiplied, and the point of saturation was often dangerously near. 'Some day,' his friends would say, 'there'll be a bursting of the dam.' And, though their meaning might be variously interpreted, they spoke the truth. O'Malley knew it, too³⁶⁰.

Il abhorrait les millions de faussetés de la civilisation. Et en même temps, étant un homme d'au moins quelque discrimination, il ne se laissait complètement aller que très rarement. Il avait peur de ces instincts simples et sauvages. Ils menaçaient de tout inonder. S'il y cédaient entièrement, quelque chose qu'il appréhendait sans pouvoir pour autant le définir se produirait ; la structure de son être subirait une violence sans nom, et il serait obligé de rompre avec le monde. [...]

Lorsque le sentiment de révolte devenait parfois en lui si urgent qu'il menaçait de devenir ingérable, il sortait dans la solitude afin de l'appivoiser ; mais cette tentative de restaurer l'ordre, tout en apaisant sa nature, n'était jamais radicale ; l'accumulation ne faisait que croître lors du retour ; les pulsions augmentaient et se multipliaient, et le point de saturation s'approchait dangereusement. 'Un jour' disaient ses amis, 'le barrage cédera.' Et, bien que l'on pût interpréter le sens de cette phrase différemment, ils disaient la vérité. O'Malley en était conscient, lui aussi.

Cet état évoqué par Blackwood est consistant avec ce que l'on peut trouver dans d'autres écrits mystiques, notamment sous la plume d'Evelyn Underhill³⁶¹. Dans son œuvre phare,

³⁶⁰ *The Centaur*, op. cit., p. 6.

³⁶¹ Evelyn Underhill (1875-1941) était une romancière et une universitaire spécialiste des études mystiques anglaise. Au cours de sa carrière, elle rédigea un grand nombre de textes didactiques sur la théorie et la pratique du mysticisme

Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man, elle décrit longuement les difficultés que le processus de conversion peut engendrer chez le néophyte : « Plus le mystique est grand et fort, plus son caractère tend à être fort et têtu, par conséquence ce changement de vie, et ce détournement d'énergie des modes faciles et anciens vers les nouveaux est souvent une affaire tumultueuse. C'est une période de véritable bataille entre les éléments de l'être qui sont en désaccord » (« Since the greater and stronger the mystic, the stronger and more stubborn his character tends to be, this change of life and turning of energy from the old and easy channels to the new is often a stormy matter. It is a period of actual battle between the inharmonious elements of the self³⁶² »). Comme Underhill, Blackwood, on l'a vu, dépeint le mystique comme un être partagé – il les décrit souvent comme étant dans une situation précaire ou instable. De fait, on retrouve également ce schisme chez ses personnages, et c'est également quelque chose qu'il attend de trouver chez le bon lecteur. Ainsi, *The Bright Messenger* porte la dédicace : « Aux Instables » – « To the Unstable ».

3.1.3. LA FORME DU RÉCIT : LA QUÊTE DU SAVOIR

Reconnaissable par sa similitude sociale et émotionnelle au lecteur que l'écrivain envisage, le protagoniste du récit orphique a pour rôle d'aider le lecteur idéal à se repérer immédiatement dans le texte. C'est ce qui l'encourage non seulement à continuer sa lecture pour le simple plaisir de lire, mais aussi à s'investir dans les enjeux narratifs en lui indiquant dès le début que ses sentiments vis-à-vis du monde moderne pourraient être indicatifs de quelque chose de plus grand. En créant un lien empathique avec le protagoniste dès le commencement du texte, l'écrivain incite le lecteur à s'imaginer à sa place tout le long du récit dans la mesure du possible ; ainsi, si le récit

chrétien. Son œuvre la plus célèbre est sans doute un texte intitulé *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness* (Londres, J. M. Dent & Sons, 1911) ; parmi les théories qu'elle y avance est la notion que le mysticisme est une pratique et non pas une théorie, et qu'il s'agit d'une pratique qui se fonde sur l'amour. Elle définit le mysticisme comme « l'expression de la tendance innée à l'esprit humain vers l'harmonie intégrale avec l'ordre transcendant ; quelle que soit la formule théologique sous laquelle cet ordre est compris » – « the expression of the innate tendency of the human spirit towards complete harmony with the transcendental order; whatever be the theological formula under which that order is understood ». Elle y cite également l'influence de la pensée hégélienne sur le mysticisme de son temps. Il est également à noter qu'elle fut membre de The Hermetic Order of the Golden Dawn en même temps de Machen, et les deux auteurs furent liés par une amitié profonde ; elle dédia son roman mystique, *The Column of Dust* (London, Methuen, 1909), à Machen et à sa femme Purefoy.

³⁶² Evelyn Underhill, *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, New York, Noonday, 1955, p. 217.

est efficace, le lecteur sentira un peu les effets de la révélation orphique qui marque son apogée dans ce système narratif qui, comme nous l'avons indiqué dernièrement, ressemble à un théâtre virtuel³⁶³. Plus loin dans cette étude, nous reviendrons sur ces scènes culminantes où l'on peut observer la tentative ultime de l'écrivain de toucher son lecteur.

Comme nous l'avons vu, les héros sont tous atteints d'une pathologie réclamant une résolution, signalée dès le début du texte ; ainsi, la trame narrative de l'histoire prend souvent la forme d'une quête, entreprise par l'actant afin de dépasser ce malaise mélancolique ou conflictuel. L'état métaphysique du protagoniste reflète celui du lecteur moderne, accablé par le pessimisme de son temps. De fait, non seulement ce parallèle informe-t-il les attentes de ce dernier, mais il détermine aussi la forme du récit. Au-delà, les capacités des protagonistes servent à rassurer un lecteur qui ne serait pas forcément reconnu par la société de son temps, l'encourageant à cultiver non pas une gloire terrestre, mais plutôt une gloire intangible et spirituelle. Dans tous les cas, ce sont justement ces facultés qui sont stimulées par le contact avec le numineux ; et celles que le lecteur est encouragé à cultiver par la suite en cherchant un contact avec le Divin dans sa propre vie.

Dans le récit orphique de cette période, les personnages sont tous poussés par un désir ardent : celui du savoir. C'est cette sensibilité à l'appel numineux qui donne aux héros la motivation qui est la force motrice du texte, et y imprègne simultanément sa forme narrative : celle d'une quête. Il s'agit d'une quête de la découverte, une découverte ontologique, car, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, le récit orphique est informé par une épistémologie occulte. En adoptant une telle forme narrative, on peut voir l'application d'une idée clef du mysticisme : que la vie n'est qu'une quête de la découverte, où l'homme doit scruter les mystères du visible afin de pouvoir donner un sens à sa vie. Selon Machen, c'est dans la nature de l'homme de chercher ; dans un essai de 1918, il écrit : « Nous sommes ainsi faits, je crois, que notre destin est de voguer vers l'inconnu, ainsi faits que nous ne trouvons nos vraies joies et nos véritables trésors que lorsque nous voyons les pics et les promontoires familiers s'effacer derrière nous » (« We are so made, I think, that our destiny is to voyage into the unknown, so made that we only find our true joys and our veritable treasures when we see the familiar peaks and headlands fade behind us³⁶⁴ »).

³⁶³ Voir *supra* : p. 81.

³⁶⁴ *War and the Christian Faith*, London, Skeffington and Son, Ltd., 1918, p. 26.

Il s'agit d'un style littéraire qui refuse l'idéalisme cher aux décadents et aux symbolistes ; pour le mystique post-romantique, la vérité demeure systématiquement en dehors du sujet. Toujours dans *Mysticisme*, Underhill confirme ce refus en expliquant : « Lorsque nous demandons à l'idéaliste comment parvenir à une communion avec la réalité qu'il nous décrit comme 'certainement réelle', son système s'écroule soudainement ; et il se révèle comme un diagramme des cieux plutôt qu'une échelle vers les étoiles » (« When we ask the idealist how we are to attain communion with the reality which he describes to us as 'certainly there,' his system suddenly breaks down; and discloses itself as a diagram of the heavens, not a ladder to the stars³⁶⁵ »). Ainsi, la question posée par l'écrivain orphique à son lecteur réclame une réponse concrète et extérieure à l'actant. Dans sa quête de résolution de son dilemme gnostique, le protagoniste n'est pas toujours seul, pourtant. En fait, il est souvent accompagné d'un certain nombre de personnages secondaires, qui jouent tous un rôle essentiel dans le but didactique du récit, fournissant des informations supplémentaires au héros (et donc au lecteur), ce qui facilite sa compréhension de l'intrigue et de ses enjeux du propos mystique. En dehors de la narration, ces personnages secondaires ont aussi pour rôle de conditionner l'esprit du lecteur néophyte, et de lui donner une idée des autres personnes peuplant le paysage de l'occultisme qu'il risque de rencontrer en empruntant la voie mystique.

II. LES PERSONNAGES ET LEUR APPARIEMENT

Passons maintenant à une analyse des personnages secondaires, ainsi que des diverses dynamiques entre eux et le héros. Une telle analyse nous aidera à mieux saisir les intentions pédagogiques des écrivains mettant ces textes entre les mains de ces lecteurs non-initiés, ainsi que la manière dont ils envisagent que le lecteur pourra appliquer les leçons du texte à sa propre vie.

3.2.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : SOLITAIRE

³⁶⁵ Evelyn Underhill, *op. cit.*, p. 13.

Ce premier schéma est incontestablement le plus simple, mais il n'est pas pour autant le plus accessible pour le lecteur néophyte. Il s'agit d'un récit de solitude, où le personnage principal évolue seul dans un monde où demeure aussi le Divin. Dans ce schéma, l'actant est sans point d'appui, et doit tâcher d'interpréter son expérience numineuse par ses propres moyens – ce qu'il est rarement capable de faire. Le récit entier est tissé d'ambiguïté et d'incertitude ; ainsi, nous voyons ce genre de structure le plus couramment dans le cas d'un conte noir, qui se prête plus naturellement à ce schéma flottant. S'il est efficace, le récit qui adopte cette structure agit comme un catalyseur dans la vie du lecteur en jouant sur le désir de compréhension inhérent à l'homme curieux. Dans un premier temps, il l'avertit de la présence de cette force absolue demeurant au-delà du visible, et l'incite par la suite à chercher une structure par laquelle il peut interpréter le sens du récit, et du Divin, dans sa propre vie.

Dans son roman *Le Double*, Schuré emploie cette structure dans la première moitié du texte, au cours de laquelle il esquisse le portrait d'un artiste, Paul Marrias, âgé de trente-cinq ans, « en pleine vitalité, à l'apogée de ses forces, [qui] touchait enfin à la gloire³⁶⁶ », mais qui est pourtant accablé d'une « tristesse sans espoir³⁶⁷ ». Cloîtré dans son appartement à Paris, Marrias se trouve hanté par une sorte de fantôme, décrit comme « l'hôte singulier qui avait le don de remuer les peurs latentes dans les dessous crépusculaires de sa conscience³⁶⁸ » qu'il nomme : l'*Autre*. Cet « Autre » est une projection de lui-même qu'il voit en rêve et qui lui « annonçait toujours quelque mésaventure d'amour ou d'ambition³⁶⁹. » Hanté par son subconscient, Marrias fuit Paris, se rendant à Milan ; là-bas, il essaie de maîtriser son effroi, persuadé qu'il peut profiter de la présence de ce *Doppelgänger* pour améliorer son art, et son existence :

‘Raisonnons froidement,’ se dit-il. ‘Ce double est un malin qui en sait plus long que moi. Soyons plus malin encore. Par lui je saurai le fond des choses. Glissé dans sa gaine, caché sous son masque, je passerai derrière le voile qui nous dérobe la subtile énigme de l'univers. Alors je serai le roi des hommes et je braverai les voix maudites de ce matin³⁷⁰.’

³⁶⁶ *Le Double* [1899], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 11.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁷⁰ *Ibid.* p. 22.

Or, cette manière « froide » de raisonner va à rebours du raisonnement intuitif cher aux romantiques que nous avons détaillé plus haut, et Marrias se trouve rabattu par la voix du numineux qui résonne dans son esprit : « C'étaient les statues des chapiteaux et les anges des tourelles. Ces voix disaient dans un grandiose unisson : 'Nous sommes les Puissances et nous veillons. Tu ne passeras pas derrière le voile, tu ne sauras pas le grand secret. Tu n'as pas voulu te courber devant nous ; eh bien, tremble devant toi-même³⁷¹!' » Pour son orgueil démesuré, Marrias est condamné à la solitude et à l'incertitude ; il est laissé seul sans explication des phénomènes qui troublent sa psyché fragile. Ces manifestations empirent au fil du récit, se concrétisant finalement dans la forme d'une femme fatale, dont nous discuterons plus loin dans ce chapitre.

Cependant, si ce « raisonnement froid » paraît aller à l'encontre des principes du romantisme, il faut reconnaître que la décision prise par le peintre n'est pas le résultat des calculs raisonnés seuls – Marrias est également convaincu par des pulsions sans nom émanant de son for intérieur : « Contre cette suggestion hautaine d'un chant liturgique, le sang de Marrias avait bondi de toute la force de sa jeunesse. Son âme païenne et incrédule se révolta à la voix des Puissances. L'orgueil de la vie cuirassait son cœur³⁷². » Sous la plume de Schuré, cette qualité – louée plus haut par Blackwood – travaille au détriment du sujet. Même si au premier abord dans *Le Double*, cette âme païenne lui permet de ressentir la présence de ces puissances supérieures, comme c'est le cas chez Blackwood, chez Schuré elle finit par instiller dans l'esprit du protagoniste un orgueil qui lui barre la route vers la compréhension transcendante.

L'emploi du cadre solitaire dans l'écriture de nos deux écrivains anglais ressemble, à bien des égards, à celui de Schuré. Nous retrouvons un tel cas, par exemple, dans la nouvelle de Blackwood dernièrement évoquée, « The Glamour of the Snow ». Dans ce récit, il décrit un homme anglais, Hibbert, qui est en vacances d'hiver en Suisse et se trouve séduit par une femme mystérieuse qui n'apparaît que la nuit lorsqu'il est seul dans la nature, et en contact avec la neige – en train de faire du ski ou du patinage. Comme c'est le cas pour Marrias, c'est par l'intuition de son « âme païenne » qu'il est attiré par cette femme, et parvient à l'associer à la neige. Néanmoins, en dépit de son instinct naturel, il ne parvient pas à la comprendre pleinement :

³⁷¹ *Ibid.* p. 23.

³⁷² *Ibid.*, p. 21.

There was the truth, the deeper necessity that called. For the singular connection between the stranger and the snow again betrayed itself, utterly beyond explanation as before, but vital and insistent. Some hidden instinct in his pagan soul – heaven knows how he phrased it even to himself, if he phrased it at all – whispered that with the snow the girl would be somewhere about, would emerge from her hiding place, would even look for him³⁷³.

C'était la vérité, la nécessité plus profonde, qui appelait. Car la connexion singulière entre l'inconnue et la neige s'était dévoilée de nouveau, totalement au-delà de toute compréhension comme auparavant, mais vitale et insistante. Caché dans son âme païenne, quelque instinct – Dieu sait comment il se l'expliquait, si jamais il se l'expliquait – lui chuchotait que, puisqu'il y avait de la neige, la jeune fille s'y trouverait quelque part, qu'elle émergerait de sa cachette, qu'elle le chercherait même.

Il s'avère que la femme qui est l'objet de son obsession est une manifestation de l'âme élémentaire de la neige. Ayant perçu sa sensibilité à la nature, elle le séduit et l'amène dans les hauteurs alpines pour vivre avec elle :

The sense of exhilaration had utterly left him. An emotion that was akin to fear swept coldly though him. But her whispering answer turned it instantly to terror – a terror that gripped him horribly and turned him weak and unresisting.

'Our home is – *here!*' A burst of wild, high laughter, loud and shrill, accompanied the words. It was like a whistling wind³⁷⁴.

La sensation d'exaltation l'avait totalement abandonné. Une émotion semblable à la peur l'inonda froidement. Mais sa réponse chuchotée la transforma instantanément en terreur – une terreur qui le saisit d'horreur et le rendit faible et sans résistance.

'Nous sommes chez nous – *ici !*' L'éclat d'un rire grand et sauvage accompagna les mots d'une manière forte et stridente. C'était comme si le vent sifflait.

Dans le cas d'un conte noir chez Schuré ou Blackwood, cette même capacité qui rend le protagoniste sensible au numineux est détournée, et permet à une force numineuse de détruire un aspect du protagoniste – parfois l'esprit, parfois la personne physique. Toutefois, les sources de cette peur demeurent souvent ambiguës, l'écrivain choisissant de ne pas les expliciter pour des raisons philosophiques ou stylistiques afin de ne pas les expliciter ; ainsi l'apport concret de ce schéma dans la vie du lecteur n'est peut-être pas évident au premier abord car il y manque une dimension explicitement didactique qui caractérise certains autres schémas – comme nous le

³⁷³ « The Glamour of the Snow », *op. cit.*, p. 191.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 202

verrons prochainement. Considérons encore un exemple tiré de l'œuvre de Machen, qui peut nous aider à éclaircir davantage ces textes, autrement impénétrables.

Dans notre présentation de l'écrivain gallois, nous avons évoqué la fin de son roman *The Hill of Dreams*, où le jeune écrivain Meyrick, n'étant pas capable de canaliser les émotions auxquelles il est sensible, meurt dans la misère, l'œuvre de sa vie étant complètement inintelligible aux autres³⁷⁵. La triste fin de Meyrick affirme ce qui est la leçon essentielle d'un conte noir solitaire : être sensible à la présence du Divin ne suffit pas – il faut aussi que le sujet puisse interpréter ces sensations, sinon il court le risque de se tromper, et, croyant poursuivre la bonne voie, de se retrouver en fait à la dérive, dans une situation qu'il est totalement incapable de maîtriser car il lui manque la compréhension et les outils nécessaires. Dans ces scénarios, puisque le protagoniste est un avatar du lecteur, tous deux partagent cette ambiguïté, l'écrivain choisissant de garder les mécanismes théologiques du récit occultés. D'un point de vue narratif, c'est aussi cette incertitude qui est la force motrice du texte, le protagoniste (et le lecteur) cherchant une explication aux phénomènes surnaturels – mais dans le cas de Machen et de Blackwood, il n'y aura jamais de réponse à ces questions. Ainsi, l'ambiguïté peut jouer un rôle important dans la construction de la trame narrative du récit, et nous voyons que l'écrivain n'a pas toujours l'intention de garantir la compréhension de son lecteur.

Dans le cas d'un récit solitaire, il semble évident qu'il souhaite laisser presque toujours planer un point d'interrogation sur l'intrigue du récit. Lorsque tel est le cas, il incite implicitement le lecteur à résoudre le problème par ses propres moyens dans la vie réelle, et en se renseignant sur la voie occulte. Ainsi, comme nous l'avons déjà indiqué, le conte noir, qui favorise cette configuration solitaire, semble pour nos écrivains un moyen aussi valable pour indiquer la double réalité que les autres configurations que nous examinerons prochainement. Comme nous le rappelle William Desmond, l'horreur peut revêtir le Divin tout autant que l'angélique, car se sentant effrayé par une manifestation maléfique, le sujet manifeste implicitement une croyance en son contrepoint bénéfique :

Why should only faces of beauty show the divine? Startling us, sometimes monstrous faces seem truer makes of the divine, for even in revulsion they call forth a reckless consent. The divine is there in the grotesque, disproportionate to our sense of finite harmony, shattering the concord of our finite measure of love. There is excess to the repulsive we cannot stand, but the ultimate stands

³⁷⁵ Voir *supra* : p. 123.

with the monstrous too, and we must look at the monstrous differently to be with the ultimate differently³⁷⁶.

Pourquoi seuls des visages de beauté devraient-ils nous montrer le Divin ? En nous étonnant, parfois des visages monstrueux semblent des moulages plus vrais du Divin, car même dans le dégoût ils réclament un consentement irréflecti. Le Divin est là, dans le grotesque, disproportionné à notre sens limité de l'harmonie, brisant la concorde de notre quantité limitée d'amour. Il y a de l'excès dans le répugnant que nous sommes incapables de supporter, mais l'absolu se tient du côté du monstrueux aussi, et nous devons regarder le monstrueux différemment pour appréhender différemment l'absolu.

Souvent placé sous le signe de l'ambiguïté, ce schéma saurait également s'appliquer à un conte blanc, et ainsi ne doit pas toujours être considéré comme négatif. Comme nous l'avons dit dans la première moitié de cette étude, c'est la réaction du personnage qui détermine s'il s'agit d'un conte noir ou blanc. C'est bien le cas dans *Un cœur en peine* de Péladan, roman qui est dominé par une forte ambiguïté. Dès son introduction Péladan explicite que l'absence d'un mari a laissé un vide dans le cœur de Bêlit qu'elle cherche instinctivement à combler à cause de sa nature *Fée* : « C'est une femme complète, honnête, aimante et voluptueuse. Elle bornera son horizon à l'Aimé, indifférente à tout, sans curiosité, ni besoin d'être parfois distraite de son intimité³⁷⁷. » Il n'y a que le Sâr Mérodack qui saurait lui donner les conseils qu'elle cherche ; or, le Sâr n'intervenant qu'à la toute fin du roman, Bêlit passe la quasi-totalité de l'œuvre seule, dans un état d'incertitude, et le lecteur aussi : « Que demandera-t-elle au Sâr mystérieux ; un horoscope, les secrets de l'avenir, une direction pour son âme, un but à sa vie ? Elle ne sait.³⁷⁸ » Comme Marrias, qui se trouve hanté par la projection de son double, Bêlit se trouve, elle aussi, hantée par les souvenirs de son mariage, et de sa belle-famille, qui avaient abusé de sa gentille nature – deux manifestations de son échec familial. Or, ses intentions étant pures, elle survit aux épreuves de l'âme et du cœur ; ainsi, nous devons qualifier le roman de conte blanc. Dans la section suivante, nous discuterons du rôle que peut jouer un personnage secondaire tel que Mérodack, et de la manière dont celui-ci peut former un contrepoint essentiel au fonctionnement narratif du récit, et assurer sa compréhension par le lecteur.

³⁷⁶ *God and the Between*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, p. 197.

³⁷⁷ *Un cœur en peine*, *op. cit.*, p. 44.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

Bien que les récits solitaires soient plutôt rares parmi les œuvres respectives de nos écrivains, tous quatre proposent la même conclusion : le néophyte est incapable de parvenir à une interprétation définitive ou même correcte de la révélation divine par ses propres moyens – il faut impérativement la présence d'un guide. Une telle leçon dans le cadre de l'écriture orphique est, bien sûr, très importante : en laissant les manifestations du numineux inexplicables, l'écrivain laisse planer l'incertitude sur le dénouement du récit. Ce faisant, il laisse le lecteur dans l'ambiguïté, lui signalant qu'il en sait plus qu'il n'en dit, et, non seulement cette révélation le fait monter en estime dans l'esprit du lecteur, mais elle renforce de surcroît son rôle de guide orphique devant le public et donne plus de crédibilité à ses autres récits. Puisque l'orphisme romanesque est l'application d'une philosophie dont le but, à cette époque, est la compréhension et la clarté, souvent le guide orphique se manifeste sous la forme d'un personnage secondaire dans le récit, qui sert de complément au protagoniste. Les actions de cette personne varient en fonction de la façon dont l'écrivain souhaite aborder les mystères devant son lecteur, mais elle a toujours pour effet d'ancrer le récit dans la réalité, et, ce faisant, aide à résoudre un peu de l'incertitude qui domine le schéma solitaire.

3.2.2.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : BINAIRE-INFORMATIF

Dans ce système narratif, le personnage principal demeure le même que celui défini plus haut, mais il est assisté en partie par une autre personne, qui joue un rôle secondaire d'essence informative. Ce deuxième personnage aide le protagoniste dans sa quête en lui expliquant quelques idées ou notions clefs qui contribueront à sa compréhension des phénomènes occultes s'opérant dans le récit. La présence de cette personne auxiliaire est, finalement, un moyen pour l'écrivain d'informer son lecteur des mécanismes mystiques du texte : en informant le protagoniste, il informe également le lecteur, et, ce faisant, résout en partie l'ambiguïté qui peut dominer l'atmosphère d'un tel récit. Cela dit, au-delà de son rôle expositif, ce personnage binaire n'est pas très présent dans l'ensemble de l'histoire et, souvent, une fois ses informations livrées, il s'éclipse, laissant le personnage principal seul à nouveau, muni de ses intuitions et de ses nouvelles informations.

Dans, *L'Ange et la Sphinx* de Schuré, par exemple, nous suivons le jeune chevalier allemand du XVI^e siècle, Konrad de Felseneck, qui, au moment de son adolescence, se trouve

hanté par une femme fantôme dans le château de sa famille. Guidé par son intuition, il quitte sa maison ancestrale, se rendant à Nuremberg, où il rencontre l'astrologue Rupertus, qui accepte de devenir son maître. En acceptant le rôle de maître, Rupertus devient le hiérophante du jeune Konrad, lui livrant « un cordial pour le chemin de la vie, et pour celui de l'éternité³⁷⁹. » Cette séquence d'événements est typique de ce genre de schéma : le début du texte est marqué par une hésitation ou un dilemme pour le protagoniste, face auquel il tergiverse, incapable de résoudre son dilemme spirituel par ses propres moyens. Il s'ensuit que ce deuxième personnage, lui-même déjà instruit et expérimenté, intervient et permet au héros de profiter de son expérience et de son auguste savoir, lui livrant l'instruction nécessaire pour la résolution du dilemme qui se présentera une fois l'hiérophante et le néophyte séparés de nouveau.

Ce schéma se caractérise en partie par la brièveté de l'intervention du personnage complémentaire ; de façon systématique dans ce schéma, cette personne accessoire intervient, livre son message, et se retire de l'histoire, laissant l'actant seul avec les leçons apprises. Dans ce cas, par exemple, Rupertus explique qu'il est obligé de se séparer de Konrad car c'est le Destin, qui est par conséquent indépendant de sa volonté : « J'aurais voulu dégager ton âme lumineuse de ton corps ténébreux, comme le tailleur de pierres fines dégage le diamant de sa gangue. Mais le Destin ne le veut pas. Toujours il sépare ici-bas les âmes parentes. Dieu seul les réunit³⁸⁰ ». Néanmoins, malgré sa courte intervention, le message qu'il transmet à Konrad reste avec lui et lui donne le fondement philosophique nécessaire pour surmonter les épreuves qui suivent : « Quand je fus loin de Nuremberg, l'image de Rupertus recula peu à peu dans une région inaccessible. L'effervescence de la jeunesse et la fumée des passions la voilèrent. Mais rien ne peut l'effacer. Chaque fois que vibra mon âme profonde, elle devait reparaître lucide, impérative. Il me semblait alors que ma conscience vraie se réveillait avec elle³⁸¹. » Dans les cas des schémas que nous verrons au cours du reste de ce chapitre, la durée de l'intervention de ce personnage auxiliaire et informatif correspond essentiellement au degré d'implication de l'écrivain orphique dans le récit – plus l'intervention est longue, plus la voix de l'écrivain est explicitement présente, et plus le lecteur apprend.

³⁷⁹ *L'Ange et la Sphinge, op. cit.*, p. 40.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

³⁸¹ *Id. ibid.*

Dans l'exemple de *L'Ange et la Sphinge*, Rupertus est clairement le porte-parole de Schuré lui-même, s'adressant au lecteur qu'il envisage ; en informant son protagoniste, on l'a dit, il informe son lecteur. Schuré se sert de ce biais pour préciser également l'effet que son texte exercera, espère-t-il, sur le lecteur, le jeune Allemand décrivant ainsi l'effet des sages conseils de l'astrologue sur son être :

Je buvais ses paroles comme on écoute une musique étrange et lointaine, comme on regarde un ciel étoilé où nagent des mondes et des merveilles d'harmonie. Et, de nouveau, j'eus un ravissement presque céleste. Mon cœur déployait ses pétales comme un bouton de rose au soleil du printemps, et mon âme vibrat de toutes ses cordes comme une harpe éolienne au vent d'automne³⁸².

Et Rupertus lui explique à son tour qu'il n'a fait que réveiller son âme aux paroles de Dieu : « Ton âme dormante s'éveille. C'est le Dieu invincible qui parle en toi maintenant³⁸³. » C'est justement cet effet, comme nous l'avons avancé plus haut, qui est le véritable but de la littérature orphique de cette période : le récit orphique ne saurait opérer la conversion, mais il peut éveiller l'âme du lecteur et l'aider à se réorienter vers son Créateur. Cette idée explique, par ailleurs, l'emploi du symbole de la harpe éolienne – que nous verrons surgir également sous la plume de Blackwood plus loin dans cette étude. Étymologiquement, son nom fait référence à Éole, le dieu grec du vent, car le son de l'instrument est produit par le passage du vent sur l'instrument qui fait vibrer les cordes. Figurativement, il évoque, donc, l'animation du sujet par une force invisible qui est, dans ce cas, l'amour divin.

Malgré l'intervention de ce personnage complémentaire, un tel schéma maintient l'accent essentiellement sur le protagoniste et sa quête personnelle. Ceci minimise, bien sûr, la place de l'écrivain orphique dans le récit et signale un changement majeur par rapport à l'orphisme de l'époque romantique. Dans ce dernier cas, comme l'a montré Hermine Riffaterre, la place centrale du texte est occupée par la quête du poète-voyant. Néanmoins, que ce soit à l'époque romantique ou post-romantique, ce personnage est quand-même une représentation fidèle de la place qu'occupe le voyant dans le monde réel, séparé de la foule par ses capacités et son savoir. Comme l'explique Rupertus dans *L'Ange et la Sphinge* : « il est permis à peu d'hommes de connaître la vérité en ce monde, car peu d'hommes peuvent la supporter. Le voile d'ignorance qui nous

³⁸² *Ibid.*, p. 53.

³⁸³ *Ibid.* p. 52.

enveloppe est une sagesse de Dieu et une clémence de la nature³⁸⁴. » Ainsi, le rôle expositif de Rupertus est double : par ses paroles il explique certaines notions clés du mysticisme au lecteur et à son avatar, et ensuite, par ses actions, il montre à ces derniers comment les initiés sont appelés à se comporter dans la vie réelle. L'intervention de ce personnage dans le récit est, bien sûr, très brève, mais Rupertus joue un rôle essentiel, et occupe une place fondamentale dans le texte, nettement supérieure à celle du héros. Son importance, qui est clairement explicitée dans le récit assure donc qu'il occupe également une position de supériorité dans l'esprit du lecteur. Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit un schéma favorisé par Péladan, pour qui le monde est défini par une hiérarchie.

Par la nature essentiellement didactique de cette dynamique, les textes où elle figure sont souvent ponctués de plages d'exposition, au cours desquelles ce personnage secondaire explique sa philosophie et les notions qui joueront un rôle majeur dans la vie du protagoniste dans les scènes qui suivent. Ainsi, l'intervention de ce personnage secondaire se révèle cruciale dans la mesure où elle donne un sens à ce qui suit, sinon le texte demeurerait dans l'ambiguïté, comme c'est le cas dans le schéma solitaire. Nous retrouvons souvent cette structure dans les écrits de Péladan, dont les récits ne sont que très rarement dynamiques – notamment dans le roman *La Thériaque*, au cours duquel nombre de personnages interviennent pour offrir des conseils qui pourraient aider à guérir la jeune Stéphanette. Tandis que sous la plume de Schuré, Konrad le chevalier fait preuve d'indépendance, Stéphanette est complètement perdue dans son obsession amoureuse pour le jeune marin qu'elle entrevit au bord de la mer et qu'elle idéalisa par la suite. Cette condition malheureuse est établie au tout début du roman, et, ainsi, le reste du texte est occupé par une série d'interventions et de discours livrés par différentes personnes, chacune représentative d'un archétype masculin – son père, son oncle (que Péladan décrit comme un « Don Juan vieilli ») et un prêtre – qui essaient tous de déterminer non seulement la source de son angoisse, mais aussi de lui proposer un remède à sa condition – tous sans résultat.

Pour diagnostiquer la vraie source de son état, il faut l'intervention de Nergal, l'écrivain orphique, auteur des rares romans que l'on n'a pas « interdit aux jeunes filles³⁸⁵ ». Stéphanette étant déjà admirative de ses récits, la simple vue de Nergal suffit à la secouer de sa torpeur : « Elle

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁸⁵ *La Thériaque, op. cit.*, p. 38.

s'anima à la vue du savant psychiatre, qui l'aiderait à étudier son mal et peut-être à le guérir : elle l'accueille comme une sommité de la psychologie, elle, malade de l'âme³⁸⁶. » Comme Péladan, qui prit la décision d'adresser une série de romans aux jeunes filles, Nergal se montre favorable à son tour à l'idée d'un geste bienveillant à l'égard de Stéphanette : « Parvenu à ce point de renommée où on ne monte plus sans une circonstance de fortune, grisonnant et un peu las d'avoir selon l'expression baudelairienne 'étréint des nuées', Nergal était à ce moment où le plus individualiste s'intéresse à autrui et se montre capable de mansuétude³⁸⁷. »

Dans le « schéma de concordance » de son éthopée, Péladan explicite la présence d'un tel personnage dans chacun de ses textes, en écrivant : « Chaque roman a un Mérodack, c'est-à-dire un principe orphique abstrait, en face d'une énigme idéale³⁸⁸. » Si, comme l'a montré J. J. Breton, le mage Mérodack de *La Décadence latine* est bien un avatar de Péladan lui-même, dans les œuvres des *Drames de la conscience* que Péladan voulait plus compréhensibles, cette transposition de sa propre personne au personnage de Nergal est encore plus évidente. Dans *La Thériaque*, il n'y a que Nergal qui soit capable de pénétrer l'angoisse de Stéphanette. Ce faisant, il se montre intellectuellement et émotionnellement supérieur aux hommes ayant essayé avant lui. Cette structure permet, donc, à Péladan de dépeindre de nouveau la hiérarchie qu'il voit partout dans la société de son temps, cette fois-ci par une série de dialogues juxtaposés que le lecteur traverse, avant d'arriver à celui de Nergal.

Dans son recueil de contes de 1897, *Ornaments in Jade*, Machen emploie ce schéma binaire à son tour dans un diptyque d'épisodes noirs – « The Turanians » et « The Rose Garden ». Ces textes suivent deux jeunes adolescentes anglaises, toutes deux capables encore de percevoir les merveilles de la nature. « The Turanians » parle de Mary, qui observe un jour dans son jardin une rose qui « brûlait comme une flamme » (« burnt like a flame³⁸⁹ ») et part ensuite en exploration dans la forêt à la lisière du jardin de sa famille. Dans une clairière de la forêt, elle découvre une bande de gitans touraniens ; elle est repérée par un jeune homme touranien qui possède « la suggestion d'une grâce sauvage et faunesque, comme celle des créatures qui évoluent toujours

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 159.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 160.

³⁸⁸ *Le Vice suprême, op. cit.*, n. p.

³⁸⁹ *The Cosy Room and Other Stories*, Leyburn, Tartarus Press, 2016, p. 42.

entre le rouge du feu et le vert de la feuille » (« a suggestion of a wild, faunlike grace, as of creatures who always moved between the red fire and the green leaf³⁹⁰ »). Il lui remet une pierre que Machen se garde de détailler, nous offrant simplement quelques descriptions superficielles et décrivant plutôt l'effet enivrant qu'elle exerce sur Mary lors de son retour dans sa chambre :

The girl was lying in her white room, caressing a small green stone, a curious thing cut with strange devices, awful with age. She held it close to the luminous ivory, and the gold poured upon it.

She laughed for joy, and murmured and whispered to herself, asking questions in the bewilderment of her delight. She was afraid to say anything to her mother³⁹¹.

La jeune fille était couchée dans sa chambre blanche, elle caressait une petite pierre verte, une chose curieuse taillée avec des appareils étranges, que l'âge rendait saisissante. Elle la tint près de l'ivoire lumineux et de l'or la couvrit.

Elle rit de joie, et marmonna et se chuchota des choses, posant des questions dans la confusion de son délire. Elle avait peur de dire quoi que ce fût à sa mère.

Dans le conte qui suit, « The Rose Garden », Machen esquisse le portrait d'une autre jeune fille, qui, toute seule dans sa chambre, commence à ressentir les effets de la révélation hermétique pour la première fois. Cette fois-ci nous apprenons que son père est à l'origine de son initiation, qu'il l'a présentée à un homme, « maigre et sombre, avec une barbe pointue et des yeux mélancoliques » (« thin and dark, with a pointed beard and melancholy eyes »), et que c'est cet homme qui ôta le voile de ses yeux : « il lui avait toujours dit qu'il n'y avait qu'une existence, une science, une religion, que le monde extérieur n'était qu'une ombre bigarrée qui pourrait occulter ou révéler la vérité ; et maintenant elle y croyait » (« He had always told her that there was only one existence, one science, one religion, that the external world was but a variegated shadow which might either conceal or reveal the truth; and now she believed³⁹² »). En soi, cette description, qui parle d'un moment d'acceptation qui accompagne toute révélation religieuse, n'est pas noire. Cependant, le texte prend un ton plus sombre lorsque l'écrivain suggère que cet ami de son père l'aurait aussi dépucelée lors d'un rite mystique : « il lui avait montré que l'extase corporelle pouvait être le rituel et l'expression des mystères ineffables, du monde au-delà des sens, dans lequel on doit entrer par le biais des sens ; et maintenant elle croyait » (« He had shown her that

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

³⁹² *Ibid.*, p. 47-48.

bodily rapture might be the ritual and expression of the ineffable mysteries, of the world beyond sense, that must be entered by the way of sense; and now she believed³⁹³ »). Au-delà des divers rites auxquels il la familiarisa, il lui apprit également des poèmes aux significations mystiques, l'encourageant à abandonner les notions d'identité qu'on lui avait apprises, afin de connaître l'oubli de soi, cette notion négative dernièrement prônée par Blackwood :

Another line that he had quoted came to her :

'The Kingdom of I and We forsake and your home in annihilation make.'

It had seemed at first almost nonsense – if it had been possible for him to talk nonsense; but now she was filled and thrilled with the meaning of it. Herself was annihilated; at his bidding she had destroyed all her old feelings and emotions, her likes and dislikes, all the inherited loves and hates that her father and mother had given her; the old life had been thrown utterly away.³⁹⁴

Un autre vers qu'il avait cité lui revint en esprit :

'Il faut quitter le Royaume de Je et Nous, et aller habiter l'annihilation.'

Ce vers lui avait semblé absurde au début – s'il était possible pour lui de dire quelque chose d'absurde ; mais maintenant elle était comblée et ravie par la signification de cette phrase. Elle avait elle-même été annihilée ; à sa demande, elle avait détruit tous ses anciens sentiments et émotions, tout ce qu'elle aimait et n'aimait pas, toutes les amours et les haines qu'elle avait héritées de son père et de sa mère ; son ancienne vie avait été totalement rejetée.

Comme il s'agit d'un conte noir dans les deux cas, l'ambiguïté prime dans le texte ; ainsi, les personnages complémentaires ne jouent pas un rôle informatif – en fait, c'est plutôt le contraire. Ils ont pour rôle d'agir comme des catalyseurs, déclenchant les événements surnaturels qui ne sont pas destinés à être expliqués, et ce faisant, d'augmenter l'ambiguïté du texte.

Dans les deux cas, le lecteur ne reçoit jamais des descriptions complètes de ces personnages, de leurs motivations, ou de leurs actions. Machen choisit systématiquement de maintenir l'attention sur ses personnages principaux, décrivant les effets qu'ils ont déclenchés dans leurs vies : l'homme mystérieux aux yeux mélancoliques, comme la gardienne dans *The White People*, ne sont jamais évoqués directement – toute description d'eux passe par les yeux de la protagoniste ou est mis en évidence par l'effet qu'ils exercèrent sur elles. De même dans *The Great God Pan*, Machen n'évoque quasiment jamais la femme fatale – le lecteur en est informé par les rapports des divers personnages qui l'ont croisée. Comme nous le verrons lors du cinquième chapitre, Machen emploie fréquemment un langage symbolique quand il faut présenter

³⁹³ *Id. ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

certaines notions ou certains objets essentiels à son lecteur – mais on peut d’ores et déjà constater qu’il favorise une rhétorique de suggestion et de symbolisme lorsqu’il s’agit de présenter un personnage qui incarne le Divin. Dans cette perspective, sa manière de dépeindre ces personnages sinistres révèle une application en prose du souhait poétique de Mallarmé qui évoque le symbolisme, en ces termes :

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 qui 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 déchiffrements³⁹⁵.

Dans l’ensemble de ses textes « noirs », Machen se garde de détailler explicitement les motivations de ces personnages supérieurs car pour lui, il est essentiel que le lecteur sonde les mystères de la vie et de la foi par lui-même. Il laisse le lecteur déterminer par ses propres moyens le sens des actions des personnages secondaires mystérieux.

Ainsi, dans la prose suggestive de « The Rose Garden », on observe une coupure importante dans la narration qui correspond à l’interaction entre les deux personnages – la jeune fille et l’homme aux yeux mélancoliques. Machen nous montre les présentations, et ensuite les résultats des « leçons » que l’homme donnait à la jeune fille, mais les leçons elles-mêmes restent secrètes. Malgré cette différence essentielle, on peut y observer la présence de la même hiérarchie que dans le cas du roman de Schuré : ce personnage secondaire est clairement instruit dans le domaine ésotérique. Alors que dans le cas de Konrad, un Rupertus intervient pour l’aider, dans celui des jeunes filles décrites par Machen, ces personnages auxiliaires interviennent pour introduire un élément occulte que les personnages ne sauraient jamais maîtriser. Ainsi, dans « The Rose Garden », par l’ambiguïté qui émane de cet homme, il nous demande implicitement d’interpréter son état d’âme, et de déchiffrer ses capacités et ses motivations en scrutant l’effet qu’il exerce sur la narratrice.

Si, sous la plume de Blackwood, l’accent est mis sur le côté éventuellement surnaturel du personnage secondaire, sous la plume de Machen c’est souvent l’aspect réel des personnages secondaires qui est souligné afin d’assurer l’efficacité de la pédagogie du récit dans l’esprit du lecteur en ancrant les faits surnaturels de l’histoire dans la réalité, et en y accordant un certain

³⁹⁵ Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire* [1891], D. Grojnowski, (éd.), Paris, José Corti, 1999, p. 103-104.

degré de véracité. Dans « The Turanians », par exemple, la réalité du jeune homme que la fille rencontre dans la forêt est confirmée par la permanence de la pierre qu'il lui donne et nous fait comprendre qu'il ne s'agit pas d'une fantaisie ou d'un rêve de la part de Mary. La réalité de cette personne complémentaire, donc, prête à l'histoire, ainsi qu'à ce que Imfeld appelle sa *métanarration* – c'est-à-dire l'allégorie religieuse qui est souvent cachée sous la narration évidente d'un récit – un élément supplémentaire permettant au lecteur de rattacher le texte à sa vie réelle, afin qu'il s'y enracine³⁹⁶. Finalement, qu'il s'agisse d'un conte noir ou d'un conte blanc, par le fait de sa présence, le rôle de cette personne auxiliaire sera d'éclaircir les phénomènes occultes du récit, ou d'avertir simplement le lecteur de leur réalité.

Dans les deux contes que nous venons de citer, la protagoniste est une adolescente, un symbole d'innocence et de naïveté, qui est manipulée par un personnage secondaire qui fait office d'autorité dans sa vie, un ami de son père, par exemple. Par cet emploi, Machen nous montre l'énorme degré d'influence que cette deuxième personne peut exercer sur l'initié. En effet, Machen montre une forte préférence pour ce schéma – on le trouve également dans *The Great God Pan*, au début duquel le scientifique pratique une opération sur sa fille adoptive, qui s'appelle également Mary ; il justifie ses actions en disant : « Comme vous le savez, j'ai sauvé Mary de la misère, ainsi que de la faim certaine, quand elle était encore enfant ; ainsi, je considère que sa vie est à moi, et je peux en faire ce que bon me semble » (« As you know, I rescued Mary from the gutter, and from almost certain starvation, when she was a child ; I think her life is mine, to use as I see fit³⁹⁷ »). Machen emploie ce schéma aussi dans un texte dont nous discuterons longuement dans les deux chapitres qui suivent : *The White People*. Paru d'abord dans le même numéro de *Horlick's* que *A Fragment of Life*, *The White People* est un récit raconté sous la forme du journal intime d'une jeune fille qui est naïvement initiée à une sorte de culte païen par sa gouvernante et doit essayer de réconcilier ces expériences mystiques avec les mœurs de son temps. Très présente au cours de la jeunesse de la narratrice, la gouvernante disparaît mystérieusement un jour, laissant la jeune fille dans une compréhension incomplète de la magie à laquelle elle fut exposée lorsqu'elle était plus jeune. Le schéma des personnages du texte ressemble, donc, à celui de « The Rose Garden ».

Ce sont sans doute les courtes interventions des mystiques, dépeintes dans les textes de Péladan, de Schuré et de Machen, qui correspondent le mieux à la manière furtive dont les

³⁹⁶ Voir *supra* : p. 54.

³⁹⁷ *The Great God Pan and Other Weird Stories, op. cit.*, p. 21.

mystiques sont vraiment appelés à agir dans le monde réel. Dans son œuvre célèbre, *Les Mystères des cathédrales*, Fulcanelli nous indique que les initiés de la Rose-Croix – degré d’initiation qui est lui-même la « marque d’initiation supérieure, éclatant témoignage d’une science positive, concrétisée dans la réalité substantielle de l’*absolu*³⁹⁸ » – se qualifient « d’*invisibles*³⁹⁹ ». Ainsi, ce schéma où le personnage orphique intervient rapidement pour éclaircir un peu le mystère du récit avant de s’éclipser définitivement nous offre un bon aperçu de la position de l’écrivain orphique dans la société de son temps. Il s’agit d’une position précaire, où le romancier tente de diffuser son message salvateur au grand public moderne, tout en se gardant de dévoiler de trop les secrets de son savoir hermétique. Nous rappelons encore l’ancienne convention de l’orphisme définie par Juden au tout début de cette thèse : « c’est l’interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. » À cause de la nature furtive de ce deuxième personnage, nous avons préféré désigner son rôle comme étant simplement « informatif » ; cependant, en fonction du récit, et du désir de l’écrivain, ce personnage secondaire, qui est encore un avatar de l’écrivain, peut occuper une place plus importante dans le récit, et aussi jouer un rôle plus actif.

3.2.2.2. L’APPARIEMENT DES PERSONNAGES : BINAIRE-ACTIF

Nous trouvons également des exemples où le personnage secondaire joue un rôle majeur dans le récit, formant un contrepoint par rapport au protagoniste qui est essentiel au déroulement de la narration, et qui dure tout au long du récit. Ce schéma favorise ainsi une compréhension complète pour le lecteur. Une telle idée semble, pourtant, aller totalement à l’encontre du principe secret que nous venons d’évoquer – ainsi, de nos quatre écrivains, seul Blackwood – qui possède une vision vraiment égalitaire du mysticisme, où la voie ésotérique est ouverte à tout le monde – emploie ce schéma.

Dans ce genre d’histoire, puisque ce personnage secondaire est présent dans toute la durée du texte, le personnage principal, bien qu’occupant clairement la place centrale, passe rarement à l’action. Les romans de Blackwood, *Julius LeVallon*, ainsi que sa suite, *The Bright Messenger*,

³⁹⁸ *Les Mystères des Cathédrales*, Paris, Librairie Jean Schemit, 1926, p. 275.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 342. ; « Les Invisibles » est également le nom de la société de type maçonnique qui figure dans le troisième volume du roman de George Sand, *Consuelo : La Comtesse de Rudolstadt* (Paris, L. de Potter, 1843).

sont construits autour de ce schéma. Le premier, comme nous l'avons indiqué plus haut, tourne autour de John Mason, un jeune homme en internat, qui rencontre un autre étudiant, Julius LeVallon, qu'il a déjà connu dans des vies antérieures ; contrairement au narrateur, et malgré son jeune âge, le sens spirituel est déjà bien développé chez LeVallon et il parvient à persuader son camarade des vies qu'ils ont passées ensemble. Au fil du roman, LeVallon entreprend diverses expériences occultes avec Mason et l'initie à la doctrine ésotérique. Le roman s'achève avec la description très élaborée d'un rite qu'ils réalisent ensemble dans les montagnes, au cours duquel ils convoquent un esprit élémentaire – celui du feu – et lui font intégrer le corps du fils de LeVallon, qui vient de naître. Paru en 1921, la suite du roman, *The Bright Messenger*, raconte comment cet être, devenu adulte, essaie de dévoiler la vérité ésotérique aux habitants de Londres à l'issue de la Grande Guerre. Par ce personnage divin, que les scientifiques appellent N. H. (*Non-Human*), Blackwood met en œuvre les idées sur la Première Guerre Mondiale que nous avons citées plus haut : notamment la possibilité d'un grand avancement spirituel pour l'ensemble du peuple anglais⁴⁰⁰. Ainsi, dans le premier volet de ce diptyque, Blackwood décrit les efforts de l'homme pour percer le voile des apparences, et dans le second, il décrit les interactions avec le monde moderne de cet être parvenu de l'autre côté du voile.

Comme nous l'avons indiqué dernièrement, la présence de ce personnage auxiliaire correspond réellement au degré auquel l'écrivain souhaite être présent dans le récit ; dans ce schéma, puisque ce personnage complémentaire est présent dans l'ensemble de la trame narrative, il est évident qu'il s'agit d'une volonté de l'écrivain de fournir une explication plus richement détaillée à son lectorat. Dans *Julius LeVallon*, c'est le personnage éponyme qui comprend la doctrine ésotérique et joue ce rôle informatif, et dans *The Bright Messenger*, le rôle est joué par N.H. qui incarne le numineux, et offre une nouvelle perspective sur la dynamique entre l'homme et le Divin : l'homme ne doit plus lutter pour comprendre les mystères du numineux car celui-ci est incarné dans ce personnage et peut fournir des explications très claires au lecteur. Ainsi, non seulement les scènes de ces romans sont-elles marquées par de longues périodes d'exposition, mais le lecteur est également convoqué à voir la théorie, ainsi que la pratique, des notions ésotériques chères à l'écrivain, en les observant à travers les yeux de son avatar.

⁴⁰⁰ Voir *supra* : p. 145.

Dans *Julius LeVallon*, par exemple, Blackwood profite de la forme narrative extensible du roman pour élaborer davantage les descriptions de la croissance spirituelle de John Mason, décrivant son éveil spirituel de manière échelonnée au fil du texte :

How it was accomplished I cannot hope to describe. The world around me faded, another took its place. It rose in sheets and layers, shimmering, alive, and amazingly familiar. Space and time seemed to overlap, objects and scenery interpenetrated. There was fragrance, light and colour; adventure and alarm; delight and ceaseless expectation. It was a kind of fairyland where flowers never died, where motion was swift as thought, and life seemed meted out on a more lavish scale than by the meagre measurements of ticking clocks. And while the memories were often hard to disentangle, the marked idiosyncrasies of our separate natures were never in the least confusion : *my* passion for adventure, *his* to find the reality that lay behind all manifested life. For this was the lode-star that guided him over the hills and deserts of all his many 'sections' – the unquenchable fever to learn essential truth, to pierce behind the veil of appearances and discover the secret nature of the soul, its origin, its destiny, the methods of its full realisation⁴⁰¹.

Comment cela s'est fait je ne saurais le dire. Le monde autour de moi s'est éclipsé, et un autre a pris sa place. Il s'est élevé en voiles et en strates, scintillant, vivant, et merveilleusement familier. L'espace et le temps semblaient se superposer, des objets se sont mélangés aux décors. Il y avait un parfum, de la lumière et de la couleur ; de l'aventure et de l'alarme ; du bonheur et de l'attente sans fin. C'était un monde féérique où les fleurs ne mouraient jamais, où le mouvement était aussi rapide que la pensée, et la vie semblait distribuée selon une gradation plus luxueuse que le mouvement de pendule d'une horloge. Et alors que les souvenirs étaient difficiles à démêler, les spécificités singulières de nos différentes natures n'étaient jamais confondues : *ma* passion pour l'aventure, *sa* passion de trouver la réalité recelée derrière toute vie sur terre. Car c'était là l'étoile polaire qui le guidait à travers les collines et les déserts de toutes ses 'sections' – la fièvre irrépressible d'apprendre la vérité essentielle, de déchirer le voile des apparences et de découvrir la nature secrète de l'âme, son origine, son destin, les méthodes de son accomplissement total.

Au fil du roman, Blackwood inclut soigneusement différentes scènes mettant en valeur divers moyens de découvrir cette vérité : le rêve, la recherche en bibliothèque, la pratique occulte, *et cætera*. Ces scènes permettent au lecteur naïf de cultiver une vision plus riche et plus complète des notions ésotériques évoquées et appliquées dans la narration et de mieux comprendre la multitude de chemins qui s'ouvrent devant lui pour parvenir à la vérité hermétique dans la vie réelle. Par l'intermédiaire du protagoniste néophyte et grâce à sa proximité avec le personnage secondaire, une personne instruite, le lecteur peut mieux saisir ces notions complexes et obscures.

Grâce à cette structure, il est permis au protagoniste de poser des questions à ce personnage secondaire de la part du lecteur afin de mieux saisir le sens de ce qui se passe dans le roman.

⁴⁰¹ *Julius LeVallon*, London, Cassel and Company Ltd., 1916, p. 30-31.

Cependant cette deuxième personne peut également fournir des explications très riches et claires sur le propos de la méta-narration. Dans *The Bright Messenger*, un chapitre entier est même dédié à l'expérience personnelle de N. H. sur terre. Blackwood y détourne les conventions narratives auxquelles nous sommes habitués dans le récit orphique, décrivant comment le Divin pourrait nous percevoir de l'autre côté du voile. Dans cet extrait composé à la première personne, il prête la parole à cet être numineux, lui offrant ainsi l'occasion de décrire comment il perçoit l'humanité à l'époque moderne :

I have watched and helped the Race, as he calls it, for countless ages. Yet from outside it. Never till now have I been inside its limits with it. And a dim sense of having watched it through a veil or curtain comes to me. I can faintly recall that I tried to urge my big rhythms in among its members, as great waves of heat or sound might be launched upon an ant-heap. I used to try to force and project my vast rhythms into their tiny ones, hoping to make these latter swell and rise and grow – but never with success. Though a few members, here and there, felt them and struggled to obey and use their splendid swing, the rest did not notice them at all... Indeed they objected to the struggling efforts of the few who did feel them, for their own small accustomed rhythms were interfered with⁴⁰².

J'ai observé et assisté la Race, comme il l'appelle, depuis des âges innombrables. Mais toujours de l'extérieur. Ce n'est que maintenant que j'ai été à l'intérieur de ses limites. Et j'ai à présent l'impression vague de l'avoir regardée au travers d'un voile ou un rideau. Je peux me rappeler vaguement d'avoir essayé d'imposer mes grands rythmes parmi ses membres, comme des grandes vagues de chaleur ou de son pourraient être envoyées vers une fourmilière. J'essayais de forcer et de projeter mes rythmes vastes dans leurs rythmes minuscules, en espérant que cela les ferait croître et grandir ces derniers – mais toujours sans succès. Il y avait, néanmoins, quelques membres, par ici et là, qui les ont ressentis et se sont efforcés de leur obéir et d'employer leur élan splendide ; mais les autres n'ont rien remarqué... En effet, ils ont même protesté contre les efforts futiles de ceux qui les ont ressentis, car ils avaient dérangé leurs petits rythmes habituels.

Ce passage est donc un bel exemple de la didactique potentielle de ce schéma, qui nous permet de saisir pleinement l'intention pédagogique de l'écrivain. Blackwood cherche à diffuser son message orphique sous une forme narrative accessible et claire pour l'homme ordinaire, et donc ce personnage complémentaire figure de façon importante dans la narration. La technique de Blackwood est complètement opposée à celle de Machen, qui, comme nous l'avons vu, favorise le mystère et l'ambiguïté dans le texte. Dans *The Bright Messenger*, Blackwood fournit une quantité importante d'informations au lecteur par le biais du personnage numineux N.H, l'aidant à comprendre le propos religieux du texte, ainsi que ses implications dans la vie réelle.

⁴⁰² *The Bright Messenger*, op. cit., p. 88.

Nous avons donc choisi de désigner ce système binaire comme « actif » car ce personnage complémentaire est réellement présent dans l'ensemble du récit, il assume un rôle qui est à la fois dynamique et informatif, et ses intentions sont bienveillantes. Puisque ce titre dénote une présence continue, ainsi qu'un rôle informatif, il serait impossible d'avoir l'équivalent dans le cas d'un conte noir, où l'incertitude prime. Même si l'on considère le cas du texte qui est, à nos yeux, l'exemple le plus proche, *Le Grand Dieu Pan* d'Arthur Machen, on remarque qu'il y a des différences fondamentales. Dans ce récit, Helen Vaughan incarne le côté négatif du numineux – cependant, elle n'est présente dans le récit que très rarement, et elle n'aide pas à éclairer la compréhension du lecteur, au contraire – elle l'embrouille davantage. En ce sens, sa présence est effectivement un exemple prolongé de celles des personnages secondaires décrits dans les contes de *Ornaments in Jade* dont nous avons discuté dernièrement. Or, le fonctionnement de ce personnage que nous venons de décrire dans cette sous-partie est fermement positif dans la mesure où il aide et accroît la compréhension du protagoniste, et donc, du lecteur.

Tout cela étant dit, nous retrouvons encore un schéma où l'actant se trouve accompagné d'un complément, mais qui n'est pas un avatar de l'écrivain ; ce second personnage se révèle plutôt comme le complément spirituel du protagoniste, soulageant une partie des maux créés par le monde moderne en offrant une source de l'amour qu'il n'a pas encore connu. Ce rapport binaire peut prendre deux directions : il peut révéler un rapport qui est soit de nature platonique, soit de nature amoureuse et émotionnelle. Dans ces schémas, que nous désignons comme « complémentaires », les récits ne possèdent pas une dimension explicitement didactique. Néanmoins, ces constructions visent toujours le lecteur néophyte, et reposent sur un modèle qui serait facilement réalisable pour le lecteur ordinaire dans la vie réelle.

3.2.3.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : COMPLÉMENTAIRE-PLATONIQUE

Comme dans le cas du schéma que nous venons d'évoquer, le schéma platonique ne se retrouve que sous la plume de Blackwood ; dans ce système, nous retrouvons un nouveau type de personnage, dont la position dans la narration se définit par rapport à celle du protagoniste, mais dont le rôle est essentiellement différent. Plutôt que d'agir comme porte-parole de la philosophie de l'écrivain, ce personnage complémentaire agit comme une incarnation du Divin, validant les capacités extra-sensorielles du protagoniste, qui est capable alors de percevoir sa présence

intuitivement. De même que le rôle du personnage informatif est en partie d'encourager le lecteur à chercher un guide dans la vie réelle, ce personnage complémentaire a pour fonction d'informer le lecteur du fait que les humains sont capables d'incarner des aspects du Divin, et qu'il faut suivre ses intuitions lorsqu'on se sent naturellement attiré par une personne. Tandis que dans *The Bright Messenger*, N.H. est bien présent parmi les habitants de Londres, sa nature divine le distancie des autres hommes ; dans ce schéma, les deux hommes sont présentés comme étant égaux.

Prenons l'exemple du roman *The Centaur*, où Blackwood décrit l'exode d'O'Malley, qui fuit l'oppression de la vie moderne à Londres, et prend un bateau à vapeur en direction de la Géorgie. Sur le bateau, parmi les personnes cosmopolites et les marins, il repère un homme russe, dont la vue produit immédiatement un effet profond dans son for intérieur :

Something touched a button and the whole machinery of his personality shifted round noiselessly and instantaneously, presenting an immediate new facet to the world. His normal, puny self-consciousness slipped a moment into the majestic calm of some far larger state that the stranger also knew. The Universe lies in every human heart, and he plunged into that archetypal world that stands so close behind all sensible appearances. He could neither explain nor attempt to explain, but he sailed away into some giant swimming mood of beauty wherein the steamer, passengers, talk, faded utterly, the stranger and his son remaining alone real and vital he had seen; he could never forget. Chance prepared the setting, but immense powers had rushed in and availed themselves of it. Something deeply buried had flamed from the stranger's eyes and beckoned to him. The fire ran from the big man to himself and was gone⁴⁰³.

Quelque chose appuya sur un bouton et toute la machinerie de sa personnalité changea silencieusement et instantanément, présentant immédiatement une facette inédite au monde. Sa gêne habituelle passa pour un instant dans le calme majestueux d'un état plus grand que l'inconnu connaissait aussi. L'Univers demeure au cœur de chaque humain, et il plonge dans ce monde archétypal qui se tient si près derrière toutes apparences sensibles. Il ne pouvait expliquer, ni tâcher d'expliquer, mais il naviguait vers quelque état de beauté fluide où le bateau, les passagers, leurs conversations, se dissipaient complètement, laissant seuls l'étranger et son fils comme étant seuls réels et vitaux de ce qu'il avait vu ; il ne pourrait jamais oublier. Le hasard avait dressé le décor, mais des pouvoirs immenses s'étaient précipités et s'en étaient emparé. Le feu se passa du grand homme à lui-même et il disparut.

Au fil du voyage, les deux hommes se croisent à maintes reprises, l'un cherchant l'autre instinctivement, et O'Malley finit par comprendre que cet homme, qui semble primitif à côté des membres de la haute société victorienne, incarne un aspect essentiel de la Nature – qui est pour Blackwood la divinité suprême – et recèle donc le numineux.

⁴⁰³ *The Centaur*, op. cit., 29-30.

Considérons la première description de cet homme, au cours de laquelle Blackwood le dépeint soigneusement grâce à un vocabulaire puisé dans la terminologie chère aux romantiques anglais :

Standing there between these two this thing came over him with a degree of intelligibility scarcely captured by his words. The man's qualities – his quietness, peace, slowness, silence – betrayed somehow that his inner life dwelt in a region vast and simple, shaping even his exterior presentment with its own huge characteristics, a region wherein the distress of the modern world's vulgar, futile strife could not exist – more, could never *have* existed. The Irishman, who had never realized exactly why the life of Today to him was dreadful, now understood it in the presence of this simple being with his atmosphere of stately power. He was like a child, but a child of some pre-existence utterly primitive and utterly forgotten; of no particular age, but of some state that antedates all ages; simple in some noble, concentrated sense that was prodigious, almost terrific. To stand thus beside him was to stand beside a mighty silent fire, steadily glowing, a fire that fed all lesser flames, because itself close to the central source of fire. He felt warmed, lighted, vivified – made whole. The presence of this stranger took him at a single gulp, as it were, straight into Nature – a Nature that was alive. The man was part of her. Never before had he stood so close and intimate. Cities and civilization fled away like transient dreams, ashamed. The sun and moon and stars moved up and touched him.

This word of lightning explanation, at least, came to him as he breathed the other's atmosphere and presence. The region where this man's spirit fed was at the center, whereas today men were active with a scattered, superficial cleverness, at the periphery⁴⁰⁴.

Se tenant ainsi entre ces deux hommes, une sensation l'envahit avec un degré d'intelligibilité si faible qu'il était à peine capable de la décrire au moyen des mots. Les qualités de l'homme – sa tranquillité, sa paix, sa lenteur, et son silence – trahissaient finalement que sa vie intérieure demeurait dans une région vaste et simple, sculptant même à présent son extérieur avec ses caractéristiques immenses, une région au sein de laquelle la détresse des drames vulgaires et futiles du monde moderne ne pourrait pas exister – n'aurait jamais pu exister. L'Irlandais, qui n'avait jamais exactement compris pourquoi la vie d'Aujourd'hui lui était affreuse, le comprenait maintenant en la présence de cet être simple et son atmosphère de puissance élégante. Il était comme un enfant, mais un enfant d'une préexistence totalement primitive et totalement oubliée ; sans âge particulier, mais d'un état qui précède tous les âges ; simple dans un sens noble et concentré qui était prodigieux – presque terrifiant. Se tenir à ses côtés était comme se tenir à côté d'un feu immense et silencieux, qui rayonnait sans diminuer, un feu qui nourrissait des flammes inférieures, car il était lui-même près de la source centrale du feu. Il se sentait réchauffé, illuminé, vivifié – réalisé intégralement. La présence de cet étranger l'avalait tout entier, pour ainsi dire, directement dans la Nature – une nature qui était vivante. L'homme faisait partie d'elle. Jamais auparavant il n'avait été si près et si intime. Les villes et la civilisation s'envolaient comme des rêves passagers, gênées. Le soleil et la lune et les astres se rapprochaient et le touchaient.

Cette parole d'explication fulgurante, au moins, lui est venue alors qu'il respirait l'atmosphère et la présence de l'autre. La région où s'abreuvait l'esprit de cet homme était au centre, alors qu'aujourd'hui les hommes circulaient en périphérie avec un esprit divisé et superficiel.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 38-39. ; Parmi les images chères aux romantiques anglais que nous pouvons voir Blackwood employer ici, on remarque celle de la révérence pour la simplicité de l'enfant, que nous avons évoqué dans le chapitre précédent lors de notre présentation de Machen. Voir *supra* : p. 128.

Dans un chapitre à suivre, nous reviendrons en détail sur les diverses manières dont le numineux valide sa présence et communique avec le sujet, ainsi que sur les différents moyens dont disposent les écrivains pour détailler ces phénomènes. Mais nous souhaitons signaler ici la présence de ce genre de personnage complémentaire car, dans le récit, il n'existe que pour le personnage principal, afin de valider sa décision d'entreprendre ce voyage ; ainsi, il est émetteur de l'appel du numineux.

Le Russe valide dans un premier temps les sensations latentes chez O'Malley, et ensuite il l'aide et l'encourage – non pas d'une manière formelle et didactique, mais d'une façon instinctive et naturelle. La manière dont le narrateur décrit la relation du protagoniste à ce deuxième personnage va au-delà d'une fraternité, abordant l'amour, et plus précisément un amour humaniste, où les deux personnes se reconnaissent à un niveau métaphysique et spirituel. Par sa validation et son encouragement de la croissance spirituelle du protagoniste, le Russe joue un rôle essentiel dans la narration, et permet à O'Malley de reconnaître et de comprendre certains sentiments qu'il était incapable de reconnaître pleinement dans la société moderne. En fait, lorsque le bateau arrive à destination, c'est le Russe qui emmène O'Malley dans la vallée édénique où il voit le troupeau de centaures, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Ceci n'est pas l'unique exemple d'une structure binaire dans le récit orphique, pourtant. Dans les écrits de tous nos écrivains nous trouvons également des récits exemplaires d'un rapport à la fois spirituel et plus explicitement amoureux, où les deux personnages se sentent mutuellement attirés par les mêmes attractions invisibles que O'Malley et décident de se marier ; comme nous le verrons prochainement, l'union de ces couples – le protagoniste et son contrepoint – permet toujours le développement spirituel de l'un, et souvent, de l'autre aussi.

3.2.3.2. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : COMPLÉMENTAIRE-AMOUREUX

Comme le schéma précédent, celui-ci tourne autour d'un couple, dont le protagoniste fait partie, bien sûr. Ici, pourtant, au lieu de chercher son contrepoint dans un compagnon platonique, il cherche son âme sœur ; au fil du récit, les deux personnages se repèrent et se reconnaissent, de la même manière qu'O'Malley reconnut le Russe, et que le protagoniste solitaire reconnaît le numineux : par une série de sensations métaphysiques. Une fois unis, les deux personnages s'aident mutuellement à s'élever au-dessus de la foule et du cortège de vulgarités de la société

contemporaine, cherchant ensemble l'accès à la voie orphique. L'apport de cette structure dans le cadre de la littérature orphique est double : dans un premier temps, elle attribue à la narration une dimension déjà familière au grand public – celle d'une histoire d'amour – susceptible de plaire à un lecteur qui ne cherche pas spécialement un récit théologique. Au-delà, elle ancre le récit dans la réalité et lui prête une dimension mondaine ou sociale, montrant au lecteur que la croissance spirituelle n'est pas obligatoirement un acte solitaire, et qu'elle peut améliorer les aspects intimes – spirituels et amoureux – de la vie du sujet. Pour les protagonistes de ces récits, la réalisation d'un tel schéma n'est pas nécessairement aussi facile que dans les cas précédents, pourtant, car tout dépend du caractère de la seconde personne. Ainsi, il faut que l'actant parvienne à trouver une âme semblable à la sienne, une tâche qui ne paraît pas évidente dans le monde moderne.

Une telle structure réclame, en définitive, que le contrepoint du protagoniste possède la même sensibilité que lui, car l'actant du récit, tel que nous l'avons vu, n'est pas proprement instruit lui-même, et n'est pas en mesure d'assumer un rôle informatif ; il ne saurait pas éduquer son complément en même temps qu'il s'éduque lui-même. Pourtant, nos auteurs semblent tous vouloir suggérer que l'amour est un point de départ parfaitement valable pour le développement simultané de deux personnes – dans le récit, comme dans la vie réelle. Les deux personnes d'un couple étant naturellement attirées l'une à l'autre, ce schéma leur donne la possibilité d'approfondir un rapport déjà existant en y rajoutant une dimension spirituelle à leur fond métaphysique.

Ceci est sûrement le cas dans *A Fragment of Life* de Machen, où Edward Darnell et sa femme Mary réalisent ensemble leur potentiel spirituel au fil du texte. Machen considère encore ces capacités mystiques comme étant innées à tout le monde ; on rappelle que cette histoire fut inspirée par la vue d'un couple depuis le tramway et qui, bien qu'ordinaire, l'a interpellé : « Ceux-là, si idiots qu'ils paraissent, limités comme ils le sont, ces deux-là ont été initiés eux aussi aux mystères éternels et ont participé aux grands secrets, et ils ont su ce qui se cache sous l'orge dans le panier sacré de la sainte procession d'Éleusis⁴⁰⁵. » Ainsi, Mary, comme Darnell, recèle les mêmes capacités et la même sensibilité au numineux, et au fil du récit, ils vont tous deux répondre à l'appel de la Nature et du Divin.

Considérons derechef le début du récit : comme nous l'avons déjà vu, le personnage central, Edward Darnell, se réveille d'un rêve d'un « bois ancestral, où un puits clair s'élevait dans un voile et une vapeur grise sous une chaleur brumeuse et scintillante ». Machen nous signale dès

⁴⁰⁵ Voir *supra* : p. 207.

la première phrase du texte les capacités innées de Darnell, créant un lien intuitif entre lui et la nature, mais précisant en même temps qu'elles n'émergent qu'en rêve – une notion typique de la pensée romantique⁴⁰⁶. Ensuite, dans le paragraphe suivant, Machen introduit sa femme, Mary, soulignant les mêmes traits naturels : « Il embrassa sa femme sérieusement et consciencieusement. Elle avait des cheveux bruns et des yeux marrons, et bien que son joli visage fût grave et silencieux, l'on aurait dit qu'elle aurait pu attendre son mari sous les vieux arbres, et s'être baignée dans la mare creusée dans les roches » (« He kissed his wife seriously and dutifully. She had brown hair and brown eyes, and though her lovely face was grave and quiet, one would have said that she might have awaited her husband under the old trees, and bathed in the pool hollowed out of the rocks⁴⁰⁷ »). La manière dont Machen dépeint les Darnell est pourtant décidément mêlée : non seulement les deux personnages recèlent les mêmes capacités, mais leur amour paraît aussi sincère, et il est évident qu'ils se sentent attirés l'un par l'autre. En dépit de tout cela, ils ne parviennent pas à exprimer cet amour avec joie ou passion ; la routine s'étant installée dans leur mariage, Darnell embrasse Mary non pas avec fougue, mais plutôt « seriously and dutifully ». Cette simple expression d'amour est devenue une obligation conjugale, usée de toute passion.

Dans ce récit, contrairement à d'autres, Machen ne critique que très peu l'Église catholique ou le darwinisme ; il s'attaque plutôt à la pudeur de son temps, qu'il voit comme oppressive et capable de faire obstacle à une vraie révélation, tout autant que le matérialisme. Dès le début du texte, Machen met en évidence le fait que les Darnell s'aiment mutuellement, or, lorsqu'il est question de céder à leurs pulsions naturelles, le couple hésite accablé par les mœurs de la société victorienne :

They sat down on the seat under the mulberry, close together, and she let Darnell take her hand, and she felt his shy, hesitating fingers touch her in the shadows, she pressed them ever so softly, and as he fondled her hand, his breath was on her neck and she heard his passionate, hesitating voice whisper, 'My dear, my dear,' as his lips touched her cheek. She trembled a little, and waited. Darnell kissed her gently on the cheek and drew his hand away, and when he spoke he was almost breathless.

'We had better go in now,' he said. 'There is a heavy dew, and you might catch cold.'

A warm, scented gale came to them from beyond the walls. He longed to ask her to stay out with him all night beneath the tree, that they might whisper to one another, that the scent of her hair might inebriate him, that he might feel her dress still brushing against his ankles. But he could not find the words, and it was absurd, and she was so gentle that she would do whatever he asked,

⁴⁰⁶ Voir, par exemple : Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939. Ou, encore, C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

⁴⁰⁷ *Op. cit.*, p. 259.

however foolish it might be, just because he asked her. He was not worthy to kiss her lips; he bent down and kissed her silk bodice, and again he felt that she trembled, and he was ashamed, fearing that he had frightened her.

They went slowly into the house, side by side, and Darnell lit the gas in the drawing-room, where they always sat on Sunday evenings⁴⁰⁸.

Ils se sont assis sur le banc sous le mûrier, l'un près de l'autre, et elle laissa Darnell prendre sa main, et elle sentit ses doigts timides et hésitants la toucher dans les ténèbres, elle les pressa tout doucement, et alors qu'il caressait sa main, son souffle était sur son cou et elle entendait son chuchotement passionné et hésitant, 'Ma chère, ma chère,' alors que ses lèvres frôlèrent sa joue. Elle trembla un peu, et attendit. Darnell l'embrassa sur la joue doucement et retira sa main, et quand il parla, le souffle lui manquait presque.

'Je pense qu'on devrait rentrer à présent,' il dit. 'Il y a de la brume, tu risques d'attraper un rhume.'

Un grand coup de vent, chaud et parfumé, leur parvint d'au-delà des murs. Il avait tellement envie de lui demander de rester avec lui sous l'arbre toute la nuit, qu'ils se chuchotent, que le parfum de ses cheveux puisse l'enivrer, qu'il puisse sentir sa robe frôler encore ses chevilles. Mais il ne trouvait pas les mots, et c'était absurde, et elle était tellement douce qu'elle ferait ce qu'il lui demanderait de faire, si idiot que ça pût l'être, simplement parce que c'était lui qui le lui demandait. Il n'était pas digne d'embrasser ses lèvres ; il s'accroupit et embrassa son corselet en soie, et il sentit de nouveau qu'elle tremblait, et il avait honte, croyant qu'il lui avait fait peur. Ils entrèrent lentement dans la maison, côte à côte, et Darnell alluma le gaz dans le salon, où ils avaient l'habitude de s'asseoir le dimanche soir.

Ainsi, les premiers chapitres du texte sont marqués par une forte hésitation de la part des deux personnages – une hésitation qui n'est ni intuitive ni naturelle, mais plutôt apprise, ou héritée, de l'enseignement victorien. Ce n'est qu'en surmontant cette honte, dont ils sont les héritiers inconscients et involontaires, que Mary et Darnell sont capables d'entamer leur véritable éducation sentimentale.

Le deuxième chapitre marque la première fois où Darnell parvient à partager avec Mary un peu de ce qu'il cache au fond de son être. Un soir, il lui confie un souvenir d'enfance où il rêvait de voir le monde, et de partir à la découverte de l'inconnu à l'instar des grands explorateurs ; en grandissant, lui explique-t-il, il apprit à refouler ces rêves et à les ignorer. Puis, soudainement, il s'arrête en plein milieu de sa phrase, inquiet d'ennuyer sa femme ou de la gêner. Il découvre, à son grand étonnement, qu'elle comprend ses sentiments : « Darnell arrêta le flot de son discours. Il regarda avidement sa femme pour voir s'il l'ennuyait, mais ses yeux le regardaient avec un intérêt soutenu – on aurait presque dit que c'étaient les yeux de quelqu'un désireux d'être initié aux mystères, qui ne savait pas quelle grande merveille serait révélée » (« Darnell paused in the

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 276.

stream of his talk. He looked keenly at his wife to see if he were wearying her, but her eyes gazed at him with unabated interest – one would have almost said that they were the eyes of one who longed and half expected to be initiated into the mysteries, who knew not what great wonder was to be revealed⁴⁰⁹ »). La réaction de Mary témoigne d'une reconnaissance profonde et instinctive de sa part ; Machen nous indique qu'elle reconnaît son contrepoint en lui – comme Darnell qui se trouve capable de se confier à elle, car il sent qu'elle est « différente » des autres.

Finalement, lorsqu'il termine son discours, plutôt que se moquer de lui, elle réagit presque avec soulagement, comme si la confession de son mari la débarrassait elle aussi d'un fardeau émotionnel : « Un peu de la splendeur de cette lumière rayonnait sur le visage de Mary assise immobile dans la douce obscurité de la nuit, ses cheveux sombres rendant son visage encore plus rayonnant. Elle resta silencieuse pendant un instant et puis elle parla – 'Oh, mon cher, pourquoi as-tu attendu si longtemps pour me raconter ces choses merveilleuses ? Je trouve que c'est beau. Continue, je t'en prie' » (« Some splendour of that light shone on the face of Mary as she sat still against the sweet gloom of the night, her dark hair making her face more radiant. She was silent for a little while, and then she spoke – 'Oh, my dear, why have you waited so long to tell me these wonderful things? I think it's beautiful. Please go on'⁴¹⁰ »). C'est à partir de cette scène que les Darnell commencent à évoluer ensemble, et chaque description du progrès spirituel de Darnell indique que c'est vers Mary et avec Mary qu'il croît :

He was thinking that about the life of Mary and himself, which had been so quiet, there seemed to be gathering on all sides grotesque and fantastic shapes, omens of confusion and disorder, threats of madness; a strange company from another world.

[...]

But Darnell was not afraid, because of the Daystar that had risen in his heart. It had dwelt there all his life, and had slowly shone forth with clearer and clearer light. [...]

His heart was filled with a great joy and a great peace as he lay down beside his wife and fell asleep, and in the morning, when he woke up, he was glad⁴¹¹.

Il était en train de penser qu'autour de sa vie commune avec Mary, qui avait été si tranquille, il lui paraissait que de tous les côtés s'accumulaient des formes fantastiques et grotesques, des présages de confusion et de désordre, des menaces de folie ; une compagnie étrange d'un autre monde.

[...]

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 308-309.

Mais Darnell n'avait pas peur, grâce à l'Étoile qui s'était levée dans son cœur. Elle y était restée tapie toute sa vie, et s'était révélée lentement, rayonnant d'une lumière de plus en plus claire. [...]

Son cœur était comblé d'une grande joie et d'une grande paix lorsqu'il se coucha à côté de sa femme et s'endormit, et le lendemain matin, lorsqu'il se réveilla, il était heureux.

À la fin du récit, Machen nous avertit de la consécration de l'étape ultime dans l'évolution du couple, nous signalant qu'ils ont littéralement réalisé leurs rêves du début du texte. La narration s'arrête soudainement, le narrateur expliquant qu'il serait incapable de continuer le récit car il n'est plus au courant de leur actualité. Il nous est indiqué que les Darnell ont quitté la métropole londonienne afin de continuer ensemble leur vie et leur développement spirituel dans la paix de la campagne. Néanmoins, un cahier de Darnell a été retrouvé par le narrateur contenant des fragments de poésie, à la dernière page duquel il est écrit :

So I awoke from a dream of a London suburb, of daily labour, of weary, useless little things; and as my eyes were opened I saw that I was in an ancient wood, where a clear well rose into grey film and vapour beneath a misty glimmering heat. And a form came towards me from the hidden places of the wood, and my love and I were united by the well⁴¹².

Ainsi, je me réveillai d'un rêve d'une banlieue de Londres, de labeur quotidien, de choses lassantes et inutiles ; et alors que mes yeux s'ouvraient, je vis que j'étais dans un bois ancestral, où un puits clair s'élevait dans un voile et une vapeur grise sous une chaleur brumeuse et scintillante. Et une forme s'avança vers moi placidement, venant des lieux cachés du bois, et mon amour et moi fûmes unis à côté du puits.

Ces dernières lignes inversent celles du commencement du récit, soulignant, une fois pour toutes, que c'est la vie moderne qui est illusoire, et les sentiments intérieurs, qui ont guidé Edward Darnell vers sa femme et leur sacrement naturel, sont les vrais points d'appui dans la vie. La dimension intérieure de ce changement est, par ailleurs, renforcée par une évolution dans la voix narrative, qui passe de la troisième personne à la première personne, renforçant davantage le côté intime et personnel de cette décision.

Bien que Darnell soit clairement le personnage central de l'histoire et que Machen consacre plus de temps à décrire son évolution, la présence de Mary dans le récit est indispensable à son fonctionnement et a pour effet non seulement de lui confirmer ses prédispositions sensuelles, mais aussi, et à plus forte raison, de lui indiquer qu'il n'est pas seul au monde dans ce qu'il ressent.

⁴¹² *Ibid.*, p. 327.

Ainsi, la présence de Mary l'incite à évoluer et à suivre ses intuitions spirituelles. Cependant, en même temps que sa présence l'encourage, son progrès à lui l'incite, elle aussi, à mûrir – ceci est confirmé par le mariage indiqué à la conclusion du texte, qui implique, naturellement, un consentement et une évolution de la part de Mary aussi. De toute évidence, l'évolution de Mary était difficilement réalisée et il est vraisemblable qu'elle n'en aurait pas trouvé le courage sans la présence constante de son mari.

À plusieurs instants dans le texte, Mary se montre aussi sensible, mais plus hésitante que son conjoint, lorsqu'elle est confrontée à la présence du Divin. Même après la confession de son mari, ainsi qu'une série de rêves, elle tâche encore de nier l'attrance de ses pulsions, s'adonnant plutôt à de petites affaires ménagères, encouragées par son statut dans la société de son temps :

Day by day as she went about her household work, passing from shop to shop in those dull streets that were a network, a fatal labyrinth of grey desolation on every side, there came to her sense half-seen images of some other world, as if she walked in a dream, and every moment must bring her to light and to awakening, when the grey should fade, and regions long desired should appear in glory. Again and again it seemed as if that which was hidden would be shown even to the sluggish testimony of sense. [...] She struggled against these impressions, refusing her assent to the testimony of them, since all the pressure of credited opinion for three hundred years had been directed towards stamping out real knowledge, and so effectually has this been accomplished that we can only recover the truth through much anguish. And so Mary passed the days in a strange perturbation, clinging to common things and common thoughts, as if she feared that one morning she would wake up in an unknown world to a changed life. And Edward Darnell went day by day to his labour and returned in the evening, always with that shining of light within his eyes and upon his face, with the gaze of wonder that was greater day by day, as if for him the veil grew thin and soon would disappear. From these great matters both in herself and in her husband Mary shrank back, afraid, perhaps, that if she began to question the answer might be too wonderful. She rather taught herself to be troubled over little things⁴¹³.

Jour après jour, alors qu'elle s'occupait des tâches domestiques, passant de boutique en boutique dans ces rues ennuyeuses qui formaient un réseau, un labyrinthe fatal de désolation grise qui les bordait de tous les côtés, il était venu à son esprit des images entrevues d'un autre monde, comme si elle marchait dans un rêve, et que chaque instant devait l'amener vers la lumière et au réveil, lorsque la grisaille disparaîtrait, et des régions désirées depuis si longtemps apparaîtraient en majesté. Encore et encore il semblait que ce qui était caché serait révélé aux sens qui traînaient à le reconnaître. [...] Elle luttait contre ces impressions, refusant d'accepter leur véracité, puisque toute la pression des avis accrédités des trois cents dernières années avait été consacrée à l'effacement du vrai savoir, et ceci s'est fait d'une façon si efficace que nous ne pouvons retrouver la vérité qu'en passant par l'angoisse. Et ainsi, Mary passait ses journées dans une agitation étrange, s'accrochant aux choses communes, ou aux pensées communes, comme si elle avait peur de se réveiller dans un monde inconnu et une vie changée. Et Edward Darnell allait jour après jour à son travail, et rentrait le soir, toujours avec cette lumière brillant dans ses yeux et sur son visage,

⁴¹³ *Ibid.*, 317-318.

avec le regard d'émerveillement qui s'intensifiait de jour en jour, comme si pour lui le voile s'estompait et allait bientôt disparaître. Face à ces grandes questions qui s'opéraient en elle et chez son mari, Mary reculait, ayant peur, peut-être, que si elle commençait à poser des questions, les réponses seraient trop merveilleuses. Elle avait plutôt appris à s'émouvoir de petites choses.

Néanmoins, c'est par son amour pour son mari qu'elle parvient à céder à ces pulsions, et à le suivre sur la voie mystique. Ainsi, les Darnell se complètent : la beauté et le charme de Mary stimulent les sens innés du mari, et la passion déclenchée altère son comportement de manière à secouer Mary de sa torpeur. Le message que Machen souhaite transmettre à ses lecteurs ici est plutôt transparent, et le récit, inspiré de la vue d'un couple « normal » a été clairement conçu et construit afin que le même couple puisse s'imaginer au cœur de l'histoire à la place de leurs avatars.

Sous la plume de Machen, on l'a vu, les personnages évoluent sans cadre religieux formel et sans hiérarchie (telle que nous la verrons se manifester prochainement dans les écrits de Schuré et Péladan) ; dans *A Fragment of Life*, l'emphase est vraiment mise sur leurs facultés latentes, ce qui encourage le lecteur à cultiver lui-même ses propres facultés. Afin de renforcer ce côté intuitif ou naturel, Machen juxtapose les Darnell et un autre couple mystique, les Nixon, qui sont des francs-maçons – des mystiques « formels », donc – et séduits par le côté noir de l'occultisme. À un moment, il nous est révélé que M. Nixon aurait été responsable du suicide de sa bonne, qui aurait mis fin à ses jours suite à une expérience occulte, sans doute comme celle décrite plus haut dans « The Rose Garden ».

Il est également fréquent dans les écrits de Machen que les personnages « autoritaires » exercent un pouvoir manipulateur sur les protagonistes. Ainsi, on finit par déduire, ici encore, que l'écrivain de *The Secret Glory* prône une expérience de l'occulte où le sujet est indépendant, ou, sinon, ne demande qu'un minimum d'instruction des présences extérieures. Sous sa plume, les protagonistes qui s'en sortent le mieux sont ceux qui suivent leurs propres intuitions, sans avoir recours aux autorités extérieures – ce qui le distingue nettement de Schuré et de Péladan. Ainsi, les Nixon ne sont pas très présents dans le récit, et ils interviennent uniquement à des moments échelonnés afin de souligner par contraste les choix des Darnell, en leur montrant ce qu'il faut éviter en côtoyant l'occultisme. Ce sont encore les instincts de Darnell qui lui indiquent qu'il faut les écarter de sa vie : de la même manière que son attirance pour Mary est confirmée par des sensations métaphysiques, l'aspect et la présence des Nixon répugnent à Darnell. À un moment, à propos de Mme Nixon, le narrateur observe :

He had felt a certain physical aversion from her as she sat in his garden in her dingy black, dabbing her red-rimmed eyes with a damp pocket-handkerchief. He had been to the Zoo when he was a lad, and he still remembered how he had shrunk with horror at the sight of certain reptiles slowly crawling over one another in their slimy pond. But he was enraged at the similarity between the two sensations⁴¹⁴.

Il avait ressenti une certaine aversion physique à son égard dès qu'elle s'était installée dans son jardin dans sa tenue noire miteuse, tamponnant ses yeux bordés de rouge avec un mouchoir humide. Lorsqu'il était jeune, il avait visité un zoo, et il se souvenait encore avoir reculé avec horreur à la vue de certains reptiles qui rampaient lentement les uns sur les autres dans leur étang crasseux. Mais la similitude des deux sensations l'énervait.

Nous reviendrons sur l'importance de ces sensations intérieures dans un chapitre ultérieur, ainsi que sur la valeur symbolique de l'apparence physique des personnages chez nos écrivains ; mais pour l'instant nous nous contenterons de signaler simplement que Machen insère ce couple dans le récit pour créer un contraste entre l'occultisme formel, qu'il considère comme risible, et la métaphysique naturelle d'un couple dont l'amour est pur. Ceci incite le lecteur à poursuivre davantage ses propres sentiments et sa propre intuition, sans besoin d'un recours à une structure ou une autorité extérieure.

Comme c'est le cas chez Machen dans *A Fragment of Life*, on remarque que Schuré aussi juxtapose des figures opposées autour du personnage central dans certains de ses romans. Dans *Le Double*, par exemple, Marrias, le peintre idéaliste, doit choisir entre un amour pur et vertueux pour Marion, une jeune femme belle et gentille, et Ténébra, qui est énigmatique et fatale. Schuré décrit les différences essentielles entre ces deux sortes d'amour en des termes qui nous sont déjà familiers ; il explique : « Il avait l'habitude d'appeler ses amitiés pour les femmes et les jeunes filles ses *amours blanches* en opposition avec ses *amours noires* pour les belles ténébreuses. [...] Souvent un amour blanc l'avait consolé d'un amour noir et quelquefois un amour noir lui avait servi de soupape de sûreté pour un amour blanc. Mais jamais aucune de ces fleurs buissonnières n'avait eu pour lui le parfum mystérieux de son sentiment pour Marion⁴¹⁵. » Les sensations que Marrias ressent auprès de ces deux femmes sont conformes à celles que l'homme ressent auprès du numineux dans un conte blanc ou noir : à cause de sa nature gentille et pure, Marrias comprend Marion de manière instinctive et est apaisé par sa présence naturellement ; auprès d'elle, il est

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. 48.

capable de « rafraîchir [son] âme fatiguée à la source d'un cœur pur et transparent⁴¹⁶ ». À l'opposé, Ténébra, qui s'appelle en réalité Madame Alfort, exerce sur lui une fascination inquiétante et se présente à lui comme un énigme « indéchiffrable » – un fait qu'elle revendique avec une grande fierté : « Ainsi, moi, je suis tout entière et toute d'une pièce dans ma manière d'agir, mais je défie tous les hypnotiseurs du monde de lire dans ma pensée⁴¹⁷. »

Contrairement aux rapports dépeints plus haut, dans l'amour ce n'est pas le partage qui prime pour Ténébra, mais plutôt la maîtrise – maîtrise de l'homme, mais aussi maîtrise d'elle-même, de sa propre personne. Lorsque Marrias passe par sa villa pour peindre son portrait, elle lui explique comment elle est parvenue à avoir une telle maison ; parlant de l'homme à qui la demeure appartenait avant, elle dit :

Je l'entortillai si bien, qu'au bout de trois jours, je l'arrachais à sa femme. Enivré par mes promesses, il me suivait partout. Je l'amenai dans la même villa, et dans le même bois de pins, au bord de la même mer enjôleuse et bleue. Ce paradis d'amour m'appartient maintenant, avec ses jardins et ses bois, ses sentiers perdus, sa plage exquise et parfumée. J'en étais la reine, mais reine aussi de mon cœur. Là, sur ce même banc, où le jeune homme faible m'avait avoué son amour pour le trahir ensuite, l'homme mur plus éperdu et plus fou, se jeta à mes pieds, m'offrant tout son passé en holocaustes avec son âme et sa vie pour encens. Je le repoussai d'un rire de mépris et je le renvoyai, la volonté brisée, à son foyer empoisonné, à son bonheur anéanti. Depuis, il n'a plus rien fait ; tout lui a manqué ; c'est une ruine⁴¹⁸.

De fait, lorsqu'il cherche à la représenter en portrait, Marrias est incapable de la visualiser autrement que comme une gorgone, comme une « Méduse, souriante et cuirassée d'orgueil⁴¹⁹ ». En décrivant le rapport entre elle et cet homme, Ténébra évoque les mêmes sensations et les mêmes leitmotifs que dans les descriptions des couples plus haut, mais les sentiments ne sont pas réciproques ; il s'agit plutôt d'un détournement ou d'une perversion des points positifs du schéma complémentaire que nous venons d'esquisser.

Dans les romans de Blackwood, ce schéma se manifeste d'une manière plus ou moins opposée à celle de Schuré : souvent, un couple est réuni par des phénomènes mystiques, tous deux ressentant les mêmes pulsions intérieures et se retrouvant unis à la fin du roman par une expérience

⁴¹⁶ *Ibid.* p. 45.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

métaphysique partagée. C'est le cas, par exemple, dans les ultimes pages de *The Bright Messenger*, où Fillery comprend soudainement que l'un des effets de la présence de l'être numineux, N. H., a été de le guider vers son contrepoint, une femme qui s'appelle Nayan, qui fut également sensible à la présence divine de N. H. :

They stood silent, side by side, touching almost, their heat and perfume and atmosphere intermingling, looking out across the quiet scene. He was aware that her mind stole in his most sweetly, and that without knowing it his hand had found her own, and that, presently, she leaned a little against him. Their eyes, their mental sight as well, saw the same things, he knew. The first stars peeped out, and they looked up at them as one being looks, together.

'The wonder that you saw – in him,' he heard himself saying. It was a statement, not a question.

'Was yourself, of course,' her voice, like his own, in the rustle of the leaves, came softly. It continued his own thought rather than replied to it. 'The part you've held down and hidden away all these years.'

[...]

'And my theories – our theories?' he murmured into the ear against his lips. 'The way that has been shown to us?'

Both arms were now about her, and he held her so close that her words were but a warm perfumed breath to cover his face as her hair was covering his eyes.

'We shall follow it together...dear⁴²⁰.'

Ils restaient silencieux, côte à côte, se touchant presque, leur chaleur et leur parfum et atmosphère s'entremêlaient alors qu'ils contemplaient la scène tranquille. Il était conscient que son esprit avait doucement pénétré le sien, et que sans qu'il s'en rende compte, sa main à lui s'était glissée dans la sienne, et que, à présent, elle s'appuyait un peu contre lui. Leurs yeux, leur vision intérieure aussi, voyaient les mêmes choses, il le savait. Les premières étoiles parurent, et ils les regardèrent comme un seul être – ensemble.

'La merveille que tu as vu – en lui' s'entendait-il dire. C'était un constat, et non pas une question.

'C'était toi-même, bien sûr,' sa voix, comme la sienne, dans le bruissement des feuilles, lui parvint avec douceur. Elle prolongeait ses pensées à lui, plutôt que d'y répondre. 'Cette partie de toi que tu avais refoulée et cachée toutes ces années.'

[...]

'Et mes théories – nos théories ?' murmura-t-il ses lèvres effleurant son oreille. 'Le moyen qui nous a été montré ?'

Ses deux bras l'entouraient maintenant, et il la serrait si fort que ses paroles n'étaient qu'un parfum chaud qui couvraient son visage à lui, comme ses longs cheveux couvraient ses yeux.

'Nous le suivrons ensemble...chéri.'

Comme l'épisode de Darnell et Mary sous le mûrier décrit plus haut, Blackwood évoque ici le déferlement d'un aspect refoulé de la nature humaine latente chez l'un, déclenché par la présence

⁴²⁰ *The Bright Messenger*, op. cit., p. 348.

de l'autre. Blackwood indique, de surcroît, un aspect de l'expérience que Machen n'évoque pas dans *A Fragment of Life* : à savoir que c'était la présence du numineux qui les guidait l'un vers l'autre ; en ce sens, il approfondit le traitement du schéma tel qu'on peut l'observer sous la plume de Machen. Chez les deux écrivains, les personnages affirment leur dévouement mutuel par la décision d'intégrer les leçons orphiques apprises et d'évoluer dorénavant ensemble, mais dans le cas de Machen, ils sont tous deux sensibles et donc semblables, tandis que sous la plume de Blackwood, ils sont inévitablement liés, et c'est l'expérience mystique qui les unit.

Dans les récits de Machen, ainsi que dans ceux de Blackwood, il y a implicitement une égalité entre l'homme et la femme, l'un reconnaissant son reflet chez l'autre sans qu'aucun ne soit expressément supérieur à l'autre. Même si, dans *A Fragment of Life*, c'est le mari qui prend les devants, poursuivant ses passions et incitant sa femme à le suivre, il n'est jamais indiqué qu'elle lui est inférieure. Or, ceci n'est pas toujours le cas, parfois il peut y avoir une hiérarchie ; c'est le cas chez Péladan, car comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'auteur de *Curieuse !* considère la femme comme naturellement inférieure à l'homme. Néanmoins, ceci ne veut pas dire que ses personnages féminins sont systématiquement subordonnés aux personnages masculins. Dans *Les Amants de Pise*, Péladan raconte l'histoire d'une Parisienne, Simone Vernet, qui essaie de réaliser son destin de Fée, en se mariant à un Italien, le comte Ugolino de la Gherardesca ; finalement ses espoirs sont déçus et elle est contrainte de renoncer à lui car il se révèle indigne de ses hautes qualités.

Ugolino et Simone se rencontrent lorsqu'elle est blessée dans un accident de carrosse devant la maison ancestrale du comte, au cours d'un séjour à Pise. Le comte réside dans un palais du XIII^e siècle, rempli d'antiquités et d'objets d'art, mais fort négligé et tombé dans la misère. Séduite par la culture et le charme du comte, elle décide de rester avec lui, et tous deux entament une relation chaste et pudique, comme indiqué dans les livres de l'*Amphithéâtre des sciences mortes*. De même que le courage et l'enthousiasme de Darnell ont réussi à secouer sa femme de sa stagnation spirituelle sous la plume de Machen, Péladan nous raconte comment le charme et l'intelligence féminins de Simone déclenchent un éveil chez Ugolino, réveillant son côté spirituel, en lui montrant l'amour pur et vrai, ce qui est, selon le Sâr, la plus belle réalisation que l'homme sache accomplir : « L'amour est l'œuvre, le chef-d'œuvre de l'âme⁴²¹. »

⁴²¹ *Les Amants de Pise*, op. cit., p. 184.

Les Amants de Pise appartient à la même trilogie que *La Thériaque*, mais le roman montre une seconde étape dans la vie de la femme juste, car selon la logique péladane : « L'honnêteté de la femme se forme d'éléments divers, mais on observe toujours deux phases : celle où l'éducation domine et l'autre qui résulte de l'expérience, des heurts de la vie⁴²². » Ainsi, *La Thériaque* dépeint l'éducation de la jeune Stéphanette, qui doit apprendre les leçons de la vie à laquelle elle est vouée ; mais à l'opposé, Simone, la protagoniste des *Amants de Pise*, est déjà adulte, et a déjà connu l'amour – on apprend au tout début du roman qu'elle a perdu son mari, et fait un tour en Italie pour changer d'air. Ainsi, dans *Les Amants de Pise*, on voit l'application des leçons et règles explicitées dans le premier roman. Ce deuxième roman dans la trilogie montre à une jeune lectrice, en somme, ce qui résulte de l'expérience – et les « heurts » que Simone subit en fréquentant Ugolino.

Le vrai devoir de la femme juste, selon Péladan, est de s'élever au-dessus de la foule par ses vertus, d'établir un contact personnel avec l'homme supérieur qui n'a pas encore donné toute sa mesure, et de l'orienter vers l'Église – à l'instar des grandes saintes chrétiennes. Ce faisant, elle aide l'homme à entreprendre la voie mystique, chemin dont seule l'Église peut lui indiquer la voie. Péladan explicite cette notion à sa lectrice envisagée dans *Comment on devient Fée*, en écrivant :

Remarque que pour calmer l'amour-propre dérisoire que vingt siècles de galanterie et de bêtise ont cultivé en toi, je te fais l'honneur de te traiter comme pensante, et mon exhortation suit le même tracé qui m'a servi pour inciter le mâle au suprême destin de magie. Ton devoir n'est jamais d'attaquer une institution sociale, mais sans cesse d'en corrompre les représentants au nom de l'idéal ; tu dois être une Orphée...⁴²³

Péladan établit cette notion tôt dans le récit, bien avant l'intervention de Simone dans la vie d'Ugolino. Dans une des premières scènes figurant dans le roman, le comte se promène avec un abbé qui lui est cher. Ensemble, ils discutent de la condition solitaire et malheureuse du comte ; pour le consoler, l'abbé lui conseille de chercher l'amour d'une femme honnête, en lui disant :

Il y a une espèce qui n'aime que les gens accablés, de votre sorte ; et qui voit en eux une œuvre sublime à accomplir. L'office de la femme est consolatif encore plus que voluptueux, voire curatif pour les états de l'âme. Avec quelle facilité la fille de mauvaise vie se transforme-t-elle en sœur de charité au chevet de l'amant malade ! La femme du monde baignée de luxe, de paresse, entourée des cérémonies de la vanité, quitte soudain sa vie de chatte, et se dévoue et s'enivre de dévouement... Les saintes femmes croyaient plus que les apôtres à la divinité du Christ : la femme,

⁴²² *Comment on devient Fée*, op. cit., p. 33.

⁴²³ *Ibid.*, p. 68-69.

qui peut souffrir plus que l'homme, disent les physiologistes, subit l'attrait de la douleur : une grande infortune, une absolue détresse deviennent des séductions pour certaines natures.

– Ces natures sont divines.

– Oui, puisqu'elles sont chrétiennes et que le christianisme seul révèle le mystère de la vie⁴²⁴.

Dans cette trilogie de romans, ainsi que dans *Un cœur en peine*, le but orphique du texte est de faire comprendre à la femme supérieure comment sélectionner son mari – et comment réorienter celui-ci vers l'Église par la suite ; en ce sens, sous la plume de Péladan, la femme devient un instrument de Dieu inspirant l'homme et lui éclairant le chemin de la vertu. Cependant, comme c'est le cas aussi pour Mary dans *A Fragment of Life*, il faut que la femme trouve son bon contrepoint, son vrai complément, afin de pouvoir réaliser son destin de *Fée* – car chez Péladan un couple n'est pas réuni par une force divine comme chez Blackwood, mais plutôt par leurs choix. Ainsi, Péladan évoque une sorte de rapport complémentaire. Selon lui, il convient que la femme supérieure à la moyenne choisisse un homme supérieur, mais quoi qu'il en soit, dans son schéma, l'égalité est impossible : la femme – même supérieure – sera toujours inférieure à l'homme supérieur. Il s'agit, donc, d'un rapport complémentaire, mais d'un rapport qui est également déséquilibré – le destin de la femme étant d'aider l'homme à réaliser le sien en la surpassant.

Simone semble reconnaître et apprécier ce rôle de catalyseur dans son rapport avec Ugolino ; dans un chapitre intitulé « L'Œuvre féminine », Péladan décrit comme suit son état d'esprit devant la possibilité de devenir l'épouse du comte :

[Mme Davenant fut] flattée ensuite d'inspirer un amour vraiment idéal ; flattée enfin de sauver le dernier rejeton d'une famille illustre [...] elle ne distinguait pas bien entre sa pitié, sa tendresse et sa vanité, qui toutes trois tissaient ensemble un même dessein. [...]

Le comte de la Gheradesca, rencontré dans une honnête avance et content de son sort, n'eût pas conquis Simone. Elle avait été séduite par cette destinée perdue où elle trouvait un nimbe, où elle se voyait en héroïne, en magnanime amante, où son rôle, enfin, lui donnait, à son propre jugement, l'aspect d'une de ces âmes rares et sublimes que l'imagination artistique invente et que la société ne contient pas⁴²⁵.

Ainsi, elle accepte de devenir la Comtesse de la Gheradesca : un rôle qui convient parfaitement à ses vertus féminines. Tout le long du récit, Simone et Ugolino adhèrent aux principes pieux et

⁴²⁴ *Les Amants de Pise, op. cit.*, p. 140-141.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 351.

chastes prônés par le Sâr dans *Comment on devient Fée* ; même la veille de leur mariage, elle refuse de l’embrasser par peur de profaner la nature sacrée et pure de leur amour : « Je me résiste à moi-même plus qu’à vous, Ugolino ; je suis l’épouse, celle qui n’a d’autre honneur que d’enfermer toute sa personne dans la règle du mariage. Votre femme refuse d’être votre maîtresse, car elle serait indigne de devenir votre épouse, si elle vous acceptait pour amant. En nous, quelque chose de grandiose s’opère ; je réveille de son sommeil un illustre ferment⁴²⁶. » Or, à ce moment-là, en dépit des bonnes actions et intentions de Simone, Ugolino se révèle malheureusement incapable de se vouer aux vertus familiales. Il se montre finalement inférieur à Simone, et ainsi, indigne de l’épouser.

Depuis le début du roman, en évoquant la richesse de la collection conservée dans le palais d’Ugolino, Péladan avait suggéré qu’il y avait également caché un trésor perdu depuis le XVI^e siècle. Un tel trésor permettrait à Ugolino de rétablir l’ancienne gloire de sa famille – et de leur maison, tombée en ruines depuis bien des décennies. Après avoir expliqué pourquoi elle refuse de salir leur amour en l’embrassant, Simone se lève pour regagner sa chambre. Ugolino se lève aussi et, saisissant un pic de maçon, plutôt que d’aller vers sa chambre, se dirige vers la chapelle du palais – dont les murs sont recouverts de fresques médiévales représentant des allégories et des scènes de vertu. S’arrêtant devant une scène intitulée la *Vie familiale* il ouvre un trou dans la figure féminine de la composition qui « commençait aux seins de la figure et finissait à mi-jambe », autrement dit, il détruit les entrailles de l’allégorie de la Famille au nom de la Fortune. Finalement, c’est bien la fortune qu’il trouve derrière la *Vie familiale*, mais cette découverte lui fait perdre toute raison :

Tout à coup une masse roula du haut de la crevasse jusqu’à lui. Ce fut fulgurant ; il ferma les yeux. Quand il les rouvrit, un cri strident, terrible, lui sortit de la bouche, sur lui, autour de lui, cent lueurs stellaires brillaient. Diamants, rubis, topazes, émeraudes, saphirs, étincelaient à la clarté de la lanterne [...] Il éclata de rire longuement et rampa, à quatre pattes, pour ramasser les gemmes inestimables. Il essaya de les remettre dans le sac de peau qui les contenait ; mais, racorni, il creva sous le poids. Alors il ôta son pourpoint de capitaine du peuple pour les recueillir, toujours riant, d’un rire contenu, monotone, comme un refrain. Il fit un tri, il mit à part les pierres à peu près rondes, les cabochons, et s’étant placé à l’extrémité de la chapelle, vers l’entrée, là où la dalle n’était pas embrassée de gravats, il commença à jouer aux billes.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 371-372.

Il était fou⁴²⁷.

En rejetant la vie familiale qui lui aurait été possible avec Simone, Ugolino subit une régression, se métamorphosant en enfant. Cette ultime scène rend manifeste le déséquilibre extrême entre leurs deux caractères : l'obsession du comte pour les poursuites terrestres finit par le replonger dans l'enfance, en distinction nette avec les entreprises édifiantes d'une Fée telle Simone.

Avec cette scène de régression, *Les Amants de Pise* pourrait se comparer à d'autres textes se terminant par une scène semblable, tel *Nana* de Zola, qui se termine par une description de Nana ravagée par la syphilis et ressemblant désormais à « un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue⁴²⁸ », ou encore, *The Great God Pan* de Machen, où le corps de Helen Vaughan se fond en une masse liquide semblable à l'état primordial du protoplasme théorisé par Renan que nous avons évoqué dans le premier chapitre :

The skin, and the flesh, and the muscles, and the bones, and the firm structure of the human body that I had thought to be unchangeable, and permanent as adamant, began to melt and dissolve.
[...]

Here too was all the work by which man had been made repeated before my eyes. I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited. Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed⁴²⁹.

La peau, ainsi que la chair, les muscles, les os, et la structure solide du corps humain que j'avais cru immuable, et aussi permanente que résolue, commençait à se fondre et à se dissoudre.
[...]

Ici, aussi, tout le travail par lequel l'homme a été fabriqué s'est répété sous mes yeux. J'ai vu la forme changer de sexe en sexe, se séparer d'elle-même, et puis se réunir de nouveau. Puis j'ai vu le corps descendre aux bêtes desquelles elle était montée, et ce qui était aux hauteurs descendre aux bas-fonds, jusqu'aux abîmes ultimes même. Le principe de la vie, qui fabrique l'organisme, est toujours resté, alors que la forme extérieure s'est modifiée.

Tandis que Zola souhaite dépeindre les horreurs biologiques de la bactérie, et que Machen souhaite révéler à son lecteur les misères d'une existence laïcisée d'un être sans âme, réduit à son état le plus rudimentaire, Péladan entend montrer quel serait l'état de l'homme sans la présence édifiante

⁴²⁷ *Ibid.* p. 377.

⁴²⁸ Émile Zola, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880, p. 523-524.

⁴²⁹ *The Great God Pan and Other Weird Stories, op. cit.*, p. 66.

d'une Fée. Toutefois, étant catholique, et donc créationniste, on peut observer dans son écriture un refus total de tout ce qui pourrait ressembler à une affirmation de l'évolutionnisme de Darwin ; ainsi, l'état primitif du Comte Ugolino n'est ni celui de la cellule ni du protoplasme, mais celui de la première étape de l'homme : l'enfant.

Dans *La Prêtresse d'Isis* de Schuré, on peut aussi observer l'application de ce schéma déséquilibré, où la femme supérieure encourage et incite l'homme à l'initiation. Il y a, toutefois, une différence cruciale entre le traitement du schéma chez nos deux écrivains français : chez Schuré, même si les deux personnages commencent à deux points différents avec une hiérarchie évidente, c'est bien leur intention de terminer au même niveau. Ombricius, le tribun romain, tombe amoureux d'Alcyonée, la prêtresse, elle-même déjà initiée et instruite, qui insiste pour qu'il passe les étapes de l'initiation afin qu'ils puissent concrétiser leur amour dans le mariage : « J'aime ton âme, Ombricius ! [...] Comme je veille sur ces fleurs, Ombricius, je veillerai sur ton âme. Le jour où elle sera complètement éclose, je t'apporterai le lotus dans toute sa splendeur !⁴³⁰ » Ainsi, si leur but est bien une union conjugale où ils seront tous deux égaux, le texte ressemble plutôt à celui de Blackwood ou de Machen. C'est justement le désir d'un rapport fondé sur l'inégalité qui empêche Ombricius de se consacrer pleinement à Alcyonée et de connaître une expérience d'auto-anéantissement bienheureux comme celle décrite par Blackwood dans la première partie⁴³¹ :

Et pourtant la beauté surnaturelle d'Alcyonée excitait au plus haut point tous les désirs latents de son être par un charme invincible. Mais il trouvait que seul il avait des droits sur elle et qu'on lui arrachait un trésor laborieusement conquis. L'oubli de soi est l'essence du grand amour comme de l'enthousiasme. Ces deux facultés sublimes, les plus puissantes de toutes, sembleront toujours une insigne folie à ceux qui sont incapables de s'abîmer dans une autre âme ou de se perdre en Dieu⁴³².

Cet extrait fait écho aux idées clefs du *Double* que nous venons d'évoquer, mais en montre le contrepoint. Ténébra est, en partie, femme fatale car elle avoue à maintes reprises qu'elle refuserait d'entrer dans une relation qui nécessiterait la même sorte de vulnérabilité émotionnelle dont Darnell témoigna devant sa femme plus haut sous la plume de Machen. Une telle confession nécessite la même sorte de diminution de l'égo que celle évoquée par Blackwood dans « The

⁴³⁰ *La Prêtresse d'Isis*, *op. cit.*, p. 90.

⁴³¹ « ...if this were death – how exquisite ! » (Voir supra : p. 67.)

⁴³² *Ibid.*, p. 105.

Miracle », car elle implique que la personne souhaite anéantir et reconstruire son Moi à l'aide de quelqu'un d'autre. Évidemment ceci n'intéresse point Ténébra, qui revendique surtout le fait d'être restée « reine de [son] cœur ». De fait, comme c'est le cas dans les contes noirs de Machen, ce schéma dépeint par Schuré reste tout de même édifiant dans la mesure où il montre le besoin d'un rapport vertueux et mesuré en présentant l'alternative au lecteur.

Néanmoins, sous la plume de Schuré, l'évolution de ce schéma ne se déroule pas comme chez Machen, où les deux personnages croissent ensemble au moyen de leurs intuitions ; plutôt, Schuré, comme Péladan, nous montre un rapport déséquilibré entre l'homme et la femme, suivant lequel Ombricius doit atteindre le niveau d'Alcyonée – en insistant sur l'éducation ésotérique formelle. Ainsi, pour y parvenir, comme nous l'avons déjà vu, Ombricius doit renoncer à son orgueil et assumer le statut de néophyte, en passant sous l'instruction de Memnonès – ce qu'il est, finalement, incapable de faire, en dépit de son amour pour Alcyonée :

Son orgueil, plus fort chez lui que tout autre sentiment, ne lui permettait pas d'admettre la réalité de ce pouvoir formidable, qui le mâtait et l'humiliait. Aussi – par une brusque révoluscion de tout son être – il nia, dans son for intérieur, la réalité de ce qu'il avait vu, attribuant le tout à un artifice du prêtre ou à un pouvoir d'illusionner ses disciples par la force de sa volonté⁴³³.

Néanmoins, même si l'histoire se déroule différemment, le prétexte et le schéma chez Schuré sont essentiellement identiques à ceux de Machen : l'amour qu'Ombricius ressent pour son contrepoint spirituel l'incite à cultiver ses intuitions métaphysiques et à gravir les marches de l'initiation afin qu'ils puissent être tous deux au même niveau spirituel et concrétiser leur amour.

Ce système amoureux a pour effet de montrer au lecteur un moyen de parvenir à la révélation hermétique qui est moins formel et plus accessible dans la vie réelle que celui de l'hierophante et néophyte. Ce schéma met l'accent de surcroît sur un aspect qui est indéniablement positif : l'amélioration de la vie quotidienne et conjugale – les protagonistes jouissant toujours d'un *happy ending* dans les récits. Dans cette organisation, comme c'est le cas dans toutes les autres, le lecteur non initié reste au centre du récit grâce à la présence du protagoniste, mais l'écrivain se propose de lui montrer un contrepoint plus facile à trouver qui peut néanmoins l'aider à croître spirituellement ; ces personnages secondaires sont eux-mêmes représentatifs des personnes susceptibles de peupler le monde réel du lecteur, et leur emploi dans le récit, comme

⁴³³ *Ibid.*, p. 153.

nous l'avons vu, est déterminé par la nature de l'expérience informative que l'écrivain souhaite cultiver pour son lecteur, ainsi que par l'aspect de l'expérience mystique qu'il souhaiterait mettre en valeur.

3.2.4. CONCLUSION

Nous avons commencé ce chapitre par le postulat, relativement simple, que le protagoniste des œuvres orphiques de nos écrivains n'est autre qu'un avatar du lecteur lui-même. Souvent ils accordent à ces personnages des qualités que l'homme ordinaire puisse reconnaître en lui-même et qui pourraient l'aider à s'estimer comme étant exceptionnel parmi ses contemporains décadents rien que par sa nature intrinsèque. En avançant cette idée, les romanciers impliquent également que ce sont les qualités intérieures qui rendent l'homme exceptionnel ; une notion qui écarte l'importance des titres accordés par la société qui semblent superficiels en comparaison. Pour Blackwood, par exemple, une inclinaison intuitive vers le numineux peut faire partie de la composition génétique de l'homme, tandis que pour Machen c'est quelque chose de commun à tout homme, pourvu qu'il sache le préserver. Commune à tous quatre est la notion, issue de la pensée occultiste de la Renaissance, que la mélancolie peut accorder à l'homme des capacités de voyant, lui permettant de visualiser, en partie, la réalité absolue au-delà du voile d'Isis.

Ces textes, on l'a dit, ont pour but non seulement de déclencher un éveil spirituel chez l'homme, mais aussi de lui permettre d'envisager à quoi pourrait ressembler sa vie s'il décidait de gravir les marches de l'initiation. Dans cette perspective, les diverses manières dont les personnages des romans sont organisés ne sont pas anodines – loin s'en faut. Plutôt, par les nombreux échanges et interactions entre le protagoniste, qui est toujours néophyte, et les personnages auxiliaires, qui peuvent être déjà initiés ou non, on peut observer une volonté plus ou moins forte de la part de l'écrivain de s'impliquer dans la narration en tant que pédagogue. S'il s'agit d'un récit solitaire, le personnage ne reçoit que très peu d'explications sur les phénomènes surnaturels de la narration – si, toutefois, il en reçoit la moindre. À l'opposé, si un personnage secondaire est présent et joue un rôle expositif ou informatif, le protagoniste, et donc le lecteur aussi, sera mieux informé. Cependant, comme nous l'avons vu, ceci a pour effet aussi d'ôter le mystère au texte, et l'écrivain risque aussi de vulgariser les mystères sacrés. Ainsi, on peut

observer des variations importantes dans l'emploi de ces personnages ; des variations correspondant, finalement, à la conception du mysticisme propre à l'écrivain.

Tandis qu'il arrive souvent que l'écrivain crée une hiérarchie dans le monde du récit en insérant un personnage secondaire qui joue un rôle explicitement pédagogique, la fonction de ce personnage secondaire n'est pourtant pas toujours explicitement didactique. On retrouve chez nos quatre romanciers également des textes qui emploient un système binaire – où le protagoniste trouve un contrepoint spirituel, qui facilite son développement. De même que le numineux, ces personnages complémentaires valident leur présence chez le héros par des sensations métaphysiques, qui peuvent être positives ou négatives. Ces schémas – solitaire ou complémentaire – peuvent s'adapter, donc, aux styles de récit orphique que nous avons indiqués dans le premier chapitre ; ils sauraient être adaptés aux besoins pédagogiques d'un conte noir aussi bien que d'un conte blanc, selon le désir du conteur.

Dans cette partie, nous nous sommes gardé de commenter les aspects stylistiques de ces passages, préférant nous pencher plutôt sur les dynamiques structurelles entre ces personnages. Nous consacrerons un prochain chapitre aux effets de style dans ces récits ; ainsi, nous aurons l'occasion de discuter non seulement du style, mais également des traits métaphysiques qu'ils évoquent. Avant de le faire, il convient pourtant d'aborder un second élément structurel du récit orphique : le cadre. De même que le lecteur est censé s'identifier au protagoniste, comme nous le verrons, le monde du héros est également celui du lecteur. Dans cette perspective, tout autant que les combinaisons des personnages dans ces textes, le cadre joue un rôle vital ; non seulement se révèle-t-il véhicule du Divin, mais il recèle souvent une dimension animée, interagissant avec le protagoniste, le guidant dans sa quête orphique et éclairant sa compréhension de la réalité surnaturelle qui l'entoure.

QUATRIÈME CHAPITRE

DES CADRES DU RÉCIT ORPHIQUE : LA VILLE, LA NATURE, ET LE LIEU
SACRÉ

Ayant esquissé un portrait du protagoniste du récit orphique, ainsi que de son entourage, il convient maintenant d'évoquer le monde dans lequel il évolue. Tout comme le héros du texte s'est révélé un avatar du lecteur envisagé par chaque écrivain, son monde est aussi représentatif de celui du lecteur. Par une représentation souvent exagérée et critique de la société moderne, nos écrivains espèrent souligner les aspects susceptibles de corrompre l'homme contemporain, et de détourner son évolution spirituelle. Mais ce n'est pas assez d'indiquer le problème : souvent dans les mêmes textes nos auteurs cherchent aussi à montrer au lecteur où, et comment, il peut trouver le Divin dans la société d'alors. Il est ainsi important de considérer les représentations du monde du récit qui est un avatar de celui où vit le lecteur, et de les examiner sous l'angle du rapport entre l'écrivain et son public, car c'est la dimension édifiante de la philosophie orphique qui informe le choix de représentation de l'écrivain.

Nous diviserons ce chapitre en trois parties correspondant à trois sortes d'espaces différents que nos écrivains indiquent comme existant dans le monde moderne : l'urbain, le naturel, et le sacré. Nous tracerons dans un premier temps les grandes lignes de chaque cadre, soulignant les traits qui les définissent selon les romanciers ; sera dégagée ensuite la place que chaque décor occupe dans l'œuvre de l'écrivain, et enfin, nous essayerons de déterminer quelle place le Sacré peut occuper dans chacun de ces cadres. Dans certains cas, comme nous le verrons, il semble impossible d'aborder l'un des cadres indépendamment de l'autre, car il s'agit d'une dialectique formée par les deux, selon laquelle l'un fournit le remède au problème posé par l'autre. En tout cas, notre intention ici est de mettre en valeur un élément irréductible de la structure de ces récits, qui non seulement permet au lecteur de se repérer davantage au sein de la narration, mais représente aussi un élément didactique riche de sens employé par l'écrivain orphique.

I. LA VILLE

4.1.1. LE CADRE URBAIN : LE PROBLÈME ET SON REMÈDE

Véritable ruche de l'homme moderne, la ville moderne est un sujet exploité par un grand nombre de romanciers dans la littérature du dernier tiers du XIX^e siècle, et nos écrivains ne font pas exception. Sous la plume de l'écrivain orphique à la période post-romantique, la ville moderne se dresse comme l'entrave suprême entre l'homme et le Divin ; elle représente un condensé des

nombreuses distractions et vices qui empêche l'homme de voir l'au-delà. Sale, vicieuse, et surtout laïcisée, elle revêt tous les aspects contre lesquels l'homme spirituel doit se révolter afin de secouer le joug de la modernité. Dans le premier chapitre de cette étude, nous nous sommes proposé de montrer les degrés de différence séparant nos écrivains partisans de l'orphisme, et ceux des autres mouvements concomitants – notamment, la décadence et le naturalisme. Cependant, tandis qu'ils se distinguent de leurs contemporains sur bien des points, il convient de noter que dans leur traitement du cadre citadin, nos écrivains orphiques n'en diffèrent guère.

Comme l'indique Jean Pierrot, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le cadre urbain surgit comme symbole de la décadence – notamment sous la plume de Charles Baudelaire et de Théophile Gautier. Or, plutôt que de chanter les gloires de la technologie industrielle, de l'urbanisation du baron Haussmann, et du confort engendré sous le Second Empire, la ville est représentée plutôt comme : « [le] symbole du drame de l'homme moderne entraîné dans une existence surexcitée, le symbole aussi, par ses aspects babéliens toujours présents, de la révolte contre Dieu⁴³⁴. » En effet, le cadre urbain, tel que nous le voyons dépeint par nos écrivains post-romantiques se rapproche à bien des égards de cette description de la ville décadente. Non seulement elle est source de sur-stimulation pour l'homme, mais, tout comme les institutions auxquelles elle donne libre cours, elle ne fait qu'épaissir le voile occultant la vue du Divin par les valeurs qu'elle prône. Or ceci ne doit pas étonner : comme les décadents, nos romanciers orphiques réagissent à un problème repéré dans la société qui les entoure. De fait, la différence entre ces deux groupes ne réside pas dans le problème, mais plutôt dans sa solution. Nous verrons au cours de ce chapitre non seulement la réponse de l'écrivain post-romantique dans le contexte de son temps au sens large – car souvent la ville est un phénomène traité dans son ensemble – mais aussi le remède spécifique favorisé par chacun de nos quatre romanciers, ainsi que la direction indiquée par ceux-ci pour trouver le Divin dans le monde moderne.

Selon Pierrot, loin de l'ignorer ou de l'écarter, les décadents embrassèrent le phénomène d'industrialisation de la société alors en train de se répandre à chaque niveau de la vie, proposant que la modernisation saurait dépasser la nature dans sa capacité d'améliorer la condition de l'homme. Ainsi, leurs textes sont marqués par « la volonté délibérée de s'écarter le plus possible de la nature, et en même temps de répudier le dogme classique qui donnait pour but à l'art d'imiter

⁴³⁴ *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 210.

la nature. » Il continue : « désormais ce dernier s'identifiera à l'artificiel, et c'est cet artificiel qu'il faudra développer par tous les moyens⁴³⁵. » Cependant, contrairement aux décadents, nos écrivains, reprenant la tradition du romantisme, prônent avant tout une expérience *réelle* ; ainsi, le remède à l'angoisse de la ville moderne n'est pas une reproduction de la nature, mais plutôt la nature même. Souvent, les protagonistes de ces récits apparaissent tout d'abord dans un cadre urbain, mais le fuient aussitôt, cherchant une résolution ailleurs – dans un cadre isolé et naturel. Avec leur rejet de l'artifice, nos écrivains écartent finalement les capacités motrices de l'imaginaire décadent, telles qu'elles sont dépeintes sous la plume de Huysmans dans *À rebours*, par exemple. Ils favorisent systématiquement un déplacement réel – pour cette nouvelle génération d'esprits romantiques, il n'y a qu'une réponse concrète qui peut résoudre la question « où ? » posée par Baudelaire dans « N'importe où hors de ce monde ».

Cependant, même si nos quatre auteurs identifient le même problème essentiel dans la société de leur temps et proposent de surcroît que seule une expérience réelle peut y offrir un remède, on peut observer des différences subtiles dans leurs manières respectives de représenter l'interaction entre ces deux pôles – l'urbain et le naturel – ainsi que d'endroit où ce remède saurait se trouver. Considérons d'abord, donc, les représentations du cadre citadin, avec son cortège de problèmes et de laideurs, ainsi que la résolution éventuellement apportée par la nature.

Le corpus de cette étude est constitué de textes qui ont pour but d'éveiller le lecteur, en l'avertissant des capacités qu'il possède déjà, qu'il apprit à ignorer au fil de sa vie, mais qu'il peut encore sentir, quoique faiblement. Comme nous le verrons, chacun de ces auteurs accuse la ville moderne de causer cet éloignement et d'abriter les institutions qui y contribuent. Ce sont ces aspects indésirables et fondamentalement nuisibles qui sont souvent mis en avant ; paradoxalement, les représentations du cadre du protagoniste sont souvent emblématiques des pires aspects du monde du lecteur, du monde réel. Une telle représentation peut exercer deux effets sur le lecteur : premièrement, la lecture du texte peut confirmer et renforcer une conscience des conditions malsaines de sa vie. Si tel est le cas, les paroles de l'écrivain lui donneront une motivation pour évoluer en confirmant ses intuitions défavorables à l'égard de la modernité. Si les descriptions l'avertissent pour la première fois des conditions déplorables du cadre moderne, les résultats seront, idéalement, toujours les mêmes que dans le premier cas. Mais dans un cas

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 205.

comme dans l'autre, le résultat final sera le même : le lecteur sera incité à moduler les conditions de sa vie afin de poursuivre le Divin.

4.1.2. LE TRAITEMENT DU CADRE URBAIN CHEZ PÉLADAN

La laideur de la ville moderne est surtout évidente dans l'écriture de Péladan ; pour celui-ci, c'est dans un cadre urbain que l'on peut voir les effets de la décadence moderne dans ses diverses manifestations. Comme nous l'avons vu lors de notre présentation du Sâr, Péladan considère qu'il faut à l'art – littéraire ou plastique – un aspect inspirant, capable de rappeler au spectateur la présence de Dieu dans le monde ; tout art représentant un sujet terrestre n'aura pour effet que de créer un système clos, un cul-de-sac, où circuleront la laideur et la vulgarité de l'homme. En parlant du réalisme qui sous-tend l'art de son temps, Péladan observe :

Depuis l'extinction du Romantisme, les Beaux-Arts se sont orientés vers les représentations contemporaines. [...] Il y a des formes irréductibles, que l'art ne peut pas transfigurer, qui résistent même au génie. Un demi-siècle de volonté et de sincère recherche a été perdu dans cette voie sans issue. Il devient expédient de montrer que la vie contemporaine est laide, d'une laideur sans recours et qu'il faut lui tourner le dos pour faire œuvre de beauté⁴³⁶.

Il faut croire, donc, que dans le cas de Péladan, ainsi que chez nos autres romanciers, le choix d'un cadre urbain n'est pas innocent ; il se fait plutôt de manière très consciente afin de souligner la vulgarité de la société moderne. Ainsi, la majorité des romans de l'éthopée du Sâr se déroulent dans un cadre citadin, où il emploie un modèle de représentation emprunté à la littérature décadente. Dans les quelques romans que nous avons sélectionnés de son œuvre pour cette thèse, ce traitement est surtout évident dans *Les Amants de Pise*.

Comme l'indique le titre, le roman a pour cadre la ville de Pise, que Péladan dépeint comme étant en déclin depuis son apogée lors de la Renaissance. Les descriptions de la ville italienne livrées par le Sâr se conforment au modèle décadent indiqué par Pierrot plus haut. De fait, comme la Bruges de Georges Rodenbach, la Pise de Péladan est une ville morte. Dans un chapitre intitulé, « Pisa-la-morte » Péladan commente l'atmosphère de la ville lors de l'arrivée de Simone :

⁴³⁶ *De la Sensation d'Art*, Paris, E. Sansot et Cie., 1907, p. 26.

Au pied de sa fenêtre, l'Arno limoneux, couleur d'automne, coulait lentement entre les quais dallés, désert à l'heure matinale. Le passé, enfin, la saluait. [...] Au hasard des rues solitaires, elle marcha, regardant avec complaisance les murs silencieux, d'un caractère indécis entre le palais et le couvent, aux fenêtres bardées de fer, aux portes basses, et méfiantes. Sur son parcours, nul mouvement, mais aussi nulle activité citadine ; point de portails sculptés, mais point de boutiques, de la pierre continue, de la pierre sans épithète, énigmatique ; des dalles polies sous le pied ; et cela lui plut, après l'horreur de Gênes⁴³⁷.

Jadis capitale de la culture et de la production artistique, la ville est tombée en déclin depuis. Au moment de l'arrivée de Simone, elle paraît être dans un état de stagnation depuis des siècles. Le palais du comte Ugolino est un témoignage de cet état d'atrophie : un immense bâtiment figé dans le temps, témoignant d'une gloire perpétuellement passée, et recelant un trésor d'art de la Renaissance – le pinacle créatif de l'âme latine – qui n'est pas dissimulé au reste de la société.

Au cours du récit, Ugolino explique que sa volonté est que cette collection reste au château, que le lieu et sa collection sont inextricablement liés, et que faire autrement tuerait l'âme de la collection. Il rattache la conservation de ces œuvres à l'honneur de sa famille, considérant leur acquisition initiale comme un témoignage de leur goût supérieur, et une marque ineffaçable de leur génie : « ...après l'artiste qui a fait le chef d'œuvre, vient, en bonne hiérarchie, celui qui l'achète, n'est-ce pas ? [...] Si vous compreniez que l'œuvre d'art est une personne, qui reste vivante, tant que celui qui l'a désirée et aimée existe, vous jugerez qu'elle devient une morte lorsqu'elle passe à des mains étrangères⁴³⁸. » Pourtant Péladan, qui se lamente sur le déclin rapide de la race latine, indique cette perspective comme étant symptomatique de la décadence d'alors, écartant donc la notion qu'une collection privée, telle celle de des Esseintes dans *À rebours*, pourrait être preuve d'une rareté d'esprit chez le collectionneur. Cette collection de chefs-d'œuvre que le comte refuse de rendre à un musée est plutôt présentée comme le cadavre de tout le génie de la culture européenne, dont le château est le sarcophage⁴³⁹.

⁴³⁷ *Les Amants de Pise* [1913], Paris, Éditions 10/18, Série « fins de siècles », 1984, p. 76-77.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁴³⁹ L'avis de Péladan sur ce sujet est également partagé par Machen qui, dans un essai intitulé « The Vice of Collecting », explique qu'à partir du moment où l'on enlève un objet du cadre auquel il était destiné – que ce soit une fleur que l'on cueille dans un pré pour la faire sécher et conserver, ou un escalier en bois sculpté de la Renaissance que l'on ôte de sa maison d'origine pour l'exposer dans un musée – on tue l'âme de l'objet. À propos de la collection des fleurs séchées il remarque, avec quelque véhémence : « Ces misérables choses ne sont pas des fleurs mais les cadavres des fleurs. Vous pouvez jeter votre *Hortus Siccus*, votre 'Jardin Sec' à la poubelle si vous voulez mon sentiment. Je n'aime pas les cadavres. Il en est de toute collection » « These dismal things are not flowers but the corpses of flowers. You may take your *Hortus Siccus*, your 'Dry Garden' to the rubbish heap for all I care. I don't like corpses. And so with other collections » (« The Vice of Collecting » in : *The Secret of Sangraal & Other Writings*, Leyburn, Tartarus Press, 2007, p. 188).

Dans *Les Amants de Pise*, Simone, étant Fée par instinct – et donc un être naturellement charitable et maternel – doit tâcher de sauver Ugolino de cet état pitoyable, en l'élevant moralement, et en tournant son regard non pas vers le passé, mais vers l'avenir, qu'ils passeront ensemble à fonder une famille, la plus noble des tâches dans le schéma du Sâr. C'est avec ce développement que Péladan s'éloigne du modèle décadent : le salut du comte vient du dehors, de Simone – un personnage extérieur – et non pas du dedans. Cependant, Ugolino est incapable de secouer son hébétude, et ne parvient pas à résister à l'appel mortel de son cercueil citadin. Par la métamorphose du comte qui marque la conclusion du roman⁴⁴⁰, Péladan indique les dangers d'un cadre urbain – surtout lorsqu'on y évolue sans présence orphique. L'intervention de Simone, si brève soit-elle, est un acte de charité et de bienveillance, tout comme celle de Nergal dans *La Thériaque*, ou celles des divers « personnages orphiques » dans ses autres romans. Parce que Péladan perçoit le déclin de la société occidentale comme un danger réel et persistant, il est d'une importance capitale pour ces personnages « supérieurs » de rester au sein de leur société, afin de fournir un modèle à suivre, et de sauver ceux qui sont prêts à être sauvés.

Ce que regrette Péladan dans la société moderne, c'est l'abandon de la culture qui a créé une absence, un vide, au fil du temps, et que l'on perçoit maintenant sur deux plans : premièrement il y a un fort déclin dans la sphère des beaux-arts, que nous venons d'évoquer, mais au-delà, l'homme intelligent et cultivé se voit surpassé par l'homme riche. Ainsi, la hiérarchie naturelle et juste de la société a été supprimée et remplacée par une hiérarchie faussée, et dans ce nouveau schéma l'homme savant se trouve dépourvu d'une manière de se distinguer de la foule. Toujours dans *Les Amants de Pise*, Péladan écrit :

Le monde moderne, en brisant les hiérarchies, n'a laissé d'autre différence entre les hommes que celle de la bourse ; et l'argent, devenu le seul pouvoir, le seul prestige, a pris la place des autres mobiles.

Autrefois, il existait des degrés que le riche ne franchissait pas, sinon par exception et à force d'intrigue : la société a toujours été corruptible. Aujourd'hui elle rend à l'or un culte désintéressé, vraiment mystique. Un riche, cela signifie autant que jadis : 'un sage, un noble'. L'or a été substitué comme synthèse aux diverses catégories et non comme moyen de réalisation, mais abstraitement, en lui-même⁴⁴¹ !

⁴⁴⁰ Voir *supra* : p. 265.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 118-119.

Si les représentations de la société actuelle par le Sâr sont ancrées dans la réalité, elles ont néanmoins un côté fantaisiste car on peut y observer la restitution de la hiérarchie que Péladan voudrait voir appliquée au monde. On y observe notamment l'application des leçons issues du côté didactique de ses écrits, qui portent sur l'organisation et la description de sa société, où il essaie de construire un ordre fondé sur le mérite intrinsèque de chacun, et où le mage et l'artiste se retrouvent au sommet de la gloire. En ce sens, dans les représentations romanesques de la ville chez Péladan, il court un appel à une restructuration de la société entière qui permettra son avancement spirituel, semblable à celui qu'on a vu sous la plume de Blackwood dans son essai « The Miracle »⁴⁴². La différence essentielle est que la vision prônée par Blackwood se fonde sur un principe d'égalité entre tous les hommes, comme on peut l'observer dans certains aspects de la nature – où la société ressemblerait à une fourmilière ; chez Péladan, la vision est complètement opposée car elle se base sur le principe irréductible d'une hiérarchie.

En tout cas, l'emploi du cadre urbain sous la plume de Péladan est révélateur de ce qu'il souhaite faire comprendre à son lecteur : pour le Sâr, il est essentiel que son lecteur apprenne quelle place est la sienne dans le monde qui l'entoure. Mais dans un sens plus général, il est aussi révélateur de la mission qu'il se propose en tant qu'artiste et écrivain orphique. Les représentations de la vie urbaine de Péladan se veulent réalistes, l'auteur dépeignant ce qu'il perçoit comme la réalité périlleuse du monde moderne. Contrairement à ce que nous verrons sous la plume de Blackwood, ou de Machen, Péladan ne change jamais de cadre au cours du récit – *Les Amants de Pise*, par exemple, reste fermement ancré dans son cadre urbain tout le long du texte. Tel est également le cas dans *Un cœur en peine*, comme nous le verrons prochainement, qui demeure nettement ancré dans un cadre naturel pour la durée de l'histoire. Ainsi, contrairement à ce que nous verrons dans *The White People* de Machen, par exemple, où la tension entre le climat de la ville et celui de la nature crée une dialectique révélatrice des choix importants sur la vie que la narratrice voudrait mener, dans le cas de Péladan, s'il y a une dialectique, le contrepoint ne provient pas de l'atmosphère d'un second cadre, mais d'une personne externe. Cette personne intervient dans la vie de la personne menacée par la décadence de son monde, incarnant les mêmes vertus salutaires que Blackwood prête à un personnage tel que N. H. dans *The Bright Messenger*.

Finalement, chez Péladan, les protagonistes sont incapables de trouver leur salut par eux-mêmes dans le monde ; la présence divine ne s'incarne pas dans la nature, mais plutôt dans

⁴⁴² Voir *supra* : p. 145.

une personne. Ceci n'est guère étonnant, pourtant, car le cadre urbain permet à Péladan de mieux mettre en valeur son système hiérarchique : ce n'est que dans une société que le Mage peut renforcer sa position de supériorité, en s'élevant au-dessus de la foule, afin que son caractère moral puisse rayonner pleinement sur autrui. L'insalubrité de la ville moderne crée un fond sur lequel se détache le caractère impeccablement propre de ses personnages avatars. Dans les discussions qui suivent – notamment celle portant sur Blackwood – nous verrons que l'exode vers la nature se fait souvent pour que le personnage puisse établir un contact direct et clair avec le Divin. Pourtant, dans le schéma du Sâr, l'homme inférieur n'est pas digne d'établir un contact direct avec son créateur, et, de fait, il doit avoir recours plutôt aux hommes supérieurs – faire autrement équivaldrait à supprimer la hiérarchie qui domine sa conception du monde.

Ainsi, le cadre urbain convient à la philosophie religieuse et artistique de Péladan, et correspond à sa vision hiérarchique de la religion, car, comme nous l'avons vu avec le portrait fait par Delville⁴⁴³, son œuvre se destine à un public généralisé, et réclame donc l'insertion de la figure orphique dans une société. Ceci le distingue nettement de l'homme mystique, qui évolue dans l'isolement – tel le saint Antoine de Flaubert. Dans son livre, *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*, J. J. Breton confirme : « À la différence du mystique qui est un isolé, qui veut connaître la divinité par ses propres moyens, l'initié doit appartenir à une tradition ; l'initiation exige une société, une secte ou une église⁴⁴⁴. » Encore ici, on peut voir que sa conception hiérarchique sert de modèle à sa production orphique ; si, pour que son art soit vraiment salutaire, il doit avoir un public, les textes doivent se dérouler dans une société. C'est ce qui confirme les discours des personnages orphiques constellant son univers. Dans *Le Vice suprême*, par exemple, son « personnage orphique », Mérodack, reste parmi la foule et assiste même aux soirées mondaines. Ce faisant, il sert de modèle aux autres, même si c'est en-dessous de ses compétences : « Quoique le génie et la sainteté seuls lui parussent enviables, il vécut un temps pour autrui, aidant à la prospérité, à la réputation de tous ceux qu'il rencontrait, donnant des lois aux savants, des idées aux écrivains, mettant son intelligence au service de tout venant⁴⁴⁵. »

C'est donc par une représentation de la ville moderne que se révèlent aussi les intentions didactiques propres à l'orphisme de Péladan : il y peut dépeindre simultanément la société telle

⁴⁴³ Voir *supra* : p. 177.

⁴⁴⁴ *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 1999, p. 79.

⁴⁴⁵ *Le Vice suprême*, Paris, Chamuel, 1884, p. 163.

qu'il la voit, et telle qu'il voudrait la voir. Comme nous l'avons vu, dans ses représentations des métropoles de son temps, il adopte un modèle décadent, typique de la période, et s'en sert pour souligner le déclin de la culture latine qu'il perçoit dans le monde réel. Cependant, il se sépare de ce modèle dans le remède qu'il propose : contrairement à ses contemporains symbolistes et décadents, il soutient que le secours doit venir d'une présence extérieure. Dans le cas des *Amants de Pise*, ainsi que dans nombre de ses autres textes, ce secours provient d'un élu – le « personnage orphique » évoqué dans son « schéma de concordance » – qui servira de modèle pour toute la société, mais ne sera suivi en réalité que par un nombre restreint de personnes capables de comprendre son message.

4.1.3. LES INSTITUTIONS DE LA VILLE MODERNE : L'ÉCOLE

Dans les écrits de Schuré, les représentations du cadre urbain ne sont pas plus favorables que celles de Péladan. Cependant, contrairement à nos autres écrivains, Schuré ne s'attarde pas trop sur ses décors, préférant développer l'état intérieur de ses personnages. Néanmoins, comme c'est le cas chez Péladan, il voit dans le monde moderne un cortège interminable de distractions et de phénomènes aussi superflus qu'illusoire. Dans ses écrits, il fait écho aux sentiments de Péladan dans sa critique des institutions modernes, notamment l'éducation contemporaine, qu'il considère comme étant en partie responsable de la suppression de la spiritualité de l'homme. Considérons, à titre d'exemple, son traitement du thème dans *La Prêtresse d'Isis*.

Rejetant le traitement décadent employé par Péladan, Schuré dépeint la ville romaine comme une métropole moderne au sommet de sa gloire, à l'instar d'autres romans historiques du moment qui emploient également un cadre antique, tels : *Salammbô* de Gustave Flaubert (Paris, Lévy Frères, 1862), *Aphrodite* de Pierre Louÿs (Paris, Mercure de France, 1896), ou encore *Les Prêtresses de Mylitta* de Jane de la Vaudère (Paris, A. Méricant, 1907). Dans son traitement moderne de la ville antique, il superpose les mêmes problèmes qu'il repère dans le Paris de son temps, détaillés dans sa présentation au deuxième chapitre⁴⁴⁶. Selon Schuré, l'un des problèmes majeurs est le fait que l'éducation de l'homme ne lui apprend pas ce qui est réellement important dans la vie : l'homme n'apprend pas la place de Dieu dans le monde. Schuré évoque l'éducation de Memnonès, l'hiérophante de Pompéi, comme suit : « À la longue, les discussions des Stoïciens

⁴⁴⁶ Voir *supra* : p. 96 et *passim*.

et des Épicuriens, des disciples de Platon et d'Aristote l'avaient déçu comme vains jeux de rhéteurs et de sophistes. On l'abreuvait de mots et d'abstractions, alors que son esprit attendait le verbe qui rend l'univers transparent et remplit l'âme de la vie immortelle⁴⁴⁷. » Lorsque le jeune Memnonès demande à un vieil Égyptien où il peut trouver une telle doctrine, capable de lui révéler « la source des choses, [...] le monde invisible où se trouve la clef de tout », ce dernier lui répond :

La doctrine existe toujours dans les livres d'Hermès, conservés dans quelques temples [...] mais elle demeure lettre morte, car les prêtres qui savaient la vivifier ont disparu. Depuis des siècles, la science des mystères s'est perdue sous un sacerdoce dégénéré. [...] Aussi les chefs des temples ont-ils beau porter ce grand nom de 'prophète', ils ne sont plus que les détenteurs cupides d'immenses richesses, gardiens ignorants d'une science incomprise, stricts observateurs des rites anciens⁴⁴⁸.

Ainsi, sous couvert d'un cadre historique mais urbain, Schuré présente des griefs aussi contemporains que ceux de Péladan. Il montre que, même dans un cadre dit « antique », les peuples étaient accablés par les mêmes problèmes spirituels : la doctrine sacrée avait déjà été occultée par de nouvelles religions contemporaines qui n'étaient qu'illusoires. Ainsi, même si le cadre paraît historique, il permet à Schuré de soulever un problème perpétuellement pertinent, nous permettant de percevoir dans son traitement du décor romain une superposition de ses griefs à l'égard la société de son temps. Dans cette simple citation, l'Alsacien s'attaque à deux institutions clefs du monde moderne : l'éducation nationale et l'Église catholique.

En effet, dans ces romans, Schuré cible certaines institutions clefs qu'il considère comme étant responsables du déclin spirituel de l'homme ; mais il faut noter qu'il n'est pas seul dans cette réaction à la décadence de son temps, c'est également l'approche adoptée par nos autres romanciers. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, chacun de ces écrivains indique l'état actuel de la religion organisée comme étant défavorable au bon développement de l'esprit de l'homme, mais, comme Schuré, ils ciblent tous aussi l'éducation nationale. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que Péladan imagine s'adresser à un lecteur « empoisonné moralement par la Locuste nationale, l'Université⁴⁴⁹ » ; nous avons aussi discuté longuement de ses aspirations de hiérophante, indiquant sa conviction d'être plus capable de diriger les esprits des jeunes Français que les professeurs de son temps. Il y a un rejet, donc, dans la philosophie et les

⁴⁴⁷ *La Prêtresse d'Isis* [1907], Monaco, Éditions du Rocher, 1980, p. 44.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁹ Voir *supra* : p. 162.

écrits de l'écrivain de *L'Androgyne*, un rejet très présent du système éducatif de son temps au profit d'une « vraie » éducation, qui permettrait à l'homme moderne de voir Dieu dans toutes choses. À cet égard, Péladan ressemble encore à Blackwood, chez qui on peut observer un traitement semblable du thème, notamment dans le roman *Julius LeVallon*.

Ce texte a pour cadre un internat où se rencontrent le narrateur, John Mason, et son ami Julius LeVallon. Contrairement à Mason qui est néophyte, LeVallon est déjà très développé spirituellement, malgré son jeune âge ; ceci est attribuable principalement au fait qu'il se souvient encore de ses vies antérieures. Malgré sa participation à la vie quotidienne de l'internat, l'avancement de son développement spirituel est le vrai but de LeVallon, et, au cours du roman, il se préoccupe de cultiver son côté spirituel, négligeant les leçons auxquelles il est assujéti par ses professeurs. Blackwood se garde de critiquer l'éducation nationale comme le font Péladan et Schuré, néanmoins il dépeint LeVallon comme souvent frustré par ses cours et ses devoirs, qu'il estime inutiles : « Je suis incapable d'accéder aux choses que je voudrais. [...] Mais ça vient. C'est extrêmement ennuyeux – apprendre toutes ces dates et ces langues modernes ne fait que tenir ça à distance. Les deux sont fondamentalement incompatibles » (« I can't get down properly to the things I want. [...] But they're coming. It's a rotten nuisance – learning dates and all these modern languages keeps them out. The two don't mix⁴⁵⁰ »). Ailleurs, à propos des leçons sur Darwin, il remarque : « Tout ça est du grand n'importe quoi. [...] Le type qui a écrit ça pensait avec son cerveau seulement. Mais ce n'est pas le cerveau qui s'en souvient ; c'est l'autre partie de toi. [...] N'y pense pas. Il y a beaucoup de choses comme ça qu'on peut lire – et le tout c'est que du n'importe quoi et du bla-bla. Rien de plus » (« It's all rot. [...] The chap who wrote that was simply thinking with his brain. But it's not the brain that remembers; it's the other part of you. [...] Don't bother about it. There's lots of stuff like that about – all tommy-rot and talk, that's all⁴⁵¹ »). Blackwood juxtapose ainsi les leçons éducatives de l'école et les leçons édifiantes de LeVallon afin de souligner pour le lecteur son idée motrice qu'une éducation spirituelle possède plus de valeur.

Du côté des Anglais, la condamnation la plus violente de l'éducation nationale et de son effet nuisible sur l'esprit se trouve dans *The Secret Glory* de Machen – roman qui consacre sa première moitié à détailler les affres et les angoisses subies par son protagoniste, Ambrose, dans

⁴⁵⁰ *Julius LeVallon*, London, Cassel and Company Ltd., 1916, p. 25.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

son internat. Comme dans l'extrait de Schuré que nous avons cité dernièrement, les représentations de l'éducation nationale sous la plume de Machen ne sont guère positives. En fait, sa manière de dépeindre les écoles de la Grande-Bretagne victorienne était si négative qu'il le trouva nécessaire dès la première phrase de son introduction au roman de se défendre contre des critiques reçues lors de sa parution :

From many sources both public and private, I have received criticisms, mild and not so mild, of the view taken in *The Secret Glory* of the Great Public Schools. I have been accused of 'denigrating' these famous institutions, of painting them, that is, of an almost and impossible blackness. My answer to these accusations is a simple one. [...]

All this is nothing more or less than unseemly and idiotic drivel. I take it that there can be no dispute on that point⁴⁵².

De nombreuses sources, publiques et privées, j'ai reçu des reproches, inoffensive et pas si inoffensive, sur le point de vue adopté dans *La Gloire secrète* par rapport aux Grandes Écoles privées. On m'a accusé de 'dénigrer' ces institutions célèbres, c'est-à-dire de les doter d'une noirceur presque impossible. Ma réponse à ces accusations est très simple. [...]

Tout ceci n'est ni plus ni moins que du radotage idiot et grossier. Je maintiens qu'il ne saurait y avoir de débat à ce sujet.

Dans le roman Machen dépeint l'internat, ainsi que son chef, comme des agents de la modernisation mondiale, entravant l'évolution spirituelle du jeune Ambrose, comme c'était le cas aussi pour Memnonès dans *La Prêtresse d'Isis*.

Cependant, Machen va plus loin que Schuré dans sa condamnation du système éducatif de son temps : ciblant le fait que ce sont les écoles qui sont responsables de la formation et le façonnage des jeunes esprits, il les accuse de brider systématiquement l'imagination et les facultés artistiques des élèves. Il avance même que, sans cela, le système gouvernant l'Empire britannique entier ne saurait exister :

The British schoolboy, considered in a genial light by those who have made him their special study, has not been found to be either observant or imaginative. Or, rather, it would be well to say that his powers of observation, having been highly specialized within a certain limited tract of thought and experience (bounded mainly by cricket and football), are but faint without these bounds; while it is one of the chiefest works of the System to kill, destroy, smash and bring to nothing any powers of imagination he may have originally possessed. For if this were not done thoroughly, neither a Conservative nor a Liberal administration would be possible, the House of Commons itself would cease to exist. [...] And, since all these consequences would be clearly

⁴⁵² *The Secret Glory* [1922], Leyburn, Tartarus Press, 2015, p. v-vi.

intolérable, the great Public Schools have perfected a very thorough system of destroying the imaginative toxin, and few cases of failure have been so far reported⁴⁵³.

L'écolier anglais, considéré sous un jour favorable par la plupart de ceux ayant pu l'observer de près, ne se montre pas observateur ou imaginatif. On ferait plutôt mieux de dire que ses pouvoirs d'observation, lesquels ont été spécialisés dans une étroite sphère de pensée et d'expérience (qui se limite principalement au football et au cricket), ne sont que très faibles sans ces bornes. Ainsi c'est l'une des tâches principales du Système que de tuer, de détruire, d'écraser et d'anéantir toute capacité d'imagination qu'il aurait possédée au départ. Car si ceci n'est pas fait intégralement, une administration de Gauche ou de Droite serait impossible, la Chambre des communes disparaîtrait complètement. [...] Et, puisque toutes ces conséquences seraient intolérables, les grandes Écoles ont perfectionné un système très efficace qui détruit totalement la toxine imaginative, à seulement quelques rares exceptions près.

Afin de critiquer la société moderne, Machen cible ce qu'il considère comme les origines du problème et, puisqu'il estime que chaque humain naît avec les capacités nécessaires à la perception du Divin dans le monde, il dénonce les écoles comme l'une des causes majeures de la régression de ces capacités. Par conséquent, comme c'était le cas pour Memnonès sous la plume de Schuré, son protagoniste est obligé de chercher sa véritable éducation en dehors des confins de cette institution dite éducative.

En dépit de ces remarques acerbes, mais claires, le traitement du décor moderne et urbain sous la plume de Machen est relativement complexe – parfois au point de paraître paradoxal – car, même s'il s'attaque aux institutions modernes, il se révèle favorable au cadre citadin tel qu'il se présente dans son ensemble. Dans les parties précédentes, nous avons déjà indiqué que Machen place certains éléments privilégiés dans ses décors urbains ; ces éléments (souvent végétaux) sont entrevus par les protagonistes et les avertissent de la présence divine lorsqu'elle s'appuie sur le voile du visible – et nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre lors de notre discussion des lieux sacrés. Ici, nous souhaitons plutôt évoquer les descriptions du cadre urbain dans son ensemble qui sont propres à Machen, car, au-delà de ces quelques éléments numineux, il se singularise parmi nos écrivains en proposant que la ville moderne est merveilleuse par sa nature même.

4.1.4. LA VILLE NUMINEUSE : L'EXEMPLE DE MACHEN

Dans ses représentations de Londres, où se déroulent un bon nombre de ses récits, Machen ne nie pas les éléments urbains que les autres indiquent comme étant la preuve du climat décadent

⁴⁵³ *Ibid.* p. 64.

d'alors ; en effet, dans l'extrait qui suit, il reconnaît la présence des éléments dont un Émile Verhaeren, par exemple, déplore l'existence dans son recueil de poésie *Les Villes tentaculaires* (Bruxelles, E. Deman, 1895). Or, au-delà de ces éléments, Machen perçoit un charme et une magie dissimulés sous la surface des bâtiments et des rues, qu'il estime capables de rapprocher le sujet sensible du numineux. Considérons donc cet extrait de *The Secret Glory*, où, ayant fui son internat, Ambrose s'installe à Londres, où il est immédiatement capable de ressentir une présence divine, en dépit des éléments insalubres :

Decidedly London was a wonderful place. Already Ambrose felt a curious sense of being at home in it; it was not beautiful, but it was on the immense scale; it did something more than vomit stinks into the air, poison into the water and rows of workmen's houses on the land. They wandered on, and then they had the fancy that they would like to explore the regions to the south; it was so impossible, as Ambrose said, to know where they would find themselves eventually. He carefully lost himself within a few minutes of Oxford Street. A few turnings to the right and then to left; the navigation of strange alleys soon left them in the most satisfactory condition of bewilderment; the distinctions of the mariner's compass, its pedantry of east and west, north and south, were annihilated and had ceased to be; it was an adventure in a trackless desert, in the Australian bush, but on safer ground and in an infinitely more entertaining scene⁴⁵⁴.

Décidément, Londres était un lieu merveilleux. Déjà Ambrose ressentait la sensation étrange d'y être chez lui ; ce n'était pas beau, mais c'était d'une échelle immense ; il y avait quelque chose de plus que la puanteur de vomi dans l'air, que du poison dans l'eau et des rangées de maisons d'ouvriers sur le terrain. Ils s'y promenaient, puis ils eurent l'idée d'explorer les régions vers le sud ; il était impossible, comme dit Ambrose, de savoir où ils finiraient par se trouver. Il s'était soigneusement perdu à quelques minutes d'Oxford Street. En tournant parfois à droite, et puis à gauche ; la navigation dans les ruelles étranges les laissa bientôt dans un état de perplexité hautement satisfaisant ; les distinctions marquées sur la boussole du marin, sa pédanterie d'est et ouest, nord et sud, étaient anéanties et avaient cessé d'être ; c'était une aventure dans un désert hors piste, dans la brousse australienne, mais sur du terrain plus sûr et dans un sens infiniment plus divertissant.

Machen maintient, donc, que l'homme naturellement enclin au Divin, c'est-à-dire celui qui a pu résister à l'écrasement des institutions nationales dans sa jeunesse, peut trouver dans la « ville des ruelles labyrinthiques » évoquée par Pierrot⁴⁵⁵, dans le *urban sprawl* de la ville moderne, un phénomène semblable à l'oubli de soi ou à l'anéantissement de l'égo décrit sous la plume de Blackwood – et un bon nombre de ses histoires le confirment. Cette notion lui est si chère qu'elle figure également dans le titre du troisième volet de ses mémoires : *The London Adventure, or, The*

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁵⁵ *L'Imaginaire décadent, op. cit.*, p. 211.

*Art of Wandering*⁴⁵⁶. De fait, lorsque Machen se dresse contre l'époque moderne, sa rancune n'est pas dirigée contre l'ensemble de la société moderne, mais plutôt contre certaines institutions clefs – principalement l'Église catholique et les écoles publiques, comme c'est le cas de Schuré – qu'il accuse d'avoir été corrompues et diluées, et de ne plus servir l'homme comme elles le devraient.

4.1.5. LA DIALECTIQUE MODERNE : LA TENSION ENTRE LE CADRE URBAIN ET LA NATURE

Blackwood, quant à lui, cible non seulement les institutions, mais également la société dans son ensemble. Pour lui, l'influence décadente du monde moderne s'est étendue à chaque niveau de la société, corrompant tout. Souvent, donc, lorsqu'il décrit le décor urbain, il le critique dans son ensemble. Dans ses romans, il indique notamment l'emphase indûment placée sur l'acquisition d'une éducation illusoire, au détriment de la culture des sentiments et des émotions, comme cause primaire de l'état lamentable de la société d'alors. Ceci, explique-t-il, a séparé l'homme du Divin, et l'empêche encore de le voir clairement ; dans *The Centaur* on lit : « La Raison et l'Intellect, tels quels, avaient fini par être loués par l'homme d'aujourd'hui d'une manière disproportionnée à leur vraie valeur. La conscience, trop exclusivement concentrée sur eux, les avait sur exaltés dans l'économie spirituelle. En faire un dieu était en faire un dieu vide et inadéquat » (« Reason and Intellect, as such, had come to be worshipped by men to-day out of all proportion to their real value. Consciousness, focused too exclusively upon them, had exalted them out of due proportion in the spiritual economy. To make a god out of them was to make an empty and inadequate god⁴⁵⁷ »). Dans le cas d'un roman comme *Julius LeVallon*, cette séparation est facilement attribuée à une seule institution, cependant la cause n'est pas systématiquement indiquée. Blackwood livre plus souvent des phrases comme celle que nous venons de citer, où l'inculpation est généralisée et où il fait porter la culpabilité sur la société entière.

Comme Machen, qui affirme que tout le fonctionnement du gouvernement repose sur la suppression de l'imagination chez les jeunes élèves, Blackwood indique aussi que c'est d'un problème national qu'il s'agit, expliquant dans *The Centaur* qu'O'Malley est incapable de remplir son devoir de bon citoyen et de faire partie du « troupeau » : « O'Malley était totalement inutile comme citoyen et il le savait. Parfois il en avait honte aussi » (« O'Malley was useless as a citizen

⁴⁵⁶ London, Martin Secker, 1924. ; *L'Aventure de Londres, ou, l'art d'errer*.

⁴⁵⁷ *The Centaur*, London, Macmillan, 1911, p. 9.

and knew it. Sometimes he was ashamed of it as well⁴⁵⁸ »). La seconde partie de cette citation révèle également une partie importante de la dialectique qui se manifeste chez certains de nos protagonistes, et qui renvoie à leur mécontentement à l'égard du monde moderne ainsi qu'au désir et à la conviction qu'il existe quelque part une meilleure alternative. Pour ces personnages, cette même incapacité d'adhérer aux normes superficielles de la société, qui les rend sensibles au numineux, les sépare et les isole de leurs contemporains. Ainsi, tout en indiquant les problèmes sur lesquels repose la vie décadente, nos écrivains démontrent également que le passage d'un mode de vie à un autre est difficilement réalisable et demande une séparation d'avec la société contemporaine qui peut parfois être douloureuse, sinon violente, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

Comme Ambrose dans *The Secret Glory*, qui est parvenu à éviter l'influence homogénéisante des puissances supérieures dans son internat, Blackwood représente l'effet de la société comme aveuglant, empêchant l'homme moderne de voir le monde tel qu'il est réellement : « La Civilisation, aimait-il dire, avait aveuglé les yeux des hommes, les remplissant de poussière au lieu d'une vision » (« Civilization, he loved to say, had blinded the eyes of men, filling them with dust instead of vision⁴⁵⁹ »). Ayant pu résister aux influences de la civilisation moderne, O'Malley se trouve seul et à la dérive dans le monde ; Blackwood souligne la condition isolante d'une telle existence, décrivant la vie de son protagoniste comme solitaire et triste. Le désespoir du héros de *The Centaur* est attribuable à sa reconnaissance de cette capacité, qui le différencie de ses contemporains, qui ne partagent pas sa sensibilité ou ses aspirations, et semble ainsi interdire toute la possibilité d'une intégration dans la société contemporaine :

In the denial of all this external flummery he hated, it would leave the soul disengaged and free, able to turn her activities within for spiritual development. Civilization now suffocated, smothered, killed the soul. Being in the hopeless minority, he felt he *must* be somewhere wrong, at fault, deceived. For all men, from a statesman to an engine-driver, agreed that the accumulation of external possessions had value, and that the importance of material gain was real⁴⁶⁰.

En niant tout ce baratin externe qu'il détestait, il laisserait son âme dégagée et libre, capable de tourner ses activités vers son for intérieur pour son développement spirituel. La civilisation, à présent, suffoquait l'âme, l'étouffait, la tuait. Relevant de la minorité sacrifiée, il sentait qu'il devait *obligatoirement* avoir tort, tromper, ou être coupable. Car tous les hommes, du politicien jusqu'au

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁶⁰ *Ibid.* p. 15.

conducteur de train, étaient d'accord sur le fait que l'accumulation de biens extérieurs avait de la valeur, et que l'importance du gain matériel était réelle.

Sous la plume de Blackwood, il y a un aspect paradoxal fort important dans la condition d'O'Malley : par ses capacités métaphysiques, il est capable d'éviter la mort de l'âme provoquée par la civilisation. Cependant, cette maladie de l'âme s'est tellement répandue qu'il se retrouve fondamentalement isolé par sa richesse intérieure, que les autres sont incapables, ou refusent, de percevoir ; donc, bien que vivant, et plus conscient du côté précieux de la vie, il se retrouve seul dans la société. Le narrateur nous explique :

Chief cause of his loneliness—so far as I could judge his complex personality at all—seemed that he never found a sympathetic, truly understanding ear for those deeply primitive longings that fairly ravaged his heart. And this very isolation made him often afraid; it proved that the rest of the world, the sane majority at any rate, said No to them⁴⁶¹.

La cause principale de sa solitude – à ce que j'ai pu comprendre de sa personnalité complexe – semblait être le fait qu'il n'avait jamais trouvé une oreille compatissante et réellement bienveillante pour écouter tous ces désirs profondément primitifs qui ravageaient presque totalement son cœur. Et cet isolement lui faisait souvent peur ; c'était la preuve que le reste du monde, du moins la majorité saine d'esprit, leur disait Non.

Ainsi, les protagonistes de Blackwood, qui s'avèrent tous dotés de la même sensibilité qu'O'Malley, fuient le cadre urbain, afin de rejoindre la nature, où ils parviennent à trouver un sentiment de paix et de tranquillité, qui leur paraissent introuvables dans la société moderne. Comme l'état mélancolique qui permet d'accéder à la révélation que nous avons évoquée dans le chapitre précédent, la solitude d'O'Malley, attribuable à la condition de la vie moderne et urbaine, lui confirme de manière métaphysique qu'une autre solution est pourtant possible, et l'incite à la chercher ailleurs, dans le domaine de la Nature. Néanmoins, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, les personnages sont rarement capables d'y rester.

Dans *The White People*, Machen dépeint cette même tension intérieure chez sa protagoniste, qui, ayant connu des expériences mystiques avec sa gouvernante (ainsi que par elle-même) doit essayer de réconcilier la richesse du monde enchanté qu'elle connaît avec le *tædium vitae* domestique. Dans une scène très expressive, Machen développe davantage le même *leitmotiv* mélancolique évoqué par Blackwood, quand, étant rentrée de sa première aventure solitaire dans

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

la forêt, la narratrice regarde par la fenêtre de sa chambre vers le bois où, peu avant, elle côtoyait le Divin et où luit maintenant une lumière jaunâtre et féerique :

And though it was all dark and indistinct in my room, a pale glimmering kind of light shone in through the white blind, and once I got up and looked out, and there was a great black shadow of the house covering the garden, looking like a prison where men are hanged; and then beyond it was all white; and the wood shone white with black gulfs between the trees.⁴⁶²

Et bien que tout fût sombre et flou dans ma chambre, une lumière pâle et scintillante brillait au travers du rideau blanc, et quand je me suis levée et j'ai regardé, la grande ombre noire de la maison couvrait le jardin, semblable à une prison où l'on pend les hommes ; et puis au-delà tout était blanc ; et le bois luisait en blanc se détachant des abîmes noires qui séparaient les arbres.

La projection de la maison sur le jardin soulève la nature compliquée et entremêlée de ces deux sphères dans l'esprit de l'homme moderne. Souvent, en fait, nos écrivains anglais évoquent les deux ensemble, signalant que les deux travaillent de manière conjointe : si la nature semble favorable, c'est souvent parce qu'elle est mise en juxtaposition avec la ville ; si la ville semble étouffante, c'est parce qu'elle n'offre pas la liberté de la nature. La superposition de ces deux cadres se révèle dans cette image où la beauté du jardin est occultée par l'ombre imposante de la maison. Or, au-delà de la comparaison explicite qu'il fait entre la maison et une prison, Machen renforce cette idée visuellement par une description en clair-obscur, où l'emploi de la lumière et de la couleur renforce la distinction entre ces cadres négatifs et positifs, dont un seul est favorable au développement spirituel de la jeune fille.

L'emploi de ces tons n'est pas innocent de la part de Machen ; les couleurs jouent un rôle important dans le récit – notamment le noir et le blanc – dans leur rapport évident à la magie noire et blanche. Ce thème surgit de nouveau quelques lignes plus tard lorsque la narratrice anonyme s'interroge sur le degré d'influence que sa gouvernante exerce dans sa vie, et se demande si ce n'était pas elle qu'elle avait vue lors de sa première rencontre avec les fées dans la forêt : « Puis je me suis demandé si ça n'avait pas été elle, la dame blanche, car dans mes souvenirs elle était tout aussi blanche et belle et avait les mêmes yeux sombres et des cheveux noirs » (« Then I wondered whether she had been the white lady, as I remembered she was just as white and beautiful, and had the same dark eyes and black hair⁴⁶³ »). Dans les deux cas – celui de la forêt, et celui de sa gouvernante – on voit que les descriptions sont teintées des deux couleurs contrastantes, évoquant

⁴⁶² *Ibid.*, p. 238-239.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 239.

le fait que la vraie nature du lieu, comme celle de la femme, est difficilement déterminée et dépend de la perception du sujet.

Comme Blackwood, Machen indique que la rupture avec le monde moderne n'est pas facilement réalisée, mais semble néanmoins nécessaire si l'individu souhaite parvenir vraiment à développer sa dimension spirituelle ; afin de le souligner pour le lecteur, il met à son emploi un *chiaroscuro* textuel afin d'évoquer les trésors abrités par le cadre naturel du bois et la mort spirituelle engendrée par la vie domestique : même si la forêt est dépeinte comme un mélange de noir et blanc, de bien et de mal, elle semble tout de même préférable à la maison, qui semble toute noire, car pour la narratrice anonyme elle n'est qu'une prison et un lieu de mort. Ainsi, la jeune fille, comme les Darnell, prend la décision de quitter les ombres du cadre domestique pour s'aventurer vers la nature.

La dialectique intérieure créée par cette confluence surgit de manière définitive chez la narratrice dans une scène où elle se demande à qui elle peut réellement faire confiance : à son père ou à sa gouvernante. En pesant les implications des réponses éventuelles à cette question, elle s'interroge tacitement sur la piste à suivre : celle de la voie mystique ou celle de la société. Machen crée une mise en scène où la juxtaposition des cadres reflète celle des figures autoritaires opposées dans sa vie, son père, et sa gouvernante. Debout au sommet d'une colline surplombant son village, la narratrice semble suspendue entre ces deux mondes. Seule, elle médite sur les épisodes l'ayant amenée à cette conjoncture décisive :

I once told my father one of her little tales [...] and asked him if it was true, and he told me it was not true at all, and that only common, ignorant people believed in such rubbish. [...] And all alone on the hill I wondered what was true. I had seen something very amazing and very lovely, and I knew a story, and if I had really seen it, and not made it up out of the dark [...] but had really seen it in truth, then there were all kinds of wonderful and lovely and terrible things to think of, so I longed and trembled, and I burned and got cold. And I looked down on the town, so quiet and still, like a little white picture, and I thought over and over if it could be true. I was a long time before I could make up my mind to anything; there was such a strange fluttering at my heart that seemed to whisper to me all the time that I had not made it up out of my head, and yet it seemed quite impossible, and I knew my father and everybody would say it was dreadful rubbish. I never dreamed of telling him or anybody else a word about it, because I knew it would be of no use, and I should only get laughed at or scolded⁴⁶⁴.

Une fois j'ai raconté à mon père une de ses petites histoires [...] et je lui ai demandé si c'était vrai, et il m'a dit que ce n'était pas vrai du tout, et que seuls les gens ordinaires et ignorants croient à ce genre de d'âneries. [...] Et toute seule là sur la colline, je me suis demandé ce qui était vraiment

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 250.

vrai. J'avais vu quelque chose qui était vraiment incroyable, et très beau, et je connaissais une histoire, et si je l'avais vraiment vu, et ne l'avais pas inventé à partir du néant [...] mais je l'avais vraiment vu pour de vrai, alors il y avait toutes sortes de choses merveilleuses et terribles à considérer, alors le désir m'a envahie et j'ai tremblé, et j'ai brûlé et j'ai eu froid. Et j'ai regardé vers le village en bas, si calme et si tranquille, comme un petit tableau blanc, et je me suis demandé encore et encore si ça pouvait être vrai. Un long moment est passé avant que je n'aie pu me décider à quoi que ce soit ; mon cœur battait étrangement et semblait me chuchoter tout le temps que je ne l'avais pas inventé dans ma tête, mais ça me semblait quand même vraiment impossible, et je savais que mon père et tout le monde diraient que ce n'étaient que des énormités. Et je savais que jamais je ne dirais un seul mot de la vérité à lui ou à personne d'autre, parce que je savais que ça ne servirait à rien du tout et je serais juste moquée ou réprimandée.

Le traitement chez Machen de cette tension entre l'urbain et le naturel, est en somme complexe, et se déroule par étapes : lorsqu'il s'agit du cadre urbain, un élément naturel peut aider l'homme réceptif à entrapercevoir la présence du Divin, et la ville dans son ensemble peut évoquer le Divin dans son immensité pour l'homme. Néanmoins, on y retrouve des éléments qui sont fondamentalement répressifs ou hostiles au développement des facultés imaginatives et spirituelles de l'esprit humain. Ainsi, l'on pourrait penser que Machen préconiserait un retour à la nature, où l'homme serait libre des entraves et conventions de la société. Mais, comme nous le verrons prochainement, son traitement du cadre naturel ressemble à bien des égards à son traitement de la ville. Comme dans le cadre urbain, les éléments du Divin sont visibles à tout le monde dans la nature, mais il n'y a que l'homme vraiment digne qui saura les interpréter à leur juste valeur. En outre, même une fois la décision prise de quitter la ville, l'accès aux espaces sacrés de la nature n'est pas accordé volontiers. En ce sens, comme nous le verrons prochainement, la manière dont la nature se révèle au protagoniste dans le récit de Machen est diamétralement opposée à celle de Blackwood où la nature accueille l'actant en son sein telle une mère son fils.

II. LA NATURE

Nos quatre écrivains possèdent une vision de la ville moderne qui est fondamentalement décadente. Même si certains ciblent des institutions clefs, et d'autres évoquent la ville dans son ensemble, tous quatre considèrent que la ville représente une agglomération de distractions, qui entravent la perception de la place du Divin dans la vie de l'homme. Il semble logique, donc, de supposer que ce soit dans la nature que l'homme pourrait trouver un remède au vacarme de la métropole moderne. Cependant, bien que ce soit le cas pour un écrivain tel qu'Algernon

Blackwood, tel n'est pas le cas pour un écrivain comme Arthur Machen, pour qui le contact avec le Divin n'est jamais donné gratuitement. Considérons maintenant leurs divers traitements du cadre naturel, qui semble être le contrepoint logique aux laideurs artificielles de la ville, afin de voir quelle est la spécificité de son emploi chez chacun de nos écrivains, et dans quelle mesure ces écrivains post-romantiques préservent un cadre qui fut si cher à leurs aïeux.

4.2.1. LE TRAITEMENT DU CADRE NATUREL CHEZ BLACKWOOD

Le traitement du cadre naturel dans l'œuvre de Blackwood est extrêmement riche et complexe ; comme nous l'avons indiqué précédemment, la Nature tient la place centrale dans son schéma religieux, et, de fait, elle occupe également une place importante dans ses récits. Lors de notre présentation de l'écrivain anglais, nous avons montré qu'elle représente l'un des piliers centraux de ses croyances et fournit à l'homme le modèle à suivre dans son espoir que la société progresse vers quelque chose, ainsi que la preuve que l'humanité est capable d'évoluer et d'avancer dans son ensemble. C'est cette idée d'un avancement qui est au cœur de *The Bright Messenger*, où il explique que l'être numineux N. H. est descendu sur terre pour mettre cette évolution en marche par ses enseignements. Dans le cas de *The Bright Messenger*, on l'a vu, c'est cet être orphique, N. H., qui possède un savoir surhumain et une intuition divine, et ainsi, fournit le modèle à suivre au reste de l'humanité. Mais cette idée d'une évolution est également au cœur de l'essai évoqué plus haut, « The Miracle »⁴⁶⁵. Dans « The Miracle », Blackwood avance que l'exemple viendra non pas d'un être surhumain, mais plutôt de la Nature elle-même, qu'en suivant l'ordre naturel de la vie, l'homme peut rétablir l'harmonie manquante à la société moderne à la sortie de la Grande Guerre. Cette idée se trouve également dans *The Centaur*, paru à l'origine en 1911 – trois ans avant le commencement de la Première Guerre mondiale. Le roman est profondément philosophique et Blackwood y expose non seulement l'essentiel de ses propres idées et pensées sur le rapport entre l'homme et la nature, mais il y introduit aussi celles des philosophes et autres écrivains qu'il admire, tels Henri Bergson et Gustav Fechner. Outre les nombreuses citations philosophiques des divers penseurs qui constellent le texte et qui sont explicitement didactiques dans leur essence, les passagers passent leur temps sur le bateau à discuter entre eux

⁴⁶⁵ Voir *supra* : p. 145.

et la majeure partie du texte est ainsi occupée par des dialogues et des monologues intérieurs de nature philosophique.

À l'action qui caractérise habituellement une quête, Blackwood substitue les tentatives d'O'Malley de comprendre l'éveil de sensations assoupies en lui. Ce faisant, il établit un rapport direct entre l'intensité de ces sensations et la proximité de son héros avec la vallée des centaures : plus le bateau s'approche de sa destination en Géorgie, plus les sensations et les voix intérieures deviennent puissantes dans l'esprit de cet actant. De la même manière que certains personnages ou objets peuvent receler le numineux, chez Blackwood, c'est la Nature dans son ensemble qui l'abrite. Ainsi, la représentation de la nature dans le roman et dans l'œuvre de Blackwood est double : elle est représentée d'abord comme un lieu – O'Malley se dirige vers la nature, mais également comme la manifestation physique et visible de la divinité suprême de l'univers et ainsi un objet digne d'être vénéré.

Considérons d'abord son traitement de la nature comme manifestation de Dieu. Dans *The Centaur*, on peut voir l'application d'une des spécificités de l'écriture de Blackwood qui est l'animation impersonnelle de la nature : sous sa plume, la nature devient plus qu'un cadre ou un décor, elle est une force vivante, et elle détient les clefs du salut de l'humanité, rendant possible l'évolution esquissée dans « The Miracle ». Ce retour à la Nature, explique le narrateur, marquerait la prochaine étape dans l'évolution de l'humanité :

'Nature, I'm convinced,' he said another time [...] 'is our next step. Reason has done its best for centuries and gets no further. It *can* get no further, for it can do nothing for the inner life which is the sole reality. We must return to Nature and a purified intuition, to a greater reliance upon what is now subconscious, back to that sweet, grave guidance of the Universe which we've discarded with the primitive state – a spiritual intelligence, really, divorced from mere intellectuality.'

And by Nature he did not mean a return to savagery. There was no idea of going backwards in his wild words. Rather he looked forwards, in some way hard to understand, to a state when Man, with the best results of Reason in his pocket, might return to the instinctive life – to feeling *with* – to the sinking down of the modern, exaggerated intellectual personality into its rightful place as guide instead of leader. He called it a Return to Nature, but what he meant, I always felt, was back to a sense of kinship with the Universe which men through worshipping the intellect alone, had lost. O'Malley sought, on the contrary, a development, if not a revival, of faultless instinct, due to kinship with her, which [...] shall direct alike the animal and the inspired man, guiding the wild bee and the homing pigeon, and – the soul towards its God.⁴⁶⁶

'Je suis convaincu que la Nature est notre prochaine étape.' dit-il à une autre occasion [...] 'La Raison a fait de son mieux ces derniers siècles mais n'avance plus. Elle ne *pourrait* pas avancer

⁴⁶⁶ *Op. cit.*, p. 10.

davantage, car elle ne peut rien faire pour la vie intérieure qui est l'unique réalité. On doit retourner à la Nature et à une intuition purifiée, à une confiance plus grande en ce qui nous est à présent subconscient, retourner à cette douce et grave guidance de l'Univers que nous avons abandonnée avec notre état primitif. C'est plutôt une intelligence spirituelle, détachée du simple intellectualisme.'

Et par Nature, il n'entendait pas un retour à l'état sauvage. Il n'était pas question dans ses paroles incroyables d'évoluer à rebours. Il regardait plutôt vers l'avant, par certains aspects c'était difficile à comprendre, vers un état où l'Homme, avec les meilleurs résultats de la Raison dans sa poche, pourrait retourner à la vie instinctive – à sentir *avec* – à ce que le caractère intellectuel moderne exagéré puisse reprendre son rôle de guide et non pas de dirigeant. Il l'appelait un Retour à la Nature, mais ce qu'il voulait dire, je l'ai toujours pensé, était un retour au sentiment de fraternité avec l'Univers que les hommes avaient perdu à force de prier avec l'intellect seul. O'Malley cherchait, au contraire, un développement, ou même un renouveau de l'instinct sans faille, qui provient d'une fraternité avec elle, lequel [...] dirigera l'animal et l'homme inspiré, guidant l'abeille sauvage et le pigeon voyageur, et – l'âme vers son Dieu. »

La Nature, pour Blackwood, est donc le lieu de vénération, ainsi que l'objet de vénération ; de la même manière que Péladan espère guider son lecteur vers l'Église, Blackwood espère diriger le sien vers la Nature, car c'est là qu'il peut se débarrasser des conventions superflues et superficielles de la société, afin de suivre ses intuitions, qui sont naturellement bonnes et pures.

Comme Schuré, Blackwood partage l'idée que toutes les religions ont pour but d'exprimer la même idée essentielle, mais pour lui, toutes les divinités que l'homme a su concevoir au fil du temps n'étaient que des manifestations plus ou moins personnifiées de l'esprit de la Nature, qui est la manifestation fondamentale du Divin. Pour l'auteur de *The Man Whom the Trees Loved*, toute représentation humanisée n'est qu'une réduction diluée des manifestations de la Nature, afin que l'homme puisse la comprendre plus facilement. Blackwood explicite cette idée à un moment où le narrateur et O'Malley se promènent dans un parc au cœur de Londres. En sortant du sentier pavé et en méditant sur les paroles de son ami, le narrateur a une révélation, à savoir que la terre elle-même est un être tout aussi vivant que lui, et qu'elle est la source ultime de toute vie terrestre :

And presently we passed the statue of Achilles and got our feet upon the turf beyond – a little bit of living planet in the middle of the heavy smothering London town. [...] Upon that bit of living, growing turf we passed towards the Marble Arch, treading, as it were, the skin of a huge Body – the physical expression of a grand angelic Being, alive sentient, conscious. Conscious, moreover, of our little separate individual selves who walked ... a Being who cared ; who felt us ; who knew, understood, and – loved us as a mother her own offspring. [...]

The conception, even thus dimly and confusedly adumbrated, brought a new sense of life – terrific and eternal. All living things upon the earth's surface were emanations of her mighty central soul ; all – from the gods and fairies of olden time who knew it, to the men and women of To-day who have forgotten it.

The gods – !

Were these then projections of her personality – aspects and facets of her divided self – emanations now withdrawn? Latent in her did they still exist as moods or Powers – true, alive, everlasting, but unmanifest? Still knowable to simple men and to Children of Nature?⁴⁶⁷

Et bientôt nous passâmes devant la statue d’Achille, et posâmes le pied sur la pelouse qui se trouvait derrière ; un petit bout de planète vivante au milieu de la lourde, étouffante ville de Londres. [...] Sur ce bout de pelouse, qui vivait et grandissait, nous passâmes vers la Marble Arch, piétinant, pour ainsi dire, la peau d’un corps immense – l’expression physique d’un grand Être angélique, vivant, doué de sensation, et parfaitement conscient. Conscient, de surcroît, de nous, les petits êtres individuels qui marchaient ... un Être qui aimait ; qui nous sentait ; qui savait, comprenait, et – nous aimait comme une mère ses propres enfants. [...]

La conception de cette idée, si faible et maladroitement esquissée qu’elle fût à cet instant, apporta une nouvelle dimension à la vie – terrifiante et éternelle. Tout être vivant sur la surface de la terre était donc une émanation de sa puissante âme centrale ; tout – des dieux et des fées de naguère qui le savaient, aux hommes et aux femmes d’aujourd’hui qui l’ont oublié.

Les dieux – !

Étaient-ils donc les projections de son esprit – des aspects et des facettes de son être divisé – des émanations maintenant retirées ? Existaient-ils encore au fond d’elle comme des humeurs ou des Puissances – vraies, vivantes, éternelles, mais abstraites ? Encore perceptibles aux hommes simples et aux Enfants de la Nature ?

Par l’évolution spirituelle d’O’Malley, Blackwood suggère finalement une évolution cyclique de l’homme, selon laquelle, en s’étant éloigné de la nature au fil du temps, l’homme finira invariablement par y retourner. Le voyage d’O’Malley est ainsi allégorique du retour qu’il espère voir effectué par toute la société un jour à grande échelle.

Puisque, chez Blackwood, la Nature est la manifestation terrestre du Divin, nous l’aborderons de nouveau dans le chapitre suivant, lorsque nous discuterons des diverses manières dont le Divin s’adresse à l’homme dans le récit orphique. Néanmoins, nous souhaitons évoquer ici le traitement descriptif de l’aspect physique de la Nature dans les récits de Blackwood. Comme nous l’avons indiqué, il associe fortement le cadre naturel à un sentiment de liberté physique et émotionnelle : en s’éloignant de la ville et en pénétrant dans la nature, l’homme se rapproche de sa vraie nature. Ainsi, la Nature qu’il associe à Dieu est décrite comme étant pure et immense, mais croyable dans son échelle. Le dernier tiers de *The Centaur* nous livre un bel exemple de ce phénomène : enfin arrivé à sa destination, O’Malley se dirige instinctivement au sein de la Nature, où il se laisse errer librement, guidé, enfin, par les instincts de son for intérieur :

Here, as he wandered to and fro among these proud, immense, secluded valleys, through remote and untamed forests, and by the banks of wild rivers that shook their flying foam across untrodden banks, he wandered at the same time deeper and ever deeper into himself, towards a

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

point where he lost touch with all that constituted him 'modern' or held him captive in the spirit of to-day. Nearer and ever nearer he moved into some tremendous freedom, some state of innocence and simplicity that, while gloriously unrestrained, yet knew no touch of license. Dreams had whispered of it; childhood had fringed its frontiers; longings had even mapped it fairly in his mind. But now he breathed its very air and knew it face to face. The Earth surged wonderfully about him⁴⁶⁸.

Ici, tandis qu'il errait parmi ces fières et immenses vallées solitaires, au travers des forêts isolées et inapprivoisées, et sur les bords des fleuves sauvages leur mousse jaillissait sur des rives que l'homme n'avait jamais foulées, il errait simultanément de plus en plus profondément en lui-même, vers un point où il perdait contact avec tout ce qui le rendait 'moderne' ou le tenait captif de l'esprit d'aujourd'hui. Il s'approchait de plus en plus d'un état de liberté grandiose, d'innocence et de simplicité qui, bien que glorieusement libre, ne saurait pas se définir non plus. Les rêves le lui avaient chuchoté ; l'enfance avait côtoyé ses frontières ; des désirs ardents l'avaient même tracé vaguement dans son esprit. Mais maintenant il respirait son air même, et il le reconnaissait face à face. La Terre surgissait merveilleusement autour de lui.

Dans cet extrait, Blackwood nous expose pleinement sa vision idéalisée de l'aspect de la Nature : il s'agit d'une nature caractérisée premièrement par sa vaste étendue, mais au-delà, il l'évoque comme étant pure et idyllique – une pureté qu'elle maintient par un isolement du monde moderne, qui rend possible la beauté grandiose du lieu. Dans le chapitre suivant, nous discuterons de l'effet anéantissant que le Divin exerce sur l'égo d'O'Malley au moyen de cette fusion entre l'homme et la Nature, car la Nature dans son état immaculé est bien la seule manifestation de Dieu que l'homme puisse comprendre. Ici, cependant, nous souhaitons rester sur une discussion de l'aspect physique de la sphère naturelle sous la plume de Blackwood.

Dans son évocation de l'immensité de ce monde naturel, Blackwood ne se livre pas aux descriptions aux dimensions exagérées typiques du fantastique naturel – on pense, par exemple, à Jules Verne, à H. Rider Haggard, ou même à Mervyn Peake dans sa trilogie de *Gormenghast*⁴⁶⁹. Lorsqu'O'Malley et le Russe se dirigent vers la vallée édénique, par exemple, ils traversent ce que Blackwood décrit comme « une forêt de rhododendrons », où les plantes, n'ayant jamais été perturbées par un élément étranger ont atteint des hauteurs de vingt-cinq pieds. Il est important de noter qu'une telle hauteur, bien qu'impressionnante, est néanmoins parfaitement dans le domaine du possible pour une plante tel le rhododendron, pourvu qu'on la laisse pousser librement. Ainsi, Blackwood ne renvoie pas à une terre fantaisiste, mais plutôt à un havre de paix et de tranquillité, où la Nature est libre de suivre son cours naturel.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶⁹ Voir, par exemple : Jacques Favier, « Le Schéma utopique dans la trilogie de Mervyn Peake », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, n° 2, automne 1977, p. 38-58.

Ainsi, les vallées sont vastes et étendues, pures et isolées, mais la végétation qui s'y développe est décrite selon les paramètres du possible. Cela renforce la notion que l'homme a sa place naturelle parmi ces plantes ; que ce monde végétal fut créé pour lui, comme c'était le cas pour Adam et Ève. L'écrivain le confirme quelques pages plus tard lorsqu'il suggère que leur destination est, en fait, le jardin d'Éden : « Ils s'approchèrent des Portes de cet antique Jardin, le premier connu du Temps. [...] Car cet Éden perdu d'un Âge d'Or, lorsque 'd'abord Dieu apparut sur le chaos' luisait encore au sein de l'âme comme dans les jours d'innocence avant la 'Chute' quand les hommes se séparèrent pour la première fois de leur majestueuse Mère » (« They drew nearer to the Gates of that old Garden, the first Time ever knew, [...] For this lost Eden of a Golden Age when 'first God Dawned on chaos' still shone within the soul as in those days of innocence before the 'Fall' when men first separated themselves from their great Mother⁴⁷⁰ »). Malgré ses nombreuses hésitations à l'égard du christianisme, Blackwood emploie ici un exemple biblique bien familier à son lecteur pour évoquer l'aisance qui accompagne ce retour à la Nature qu'il envisage, indiquant que l'homme retrouvera son premier état.

Cette description est effectivement le contraire de ce que nous verrons surgir sous la plume de Machen prochainement. Machen, plutôt que de dépeindre le premier jardin du monde, décrit ce qui pourrait être facilement interprété comme le dernier : dans *The White People*, la jeune narratrice découvre un monde naturel qui lui est hostile et, plutôt que de transmettre l'impression d'une renaissance éternelle, elle y trouve la fin de toute chose, un paysage apocalyptique : « Je me suis dit que j'avais vraiment trouvé le bout du monde, parce que c'était comme la fin de tout, comme s'il ne pourrait rien y avoir au-delà, sauf le royaume du Voor, où disparaît la lumière lorsqu'elle est éteinte, et où disparaît l'eau lorsque le soleil l'emporte » (« I thought I must have really found the end of the world, because it was like the end of everything, as if there could be nothing at all beyond, except the kingdom of the Voor, where the light goes when it is put out, and the water goes when the sun takes it away⁴⁷¹ »).

L'évocation par Blackwood d'une Nature animée et « surgissante », mais bienveillante et tendre dans son essence, marque une différence cruciale dans le traitement du végétal tel qu'on le voit dans la littérature décadente de l'époque. Toujours dans *L'Imaginaire décadent*, Pierrot écrit

⁴⁷⁰ *The Centaur*, op. cit., p 250.

⁴⁷¹ *The White People*, dans : *The Great God Pan and Other Weird Stories*, Welches, Bloodletting Press, 2009, p. 234-235.

que les décadents favorisent une représentation animée de la nature, mais caractérisée avant tout par son caractère maléfique à l'égard de l'homme :

C'est un végétal non plus immobile, passif et fragile, mais au contraire animé et en constante expansion, devenu agressif, menaçant d'enserrer l'homme et de le recouvrir, de l'étouffer par son dynamisme tout-puissant. Le végétal s'anthropomorphise progressivement, jusqu'à devenir un véritable être vivant, doué d'ailleurs en général d'intentions mauvaises à l'égard de l'humanité⁴⁷².

La manière décadente de représenter la Nature, bien que favorisant une dimension animée, est diamétralement opposée à celle de Blackwood par son essence. Blackwood, comme nos autres écrivains post-romantiques, emploie un décor naturel qui crée une juxtaposition tranchante avec la ville moderne, soulignant définitivement que le cadre urbain n'est pas propice au développement spirituel de l'homme chez lui. Vue sous cet angle, la représentation de Blackwood d'une nature immense et émerveillante paraît anachronique par rapport aux autres représentations de son temps, mais en lisant son roman attentivement on comprend que, bien que s'adressant à un public contemporain, le but n'était pas de nier le passé – au contraire – une influence explicite de certains mouvements antérieurs s'y observe, dont le romantisme allemand.

4.2.2. L'INFLUENCE DE NOVALIS DANS *THE CENTAUR*

Comme nous venons de l'indiquer, dans *The Centaur*, un bon nombre des chapitres sont agrémentés d'épigraphes ; des quarante-six chapitres, cinq commencent par des extraits du poète allemand Novalis (1772-1801). Comme les écrits de Blackwood, l'écriture de Novalis exprime un désir ardent de connaître une liberté sans bornes, ainsi qu'un rapport équilibré entre l'homme et la Nature. Pourtant, l'emploi de ces citations va au-delà d'un simple effet esthétique : on peut y observer une volonté de la part de Blackwood de reconnaître l'un de ses maîtres, et de rappeler au lecteur que par sa lecture, il est en train de découvrir une tradition spirituelle et textuelle en existence depuis longtemps. Considérons un des extraits cités par Blackwood en épigraphe ; un passage issu du texte de Novalis *Les Disciples à Saïs* (*Die Lehrlinge zu Saïs*, 1802). Dans ce texte, qui est raconté à la première personne et ainsi typique du style romantique, Novalis emprunte la voix d'un néophyte qui découvre, et résume, les enseignements sur la Nature. Il y explore la

⁴⁷² *Op. cit.*, p. 277.

possibilité d'une harmonie mondiale qui sera révélée par la Nature et que le Poète, qu'il décrit comme le « Héraut de la Nature », livrera à l'homme au moyen de ses écrits :

Ah ! s'écria le jeune homme, les yeux étincelants, quel est l'homme dont le cœur ne tressaille de joie lorsque la vie intime de la Nature lui pénètre l'âme en sa plénitude ; lorsque le sentiment puissant, auquel la langue humaine ne peut donner d'autres noms que les noms de volupté et d'amour, s'étend en lui comme un parfum irrésistible, dissolvant toute chose ; lorsque, tremblant d'une douce anxiété, il s'abîme dans le sein obscur et attrayant de la Nature, que la pauvre personnalité se perd dans les flots envahisseurs de la volupté, et que rien ne demeure, qu'un foyer de l'incommensurable force génératrice, un tourbillon dévorant sur l'immense océan⁴⁷³ !

Dans *The Centaur*, cet extrait annonce le chapitre trente-quatre, où, guidé par son compagnon russe, O'Malley arrive enfin aux portes de la vallée ancienne où demeure le troupeau de centaures ; il s'agit du pénultième chapitre avant l'apogée du roman, où les émotions ressenties au fil de la narration atteignent leur paroxysme. C'est une scène où une pléthore d'émotions se mêlent confusément dans le cœur d'O'Malley, alors qu'il est absorbé au sein de la Nature : « La conscience de la terre les enveloppa. Ils y entrèrent » (« The consciousness of Earth possessed them. They passed within⁴⁷⁴ »). En citant explicitement Novalis, Blackwood aligne volontairement les thèmes abordés dans son roman sur ceux exprimés dans les écrits du romantique allemand, signalant à tout lecteur l'influence de celui-ci sur son écriture, et rattachant son texte à une tradition antérieure et étrangère, signalant de surcroît qu'une telle tradition existe également ailleurs qu'en Angleterre.

Au-delà d'une volonté de rattacher son écriture à une deuxième culture européenne, les épigraphes ornant la plupart des chapitres introduisent une nouvelle dimension didactique dans le roman, permettent au lecteur d'approfondir sa compréhension du propos philosophique du récit, et lui fournissent en même temps une liste de textes supplémentaires qu'il peut parcourir, une fois sa lecture du roman terminée. Ces épigraphes ont pour effet donc d'encourager le bon lecteur à poursuivre sa découverte de la littérature mystique en lui livrant une autre piste à suivre. En effet, si nous considérons la description de Novalis face à la nature par Marcel Brion, on remarque qu'il ressemble à Blackwood sur plusieurs plans figurés : non seulement le poète allemand évoque-t-il la notion d'une terre destinée à être explorée par l'homme, mais comme Blackwood, il comprend

⁴⁷³ *Les Disciples à Saïs (Die Lehrlinge zu Saïs, 1802), Les Disciples à Saïs et les fragments de Novalis*, traduction de Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895, p. 44.

⁴⁷⁴ *The Centaur, op. cit.*, p. 252.

que les révélations entrevues par le poète voyant relèvent à la fois du merveilleux et du terrible qui provient de l'immensité de l'échelle de la Nature :

Le visage de Novalis ressemble à celui d'un enfant qui serait à la fois fasciné et effrayé par la contemplation d'un monde mystérieux étalé devant lui et qu'il lui est permis d'explorer. Il a le regard du voyant qui, au-delà du visible, embrasse l'infini des lointains teintés de ce bleu qui est pour lui la couleur de l'illimité dans l'ordre terrestre, de l'absolu et du sacré dans le domaine du surnaturel. C'est un mystère fascinant que celui sur lequel il se penche, mais aussi le *mysterium tremendum* des révélations augustes et terribles⁴⁷⁵.

Nous aborderons dans le chapitre suivant les diverses manières par lesquelles la présence du numineux se manifeste chez l'homme, mais il convient de noter ici que cette description du monde aperçu par le poète voyant résonne également avec celle du poète romantique proposé par Abrams. Dans *Natural Supernaturalism*, il explique : « Le poète, face au monde, voit ce qu'il avait omis de voir, ou ne voit plus ce qu'il avait vu autrefois, ou voit ce qu'il avait vu d'une nouvelle manière » (« The poet, confronting the world, sees what he has failed to see, or no longer sees what he once saw, or sees what he once saw in a new way⁴⁷⁶ »).

Comme Novalis dans *Les Disciples à Saïs*, le narrateur de Blackwood possède le statut d'un néophyte, devant qui la Nature se révèle dans sa pleine majesté. Mais dans le roman de Blackwood, tout est simplifié davantage : son narrateur n'est pas un vrai initié, mais plutôt un homme ordinaire ; la prose est également composée d'une manière sensiblement plus simple – comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Blackwood, hautement conscient du statut modeste de son lecteur, lui propose ces concepts clef sous la forme qu'il imagine la plus simple, afin qu'il puisse se familiariser aisément avec les expériences du protagoniste, et appliquer ces leçons à sa propre vie. Les mêmes phénomènes que ceux du texte allemand sont en jeu, mais la structure est bouleversée, et la prose simplifiée, signalant l'évolution de la place du poète au sein du texte dans ce nouveau contexte post-romantique. Comme nous l'avons avancé dans le premier chapitre, dans les récits de nos écrivains, le poète romantique n'est plus au centre du texte, mais plutôt aux marges, laissant le lecteur néophyte libre de s'y imaginer afin qu'il puisse comprendre le propos spirituel de la méta-narration plus aisément. C'est également pour cette raison que les

⁴⁷⁵ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, t. II, Paris, Éditions Albin Michel, 1963, p. 7.

⁴⁷⁶ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Company, 1971, p. 376.

effets métaphysiques que déclenchent la Nature et ses éléments sont clairement explicités et même exagérés, afin que ce soit absolument clair.

Dans les deux cas – que ce soit à l'époque romantique ou post-romantique – Blackwood et Novalis nous montrent que c'est la Nature qui fournit le modèle à suivre pour l'humanité, et que c'est en elle que le lecteur verra le plus aisément la révélation qui se dévoile devant lui. Mais, par les révélations métaphysiques d'O'Malley, Blackwood n'est pas nécessairement en train de préconiser un exode en masse de Londres vers la Géorgie ; en fait, l'ultime révélation qu'O'Malley partage avec le lecteur est que : « Le Jardin est *partout* ! On n'a pas besoin d'aller jusqu'au lointain Caucase pour le trouver. Il est partout ici dans cette vieille ville de Londres » (« The Garden's *everywhere* ! You needn't go to the distant Caucasus to find it. It's all about this old London town⁴⁷⁷ »). Plutôt, et avant tout, il encourage son lecteur à chercher ses propres expériences spirituelles et sentimentales dans la vie réelle en lui apprenant à « voir ce qu'il avait omis de voir, ou ne voit plus ce qu'il avait vu autrefois, ou voit ce qu'il avait vu d'une nouvelle manière » – pour reprendre la citation d'Abrams – en lui montrant l'expérience d'un avatar de lui-même dans un cadre idéalisé.

4.2.3. LE TRAITEMENT DU CADRE NATUREL CHEZ MACHEN : PARADOXES ET EXTASE

Cette leçon, exprimée dans toute sa plénitude dans la prose de Blackwood, est effectivement la même que celle évoquée plus haut dans le cas du cadre citadin chez Machen ; l'exemple du figuier entrevu en plein cœur de Londres sert d'exemple à cette capacité romantique de « voir ce qu'il avait omis de voir »⁴⁷⁸. Ailleurs, dans le cas du protagoniste dans « The Lost Club », c'est une étoile entrevue dans le ciel nocturne qui signale la présence du numineux au protagoniste⁴⁷⁹. Mais l'exemple sûrement le plus surprenant de ce qu'on a déjà vu se trouve dans « The Turanians » lorsque la jeune Mary voit une rose dans son jardin qui « [brûlait] comme une flamme. » Il ne s'agit pas d'une rose en flammes, mais plutôt d'une rose dont la couleur est particulièrement vive grâce à la perception intense de la jeune fille voyante. C'est cette fleur qui l'incite, par ailleurs, à s'aventurer au-delà de la fausse nature du jardin familial et à pénétrer dans

⁴⁷⁷ *The Centaur*, op. cit., p. 339.

⁴⁷⁸ Voir *supra* : p. 110.

⁴⁷⁹ Voir *supra* : p. 112.

les bois derrière leur maison, où elle découvre la bande des Touraniens. En tout cas, l'intensité de la fleur signale ses capacités extra-sensorielles et fait écho à un épisode dans *The White People*, que Machen rédigea à la même époque, et dont nous discuterons prochainement.

Ces trois éléments naturels sont représentatifs du même phénomène : l'émergence du numineux dans la vie urbaine, qui n'est perceptible qu'à la personne douée de cette vision du poète romantique. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, que dans les trois cas, ce message est transmis au moyen d'un élément naturel car, dans l'œuvre de Machen, le véritable espace sacré ou le lieu de culte de l'homme se trouve loin de civilisation moderne. Pour l'écrivain gallois, l'homme peut entrapercevoir Dieu dans le cadre d'une ville, ou connaître l'effet de l'oubli de soi en se promenant dans les ruelles interminables de Londres, mais pour tout véritable acte de vénération et pour un contact intentionnel et prolongé avec son créateur, l'homme doit s'isoler dans la nature. Comme nous l'avons vu dernièrement, c'est justement cette sorte de nature – sauvage et divine – qui est l'objet des rêves des Darnell dans *A Fragment of Life*. Machen l'évoque à un moment dans ce texte, lorsque Darnell décide de ne pas accompagner sa femme à l'office du dimanche, préférant plutôt rester allongé sous le mûrier :

He usually accompanied his wife to morning service, but that day he felt some bitterness in his heart, and preferred to lounge under the shade of the big mulberry tree that stood in the middle of their patch of garden – relic of the spacious lawns that had once lain smooth and green and sweet, where the dismal streets now swarmed in a hopeless labyrinth⁴⁸⁰.

Il avait pour habitude d'accompagner sa femme à la messe du matin, mais ce jour-là, il ressentait quelque amertume dans son cœur, et préféra se reposer à l'ombre du grand mûrier au centre de leur lopin de jardin – une relique des pelouses spacieuses qui s'étaient autrefois, lisses et vertes et douces, là où des rues désolées fourmillaient maintenant en un labyrinthe désespérant.

Tout cela étant posé, même si l'homme peut percevoir plus facilement le Divin dans la nature, cet éloignement crucial du monde moderne n'est pas donné gratuitement : plus que chez nos écrivains français, dans les écrits de Blackwood et de Machen, les cadres de la nature et de la ville forment une dialectique qui se révèle à travers les sentiments intérieurs du protagoniste. À la fin de notre discussion du traitement du cadre urbain, nous avons évoqué le drame intérieur qui se jouent dans l'esprit de la narratrice dans *The White People*, lorsqu'elle comprend qu'elle est contrainte de faire un choix, et de choisir entre le cadre urbain et domestique d'une part, et la

⁴⁸⁰ *A Fragment of Life*, dans : *The Great God Pan and Other Weird Stories*, Welches, Bloodletting Press, 2009, p. 270-271.

sauvagerie du monde naturel de l'autre. Étonnamment peut-être, sous la plume de Blackwood, le même dilemme se manifeste au cœur d'O'Malley : malgré l'agrément qu'il ressent lorsqu'il pénètre dans cette terre dont il rêvait depuis si longtemps, l'expérience est teintée d'une tristesse qui envahit son esprit. Son exploration de cette terre inconnue se complique à cause d'une forte nostalgie de ses proches qui pèse sur son cœur : « Car cette conscience du fait d'être dans deux endroits en même temps, divisé, pour ainsi dire, contre lui-même, imposa la nécessité d'une décision. Avec quelle partie devrait-il s'identifier ? Par un acte de volonté, semblait-il, un choix était possible » (« For this consciousness of being in two places at once, divided as it were against himself, brought with it the necessity for decision. With which portion should he identify himself? By an act of will, it seemed, a choice was possible⁴⁸¹ »). À la fin du roman, O'Malley se voit obligé de choisir entre la vie commune du cadre urbain, où, malgré sa vulgarité et sa laideur tout lui est familier et facile, et la félicité solitaire de la Nature. Finalement, il est incapable de rompre définitivement avec le monde moderne, et il y retourne au bout d'une semaine de félicité. Toujours dans *Natural Supernaturalism*, Abrams souligne la difficulté de cet acte de volonté, qui est pourtant réclamé par la décision d'entreprendre la voie mystique : « Cette préoccupation traite d'une opposition radicale entre le fait de voir le monde et le besoin de passer d'une conception à l'autre, ce qui est très difficile, mais produit des miracles » (« The preoccupation is with a radical opposition of seeing the world, and the need to turn from one way to the other, which is very difficult, but works wonders⁴⁸² »).

Tandis que sous la plume de Blackwood, la nature est simultanément objet et lieu de vénération, sous celle de Machen, elle est bien lieu de vénération, mais elle n'en est pas l'objet – elle se montre plutôt peu accueillante et gardienne de ses propres secrets. Ainsi, la décision de la jeune fille de rester dans la nature dans *The White People* n'est pas encouragée par ce qu'elle y a trouvé, car, comme nous l'avons vu dernièrement, le paysage est décrit comme étant apocalyptique. Au contraire, elle y demeure à cause de ce qu'elle a ressenti ; ce sont les sensations intérieures qui confirment l'authenticité de son expérience, mais cette expérience se gagne difficilement. En revanche, dans *The Centaur*, la Nature exerce instantanément un effet métaphysique et rassurant sur O'Malley : « Cette correspondance subtile était désormais si intime que le paysage même adopta l'aspect de leurs sentiments » (« So intimate henceforth was this

⁴⁸¹ *The Centaur*, op. cit., p. 215.

⁴⁸² Abrams, op. cit., p. 377.

subtle correspondance that the very landscape took the semblance of their feelings⁴⁸³»). Ce n'est pas du tout l'expérience de la narratrice lors de sa première exploration du monde sauvage au-delà de son village.

De fait, cette expédition, comme celles qui suivent, est plutôt marquée par des évocations d'une Nature hostile et impénétrable, semblable à celle que Jean Pierrot indique comme typique de la prose décadente. C'est ici que nous commençons à apercevoir le traitement complexe de la nature propre à Machen : alors même qu'elle est bien un lieu de contact entre l'homme et le Divin, et que certains éléments végétaux peuvent receler une présence numineuse, elle ne divulgue pas facilement ses secrets. Il faut, plutôt, que l'individu s'en montre digne à travers une série d'épreuves physiques qui testent la qualité de son caractère. Comme nous le verrons, le rapport entre la narratrice et le monde naturel dans *The White People* est bien plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord – comme c'est souvent le cas dans l'écriture de Machen. Néanmoins, en regardant de près ses interactions dans la Nature sauvage, il est possible de dégager certains éléments clefs de la philosophie mystique de Machen, exprimés par l'histoire de cette jeune fille.

Considérons deux descriptions de la végétation hostile qu'elle rencontre lors de sa première échappée au cœur de la nature ; dans les deux cas, il s'agit d'une végétation qui l'agresse d'une manière identique, mais sa réaction à cette même expérience diffère totalement en fonction de son état intérieur. Elle décrit le premier incident comme suit : « Je suis arrivée au pied d'une colline que je n'avais jamais vue auparavant. J'étais dans un fourré misérable, tout plein de branches noires et tordues qui m'ont déchirée alors que je passais à travers elles, et j'ai crié parce que ça me faisait mal de partout » (« I came to a hill that I never saw before. I was in a dismal thicket full of black twisted boughs that tore me as I went through them, and I cried out because I was smarting all over⁴⁸⁴ »). Dans ce premier épisode, qui évoque le chemin de croix, l'effet des ronces est dépeint comme étant très violent ; elle a la peau déchirée et elle crie de douleur. Très peu après, de nouveau confrontée à ces buissons épineux, elle subit le même genre de blessures, mais elle nous livre une description de sa réaction qui est fondamentalement opposée à la première : « Je suis me suis donc mise à quatre pattes, rampant parmi les buissons, et un grand pied d'ortie m'a piquée sur la jambe, et m'a fait brûler, mais ça ne m'a pas gênée, et j'étais piquée par les branches et les ronces, mais j'ai juste ri et chanté » (« I went down, creeping through the bushes, and a tall

⁴⁸³ *The Centaur*, op. cit., p. 248.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 232.

nettle stung me on the leg, and made me burn, but I didn't mind it, and I tingled with the boughs and the thorns, but I only laughed and sang⁴⁸⁵ »). Sa réaction aux hostilités de la nature est, donc, susceptible de varier et n'est ni immuable ni absolue.

Ce changement s'explique par le fait qu'entre ces deux incidents, elle est parvenue à recréer une des cérémonies secrètes que sa gouvernante lui apprit dans sa jeunesse. Lorsque ce deuxième incident intervient, elle ne le remarque pas car elle est en train d'agir sous une sorte d'enchantement intérieur. Ainsi, ce n'est pas la nature qui a changé, mais plutôt sa perception intérieure : elle parvient à acquérir cette vision transformatrice du poète romantique évoquée par Abrams. Dans les deux cas, avant et après, la Nature se présente comme un élément physiquement hostile et défavorable aux présences externes – on peut donc déduire qu'une personne non-initiée n'y aurait perçu que ces éléments agressifs. Chez Machen, tout est question de perception ; à la suite de la cérémonie à laquelle participe la jeune fille, son regard change, et devient un regard transformateur qui lui permet de percevoir autrement le monde naturel autour d'elle. Cette cérémonie change également sa manière de penser, et une fois accomplie, lui permet d'accéder aux espaces sacrés de la nature sans difficulté ; ainsi les descriptions de son expérience dans ce cadre se modifient.

Comme nous l'avons indiqué dernièrement, ce changement de perception est dû à la cérémonie qu'elle célèbre, qui déclenche un état d'extase chez elle ; nous avons déjà évoqué l'emploi de ce terme chez Machen⁴⁸⁶, mais nous rappelons ici l'importance du terme dans son schéma. Il est non seulement évocateur de l'état euphorique qui est le but de toute expérience religieuse, mais l'extase est aussi le but de la lecture ou de toute expérience qui élève l'homme au-dessus de la banalité de la vie quotidienne. Le terme est d'une telle importance, en fait, que Machen l'évoque dès la deuxième phrase du texte. Le récit qui encadre l'histoire de la jeune fille commence comme suit : « La sorcellerie et la sainteté, [...] ce sont les seules réalités. Chacune est une extase, un retrait de la vie ordinaire » (« Sorcery and sanctity, [...] these are the only realities. Each is an ecstasy, a withdrawal from the common life⁴⁸⁷ »). Cette citation est, par ailleurs, une copie presque exacte de celle que nous avons indiquée plus haut, issue de *Hieroglyphics*, qu'il rédigea au même moment : « We are withdrawn from the common ways of

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁸⁶ Voir *supra* : p. 126.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 223.

life; and in that withdrawal is the beginning of ecstasy⁴⁸⁸. » C'est, donc, ce retrait de la vie quotidienne qui permet à l'individu de commencer à apprécier les bienfaits de la sphère naturelle. Comme c'est le cas dans la définition que nous venons de donner, pour Machen le terme « extase » est toujours mis en contraste avec le terme « ordinaire ».

Dans *A Fragment of Life*, par exemple, après la scène de confession sous le mûrier que nous avons évoquée dans le chapitre précédent, lorsque les Darnell se voient le lendemain matin au petit déjeuner, ils tâchent d'éviter toute évocation de leur discussion de la veille, qui pourrait être éventuellement gênante et préfèrent plutôt parler de « *common things* » : « Ils ne pouvaient qu'à peine croire que l'un avait parlé et l'autre avait écouté des histoires très éloignées du courant habituel de leurs pensées et de leurs vies seulement quelques heures auparavant. Ils se regardaient timidement et parlaient de choses ordinaires » (« They could scarcely believe that the one had spoken and the other had listened only a few hours before to histories very far removed from the usual current of their thoughts and of their lives. They glanced shyly at one another and spoke of common things⁴⁸⁹ »). Cependant, dans le cas de la narratrice anonyme de *The White People*, ainsi que des Darnell, le passage à une vie consacrée à la poursuite de l'extase n'est pas immédiate. Machen indique plutôt une initiation progressive qui prend racine dans les émotions du sujet, et évolue vers l'esprit : dans *A Fragment of Life*, Darnell n'est pas conscient de ce qui lui arrive lors de la première apparition du numineux sous le mûrier, mais il peut l'interpréter au moyen de ses émotions. Au fil du texte, il parvient pourtant à interpréter et à anticiper ces émotions, prenant la décision finalement de consacrer sa vie à leur poursuite.

Si nous considérons à nouveau les instants où le numineux se manifeste dans le cadre urbain sous une forme végétale – le figuier dont Machen parle dans ses mémoires⁴⁹⁰, ou l'arbre sous lequel les Darnell se découvrent de nouveau – on remarque que, dans le cadre d'une ville telle que Londres, ces éléments ne sont justement pas à leur place naturelle, et leur vue représente donc ce retrait éphémère de la vie urbaine qui permet l'émergence de l'extase dans l'esprit du sujet. Dans le cas de la jeune narratrice dans *The White People*, son second passage par les ronces fait, tout comme le premier, office de mise à l'épreuve physique, et la nature met son dévouement à

⁴⁸⁸ *Hieroglyphics*, op. cit., p. 51. Voir *supra* : p. 125.

⁴⁸⁹ *A Fragment of Life*, op. cit., p. 293. Cette expression, « *common things* » fut très importante dans la littérature de Machen à cette époque. Elle figure également dans une citation que nous avons vue lors de sa présentation où il esquisse le portrait d'un futur protagoniste doué d'une vision orphique. Voir *supra*, p. 111.

⁴⁹⁰ Voir *supra* : p. 110.

l'épreuve. Cependant, ressentant l'extase déclenchée par sa cérémonie, elle n'est pas dérangée et réussit à accéder aux trésors cachés de la nature. Le passage continue, et la jeune fille énumère les aspects fantastiques de la nature qu'elle trouve cachés en dessous de ces éléments visibles. Il ne s'agit pas d'objets insolites, mais, comme dans le cas de la rose lumineuse que Mary observa dans son jardin, il s'agit d'éléments parfaitement naturels, dont l'aspect est intensifié par sa propre extase :

Then I got out of the thicket into a close valley, a little secret place like a dark passage that nobody ever knows of, because it was so narrow and deep and the woods were so thick round it. There is a steep bank with trees hanging over it, and there the ferns keep green all through the winter, when they are dead and brown upon the hill, and the ferns there have a sweet, rich, smell like what oozes out of fir trees. There was a little stream of water running down this valley, so small that I could easily step across it. I drank the water with my hand, and it tasted like bright, yellow wine, and it sparkled and bubbled as it ran down over beautiful red and yellow stones, so that it seemed alive and all colours at once⁴⁹¹.

Puis je suis sortie du fourré pour entrer dans une vallée qui était proche, un petit endroit secret comme un passage sombre que personne ne connaît, parce qu'elle était si étroite et profonde et le bois tout autour était vraiment très épais. Il y a une berge bien en pente au-dessus de laquelle les arbres se penchent, et où les fougères restent vertes tout l'hiver, même quand elles sont mortes et brunies sur la colline plus haut, et les fougères y ont un parfum sucré et riche, comme la sève qui coule des sapins. Il y avait une petite source qui coulait dans ce val, si petite que j'ai pu l'enjamber facilement. J'ai bu l'eau dans ma main, et le goût était celui d'un vin lumineux et jaune, et elle scintillait et gazouillait en coulant sur des pierres rouges et jaunes qui étaient si belles, et on aurait dit que la source était vivante et parée de toutes les couleurs en même temps.

L'expérience de la jeune fille anonyme implique que, chez Machen, ce n'est pas la Nature qui change pour l'homme, mais plutôt l'homme qui change devant la Nature – si toutefois il parvient à y pénétrer. Cela nous montre une position diamétralement opposée à celle de Blackwood, où le monde naturel est accessible à tout le monde, et se révèle par la simple proximité du sujet.

Sous la plume de Machen, la nature n'est ni naturellement merveilleuse, ni naturellement favorable à la présence de l'homme. Elle se présente plutôt comme les ruines d'un temple, où l'homme doit lutter pour en extraire le sens. Comme l'ensemble du texte, les descriptions des éléments naturels sont difficilement interprétables, et plusieurs possibilités semblent plausibles ; les qualités de la nature évoquées par la narratrice varient au fil du récit, semblent intimement liées aux émotions et peuvent, au premier abord, paraître contradictoires ou paradoxales. Or, Machen maintient que comme l'homme est condamné à une perception du Divin qui sera toujours

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 234.

incomplète, les paradoxes font partie intégrante de toute expérience religieuse, mais que c'est dans la nature de l'homme de scruter les mystères de l'existence :

Now it is possible to look the universe in the face, to contemplate the mysteries and enigmas of life and death, of faith and belief, and say frankly, 'I give it up.' [...] This is the easiest way, but, somehow, men will not have it. A command that will not be denied compels them to reason about this life and the (presumed) life of the world to come. And it is probable that if the whole race of men 'gave it up,' came to believe that the puzzle was all nonsense, that the apparent language was not merely obscure, but unmeaning gibberish ; then, I suppose, we should turn into sheep and goats that nourish a blind life within the brain. But if we are to reason, to ask, to speculate ; then, so far as I can see, we can only proceed by the guidance of analogy, proceeding from the known to the unknown⁴⁹².

Il est donc possible de regarder l'univers en face, de contempler les mystères et les énigmes de la vie et de la mort, de la foi et de la croyance, et de dire franchement, 'J'y renonce' [...] C'est le moyen le plus facile, mais, pour une raison que j'ignore, les hommes ne l'accepteront pas. Un ordre qui ne saurait être renié les contraint à raisonner sur cette vie, ainsi que sur la vie (présumée) du monde à venir. Et il est probable que si la race entière des hommes 'y renonçait,' qu'elle finirait par croire que cette énigme n'a pas du tout de sens, que la langue apparente était non seulement obscure, mais un charabia pur et simple ; alors, je suppose, nous deviendrions des moutons et des chèvres qui abritent une vie aveugle dans leur cerveau. Mais si nous raisonnons, si nous interrogeons, si nous spéculons ; alors, à ce que je vois, nous ne pouvons que procéder au moyen de l'analogie, procédant du connu, à l'inconnu.

Pour Machen, l'expérience du Divin par l'homme s'articule autour d'une série de paradoxes, dont la résolution définitive ne sera jamais possible. C'est ce qui le distingue définitivement de Blackwood : tandis que pour Machen l'expérience religieuse se définit par un engagement actif de la part du sujet, qui est appelé à s'interroger et à scruter les mystères de l'existence, chez Blackwood, l'homme peut comprendre le Divin par un acte fondamentalement passif – une renonciation et une acceptation du Divin qui se révèle pleinement, et instinctivement, au sein de la Nature. Machen écarte catégoriquement cette idée, comme il l'explique dans la suite du même extrait :

And this being so, it seems clear that we have no right to say : 'If there were a God, if there were a true faith, if religion were anything but a sham and a delusion ; then all would be clear, easy and self-evident. It would be no more possible for a man to doubt of God than to doubt of the nose on his face. It is likely that the master-truth, the great word of the enigma of the universe would be difficult, hard to understand, full of apparent contradictions ?' It is not rational, I say, to talk like that ; since we have seen that undoubted truth and pure beauty are hard to be understood, full of

⁴⁹² *War and the Christian Faith*, London, Skeffington and Son, Ltd., 1918, p. 23-24.

apparent contradictions, and, so far as beauty or art is concerned, unprovable. Let us not forget that the absolutely true thing is by no means also, and *ex vi termini*, the absolutely obvious thing⁴⁹³.

Et ceci étant vrai, il semble évident que nous n'avons aucun droit de dire : 'S'il y avait un Dieu, s'il y avait une vraie foi, si la religion était autre chose qu'une imposture et une illusion ; alors tout serait clair, facile, et évident. Il ne serait pas davantage possible à un homme de douter de Dieu que de douter du nez sur son visage. Il est probable que la suprême vérité, la grande parole de l'énigme de l'univers, serait difficile, compliquée à comprendre, pleine de contradictions apparentes ?' Il n'est pas rationnel, je le maintiens, de parler ainsi ; puisque nous avons déjà vu que la vérité indubitable et la beauté pure sont difficiles à comprendre, pleines de contradictions apparentes, et, pour ce qui est de la beauté ou l'art, impossibles à prouver. N'oublions pas que ce qui est absolument vrai, n'est pas obligatoirement, et *ex vi termini*, la chose absolument évidente.

Ainsi, les épreuves de la narratrice face aux éléments agressifs du monde naturel indiquent que la présence de l'extase est nécessaire pour déchiffrer les énigmes auxquelles l'homme est confronté, et pour permettre au sujet de se rapprocher du Divin. Cette qualité semble tout de même difficilement atteignable à l'époque victorienne où les portes d'entrée à la nature semblent fermées à la vaste majorité des hommes. Machen évoque cela dans le second volet du récit encadrant de *The White People* où, ayant lu le journal de la jeune fille, les deux hommes discutent de son contenu, y cherchant un sens. Parlant du paysage où la jeune fille était habituée à s'aventurer, l'un des hommes, Ambrose, observe :

It was a wild country; but you know what it was like by her description, though of course you will understand that the colours have been heightened. A child's imagination always makes the heights higher and the depths deeper than they really are; and she had, unfortunately for herself, something more than imagination. [...] But it is a strange, desolate land.

C'était une contrée sauvage ; mais tu sais de quoi ça avait l'air par sa description, même si, bien sûr, tu auras compris aussi que les couleurs ont été intensifiées. L'imagination d'un enfant rendra les hauteurs toujours plus hautes et les profondeurs plus profondes qu'elles ne le sont en réalité ; et elle avait, malheureusement pour elle, quelque chose de plus que l'imagination. [...] Mais il est vrai que c'est une contrée désolée et étrange.

En cherchant un sens à cet extrait, il est important de noter d'abord qu'il arrive à la toute fin du récit, après que le lecteur, comme les deux hommes, a déjà lu tout le journal de la jeune fille et a déjà partagé sa vision du monde. Le lecteur sait, donc, à quels moments « les couleurs ont été intensifiées », et, peut-être aussi à quoi Ambrose fait référence exactement lorsqu'il dit qu'elle avait « quelque chose en plus que l'imagination ». Dans ces lignes, Machen s'adresse pleinement

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 24-25.

à son lecteur et lui indique deux pistes possibles : il est libre d'accepter l'explication facile, selon laquelle il s'agit simplement d'une contrée étrange et d'écarter, ainsi, le contenu du journal comme un produit d'une imagination surchauffée, ou bien il peut accepter de croire que ces couleurs décrites dans les pages sont dues à l'extase de la jeune fille, et de conclure de son journal que les couleurs qu'il est habitué à voir sont, en fait, tamisées.

Machen nous propose, finalement, un commentaire sur la vue de la nature par le poète voyant, à travers les yeux d'un non-voyant, et demande au lecteur de s'interroger pour voir s'il en a tiré le bon sens, s'il a su en extraire le propos implicite de la méta-narration. Ce faisant, il laisse implicitement le soin au lecteur de décider quelle explication il préfère : celle des hommes victoriens, ou celle de la narratrice voyante, signalant de nouveau le grand conflit de cette littérature, qui se révèle par la juxtaposition des cadres. Par sa description de la nature, Machen souligne également l'un des enjeux majeurs du récit orphique : le texte reste un texte. Il faut que le lecteur y participe activement et accepte le propos métaphysique pour qu'il soit efficace. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur cette notion, lorsque nous aborderons le style et les effets textuels des écrivains, ainsi que les manières dont ils espèrent persuader le lecteur du propos spirituel au moyen de la parole elle-même.

4.2.4. LA MER DANS *UN CŒUR EN PEINE* DE PÉLADAN : LE MIROIR DE SOI

Bien qu'instruite par sa gouvernante dans sa jeunesse, la narratrice de *The White People* passe la plus grande part du récit seule dans la nature, sans soutien extérieur, et dépendant exclusivement de sa compréhension intuitive du monde qui l'entoure. Elle est obligée de déterminer non seulement comment il faut agir face aux diverses épreuves, mais aussi comment interpréter les conséquences de ses actions. Fondamentalement solitaire, l'expérience de la jeune narratrice dans la nature ressemble à celle de Bêlit, la protagoniste d'*Un cœur en peine* de Péladan. Contrairement à la grande majorité de ses autres romans, *Un cœur en peine* se déroule entièrement dans un cadre naturel ; au fil de la nuit qu'elle passe sur la falaise, Bêlit entre en communication directe avec la nature, que Péladan représente comme un miroir d'elle-même.

Ici, pourtant, aucune épreuve n'est nécessaire comme c'est le cas chez Machen : Bêlit a déjà montré la pureté de son caractère par la nature mélancolique qu'elle manifeste au début du

roman, et que nous avons évoquée dans le chapitre précédent de cette étude⁴⁹⁴. Cette mélancolie métamorphose son être, rendant son for intérieur visible à la Nature. Ayant donc montré la qualité de son caractère, elle est autorisée à communiquer librement avec l'océan :

Souffrante Bêlit, sans repos, sans destin ; son nom n'est qu'une âme perdue parmi les âmes dans le mouvement collectif et géant. Mais ce soir il lui semble qu'une voix lui parle et l'appelle, une voix misérable et sœur, encolérée contre le destin. [...] Femme, souffrante, irrésolue, passive sous les puissances astrales, la mer la conseillera comme une sœur⁴⁹⁵.

Seule devant la mer, Bêlit expose son for intérieur, et, ce faisant, trouve la solution à son angoisse : la vie de Fée. Guidée par ses propres instincts, elle parvient à résoudre son drame intérieur par elle-même en scrutant son âme, dont l'état est reflété dans la nature qui l'entoure. Par l'aisance de communication et la nature apaisante de ses réponses, le partage entre Bêlit et la mer ressemble à celui d'O'Malley sous la plume de Blackwood : il s'agit d'une communication métaphysique qui confirme les instincts dont le protagoniste soupçonnait déjà l'existence et la justesse :

Bêlit entend l'intérieure voix : 'Divinise ton cœur, en te donnant ; ne demande pas, donne ; n'espère pas, console ; aime pour aimer ; aime pour grandir ; aime pour souffrir ; aime pour mourir toi-même et renaître en Jésus.' [...]

Un repos géant monte du bas de la falaise et apaise Bêlit ; l'air tiède l'engourdit presque souriante ; et le sommeil baise ses paupières [...]

Cette âme et cette mer ont cessé pour un moment de souffrir et de vivre⁴⁹⁶.

Dotée d'attributs féminins, la mer devient le double de Bêlit ; lui permettant de mieux percevoir le chemin devant elle. Elles agissent ensemble : lorsqu'au début d'un chapitre « un rêve passe sur la mer », « un rêve passe sur la femme⁴⁹⁷ » au début du chapitre suivant. Toutes deux suivent l'ordre naturel et remplissent les rôles qui leur ont été attribués par Dieu. Cette communion intérieure avec l'océan, outre le fait qu'elle valide ses intuitions charitables, donne à Bêlit le courage d'attendre l'arrivée de Mérodack, rassurée entretemps par la présence immense et paisible de la mer, sa sœur, qu'elle suit le bon chemin.

C'est ici que nous pouvons marquer une spécificité cruciale du traitement de la communion avec la nature dans l'œuvre de Péladan : contrairement à ce que nous voyons dans l'écriture de

⁴⁹⁴ Voir *supra* : p. 223.

⁴⁹⁵ *Un cœur en peine* [1890], Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 55.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 137-138.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 142, 144.

Blackwood, ce n'est pas Dieu même qui parle à Bêlit à travers les éléments de la nature, c'est plutôt son propre esprit qui lui adresse la parole au moyen de la mer. Ceci s'explique par la bonne et simple raison que Bêlit, étant femme, ne peut pas atteindre un statut où elle est autorisée à communiquer directement avec le Seigneur. Bêlit est bien la protagoniste du roman, mais dans la conception hiérarchique du Sâr, une femme – fût-elle la meilleure – ne saurait jamais faire office de Mage – et le privilège de communiquer avec le Divin est réservé aux Mages ou aux hommes de l'Église. Ainsi, Bêlit peut parler avec la nature, mais ceci ne résout pas ses problèmes *in fine* ; ce n'est pas la présence de Dieu qui la calme – elle est plutôt bercée par ses propres pensées et son propre raisonnement, qui se reflètent dans la mer. À la fin du roman, même après une nuit d'introspection et de communication directe avec la mer, elle est obligée d'attendre l'arrivée de Mérodack pour avoir une réponse définitive sur son avenir. Cela distingue nettement le schéma de Péladan de celui de Blackwood, ainsi que de ceux de Machen et de Schuré.

Ces deux derniers auteurs maintiennent, comme Péladan, qu'un tel accès direct et intime est bien le droit de certains privilégiés, or, contrairement au Sâr, leurs conceptions des critères requis n'abordent pas les questions de genre, ni n'impliquent une hiérarchie des sexes. Loin de là : Alcyonée, le personnage éponyme de *La Prêtresse d'Isis*, est tout autant initiée aux mystères que son hiérophante, Memnonès ; et d'un point de vue narratif, le fait qu'elle est femme joue un rôle important sur plusieurs points dans le récit. Ensuite, chez Machen, la narratrice de *The White People* est non seulement parfaitement capable d'entrer dans un état d'extase par elle-même (même si le degré de conscience reste discutable), mais elle est aussi initiée aux mystères par sa gouvernante. Il nous est indiqué de surcroît que c'est l'arrière-grand-mère de la gouvernante qui fut responsable de l'éducation ésotérique de cette dernière :

And sometimes nurse told me tales that she had heard from her great-grandmother, who was very old, and lived in a cottage on the mountain all alone, and most of these tales were about a hill where people used to meet at nights long ago [...] and now, she said, everybody but her great-grandmother had forgotten all about it⁴⁹⁸.

Et parfois ma gouvernante me racontait des histoires qu'elle avait entendues de son arrière-grand-mère, qui était très vieille, et vivait dans une chaumière sur la montagne toute seule, et la plupart de ces histoires parlaient d'une colline où les gens se réunissaient la nuit il y a bien longtemps [...] et maintenant, m'a-t-elle dit, tout le monde sauf son arrière-grand-mère avait tout oublié.

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 241.

Ainsi, non seulement l'initiation ésotérique est-elle possible pour une femme dans le schéma de Machen, mais il décrit un système où ce sont les femmes qui sont les gardiennes du savoir occulte de leur pays, et c'est donc par la permanence d'une sororité que l'enseignement des mystères continue.

En tout cas, sous la plume de Péladan, la nature n'est pas un chemin menant directement au Créateur. Comme dans le cas du cadre urbain, Péladan préfère laisser la tâche de l'orientation de l'homme aux rares personnes qui sont vraiment dignes du titre de hiérophante. L'emploi du décor naturel est très rare dans l'œuvre péladane ; l'écrivain montre une forte préférence pour le cadre citadin où les mérites du mage sont plus clairement mis en valeur. Dans le cas d'*Un cœur en peine*, la nature devient une plateforme pour les pensées désespérées d'une femme qui, ayant perdu sa famille, a perdu le goût de la vie. Or, même si la mer la berce et la calme, elle ne lui fournit pas de réponse concrète – Bêlit doit attendre la présence d'un supérieur pour lui indiquer sa direction. Ainsi, tandis que sous la plume de Machen, par exemple, la présence d'une étoile suffit à pacifier Ambrose lorsque son âme est troublée, ou, dans *The Centaur*, l'unification physique et métaphysique avec la nature permet à O'Malley de compléter son développement spirituel, chez le Sâr, la nature ne fournit jamais de réponse définitive.

III. L'ESPACE SACRÉ

Tout cela étant posé, il convient de définir une troisième, et dernière, sorte d'espace, qui ne saurait se restreindre à l'un ou à l'autre des deux cadres cités dernièrement : l'espace sacré. Dans le récit orphique, l'espace sacré se définit comme un lieu conçu délibérément comme un point de rencontre entre l'homme et le Divin. Il pourrait être un espace officiel tel qu'une église, les vestiges d'un temple, ou un endroit dans la nature qui est devenu un lieu de culte à cause de ses attributs surnaturels. En tout cas, il s'agit d'un espace où les attentes de l'homme sont informées par une connaissance préexistante de la rencontre avec le Divin, susceptible d'y avoir lieu ; ainsi, la possibilité d'une rencontre due au hasard – telle qu'on la voit dans le cas d'un conte noir, par exemple – est écartée. L'emploi de ce cadre, fortement favorisé par Schuré et Machen, en dévoile beaucoup sur la conception de la religion prônée par l'écrivain – le degré auquel elle doit être formalisée, et comment l'homme peut accéder aux merveilles qu'elle promet.

4.3.1. L'ESPACE SACRÉ CHEZ MACHEN : LE PUIITS ET LE GRAAL

Nous en trouvons un exemple très clair et net dans l'œuvre de Machen avec le symbole du puits, qui connote un lieu destiné à la célébration d'un sacrement entre l'homme et le Divin. Le puits apparaît dans deux des textes que nous avons évoqués dernièrement : *A Fragment of Life*, et *The White People*. Tous deux ont été rédigés vers 1899, puis publiés dans le même numéro de *Horlick's* en 1904, avant de paraître définitivement ensemble dans *The House of Souls* en 1906. Dans le premier texte, le puits est d'abord l'objet des rêves de Darnell ; nous rappelons la première phrase du récit : « Edward Darnell se réveilla d'un rêve d'un bois ancestral, où un puits clair s'élevait dans un voile et une vapeur grise sous une chaleur brumeuse et scintillante. » Le rêve étant déjà en retrait de la conscience ordinaire, l'image mentale qu'en a Darnell est naturellement infusée d'extase et de vérité numineuse. Ainsi, le récit entier est mis sous le signe de ce retrait et de l'extase qui s'ensuit, ce qui crée un contraste avec la monotonie de sa vie domestique et s'incarne dans le symbole du puits. Il jaillit de nouveau lors de la conclusion du récit, Darnell y faisant référence dans l'ultime entrée du carnet qu'il laisse lors de son exode vers la Nature :

So I awoke from a dream of a London suburb, of daily labour, [...] and as my eyes were opened I saw that I was in an ancient wood, where a clear well rose into grey film and vapour beneath a misty glimmering heat. And a form came towards me from the hidden places of the wood, and my love and I were united by the well.⁴⁹⁹

Ainsi, je me réveillai d'un rêve d'une banlieue de Londres [...] et alors que mes yeux s'ouvraient, je vis que j'étais dans un bois ancestral, où un puits clair s'élevait dans un voile et une vapeur gris sous une chaleur brumeuse et scintillante. Et une forme s'avança vers moi placidement, venant des lieux cachés du bois, et mon amour et moi fûmes unis à côté du puits.

Ici la signification du puits dans le contexte du récit prend tout son sens et nous apprenons qu'il est un lieu de sacrement, où se réalisera une double union : non seulement les Darnell seront-ils mariés de nouveau sous le signe d'une extase mystique, mais cette union matrimoniale sera aussi symbole de la nouvelle vie qu'ils ont décidé d'adopter ensemble.

Ce même symbole figure également dans *The White People*, lorsque la narratrice explore la forêt après avoir célébré les rites mystiques. Contemplant le monde autour d'elle sous l'effet

⁴⁹⁹ *A Fragment of Life*, op. cit., p. 327.

métamorphosant de l'extase, elle découvre un puits, dont la beauté est éblouissante. Dans une évocation considérablement plus élaborée que celle d'*A Fragment of Life*, Machen nous décrit le puits du bois à travers les yeux enchantés de la narratrice :

... As I looked about I saw there was a wonderful well just under the high, steep wall of grass. All the ground round it was covered with bright, green, dripping moss ; there was every kind of moss there, moss like beautiful little ferns, and like palms and fir trees, and it was all green as jewellery, and drops of water hung on it like diamonds. And in the middle was the great well, deep and shining and beautiful, so clear it looked as if I could touch the red sand at the bottom, but it was far below. I stood by it and looked in, as if I were looking in a glass. At the bottom of the well, in the middle of it, the red grains of sand were moving and stirring all the time, and I saw how the water bubbled up, but at the top it was quite smooth, and full and brimming. It was a great well, large like a bath, and with shining, glittering green moss about it, it looked like a great white jewel, with green jewels all round⁵⁰⁰.

... Alors que je regardais autour de moi, j'ai vu qu'il y avait un puits merveilleux juste en contrebas de la muraille d'herbe, haute et raide. La terre tout autour était recouverte d'une mousse vive et verte qui ruisselait ; il y avait toute sorte de mousses, des mousses comme de belles petites fougères, et comme des palmiers et des sapins, et le tout était aussi vert que des bijoux, et des gouttes d'eau y étaient suspendues comme des diamants. Et au centre se trouvait le grand puits, profond et brillant, si transparent qu'il me semblait que j'aurais pu toucher le sable rouge du fond, mais il était bien en dessous. J'y suis restée et m'y suis regardée, comme si je regardais dans une glace. Au fond du puits, au centre, les grains de sable rouges remuaient et tournoyaient sans cesse, et j'ai vu comme l'eau bouillonnait, mais à la surface c'était très lisse, et rempli, et débordant. C'était un puits formidable, grand comme une baignoire, une mousse brillante et scintillante l'entourait, il ressemblait à un grand bijou blanc, avec des bijoux verts tout autour.

Comme le puits occupant les rêves de Darnell, celui-ci revêt un aspect incroyable grâce à un retrait du commun, mais dans les deux cas son rôle est le même : il représente la cristallisation du mariage métaphysique du protagoniste avec la voie mystique. Ce symbole, délibérément placé à la lisière des bois, sert également de seuil à franchir par l'actant lors de son retrait de la manière « ordinaire » de vivre. Il n'a pas été choisi au hasard non plus ; comme Blackwood qui compare la vallée des centaures au jardin d'Éden, le choix du puits de la part de Machen est très chargé en connotations bibliques, et témoigne encore de sa connaissance des références et de la culture religieuse de son lectorat.

Au quatrième chapitre de l'Évangile de Jean, dans la parabole de Jésus et de la Samaritaine, Jésus propose à la femme de Samarie une eau « vive », disant : « Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui

⁵⁰⁰ *Ibid.* p. 235.

donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle⁵⁰¹. » Nous avons déjà évoqué les nombreux griefs de Machen contre l'Église de son temps, mais il semble pertinent tout de même de signaler que l'emploi de ce symbole, extrait d'une scène très connue du Nouveau Testament, aurait été sûrement connue à un bon nombre de lecteurs et fut donc soigneusement choisie. Par son emploi, Machen propose au lecteur une nouvelle source d'eau « vive », qu'il révèle clairement à travers la vision mystique de la narratrice de *The White People*, décrivant le puits à la manière d'un ciboire ou même du Saint Graal.

Au-delà des exemples cryptiques dans *The White People* et *A Fragment of Life*, dans *The Secret Glory*, on retrouve également un exemple de puits, nettement plus clair cette fois-ci, qui confirme les postulats que nous venons d'avancer sur son sens symbolique dans l'œuvre de Machen. Après sa première rencontre avec le numineux, que nous avons citée dans le chapitre précédent lors de notre discussion sur la mélancolie⁵⁰², Ambrose se retrouve seul dans la forêt, débordé d'émotion et assoiffé. Il se retourne et à la lisière du bois il voit un puits en marbre noir, sur lequel est gravé *FONS VITAI IMMORTALIS* : La Source de la vie immortelle. Il s'y penche et boit l'eau qu'il y trouve. Cet acte, qui possède une fonction sacramentelle, a un effet bouleversant sur son corps et son esprit, concrétisant de manière physique l'union spirituelle entre le protagoniste et le Divin :

He rose and, bending over the well, put down his lips to drink, and his soul and body were filled as with a flood of joy. Now he knew that all his days of exile he had borne with pain and grief a heavy, weary body. There had been dolours in every limb and aching in every bone; his feet had dragged upon the ground, slowly, wearily, as the feet of those who go in chains. But dim, broken spectres, miserable shapes and crooked images of the world had his eyes seen; for they were eyes bleared with sickness, darkened by the approach of death. Now, indeed, he clearly beheld the shining vision of things immortal. He drank great draughts of the dark, glittering water, drinking, it seemed, the light of the reflected stars; and he was filled with life⁵⁰³.

Il se leva, et, se penchant au-dessus du puits, y trempa les lèvres pour boire, et son âme et son corps furent remplis comme d'un déluge de joie. Maintenant il comprenait que pendant toutes ses journées d'exil, il avait porté avec douleur et chagrin un corps lourd et las. Il avait ressenti des douleurs dans chaque membre et des maux dans chaque os ; ses pieds avaient traîné sur la terre, lentement, avec lassitude, comme les pieds de ceux qui marchent enchaînés. Ses yeux n'avaient vu que des spectres faibles et brisés, des formes misérables et des images obliques du monde ; car c'étaient des yeux rendues floues par la maladie, obscurcies par l'approche de la mort. Maintenant,

⁵⁰¹ Jean, IV, 13-14.

⁵⁰² Voir *supra* : p. 221.

⁵⁰³ *The Secret Glory*, op. cit., p. 37.

en effet, il voyait la vision brillante des choses immortels. Il but à grands traits cette eau sombre et scintillante, buvant, semblait-il, la lumière des étoiles qui s'y reflétaient ; et il fut rempli de vie.

Dans son traitement du décor, Machen semble suggérer finalement que la simplicité du cadre naturel est parfaitement propice à cette réunification avec le Divin, ne serait-ce que par la distance qu'elle installe entre l'homme et les distractions de la ville moderne. Dans *A Fragment of Life*, la forêt semble donc plus favorable aux vellétés spirituelles des Darnell qu'une église traditionnelle, qui est trop facilement associée aux problèmes de la religion contemporaine. En fait, à un moment du récit, Edward cesse complètement d'aller à l'église de leur quartier, la décrivant comme : « ... un blasphème gothique qui prétend être une église » – « ... a Gothic blasphemy pretending to be a church⁵⁰⁴ ». Toutefois, on ne peut pas dire qu'il y observe le même rapport entre l'homme et son créateur que Blackwood. Dans la conception de la nature décrite par Machen, le Divin réside dans la nature, ou, au moins, loin de la civilisation de l'homme, mais il ne se révèle pas gratuitement. Afin que le sujet puisse percevoir Dieu dans le monde, il faut un espace particulier où une cérémonie pourra avoir lieu, qui permettra l'éveil de l'extase.

4.3.2. L'ESPACE SACRÉ CHEZ SCHURÉ

Dans *L'Ange et la Sphinge*, Schuré présente un schéma quasiment identique, où l'on retrouve la notion de sacrement divin ayant pour cadre la nature. Cependant, comme c'est le cas pour Machen, même si le cadre est naturel, il ne s'agit pas d'une unification métaphysique transcendante comme sous la plume de Blackwood. Autrement dit, ce n'est pas le cadre naturel qui permet le sacrement qui se produit dans la scène que nous verrons prochainement. Plutôt, la nature agit, ici encore, comme le décor d'une religion personnelle et intime, déstructurée et intuitive, qui est l'antithèse de la religion conventionnelle. Ainsi, elle est richement décrite, et révèle un côté vivant et animé, indiquant la présence du Divin qui demeure juste au-delà du visible, mais n'est pas personnifiée comme c'est le cas dans *The Centaur*.

Cela étant posé, considérons la scène en question. S'étant égaré loin de la voie mystique, Konrad, le jeune chevalier, décide de renouer avec son inclination naturelle pour le mysticisme et de consacrer de nouveau sa vie à la poursuite des mystères. Cette intention se cristallise dans une

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 321.

cérémonie évoquant des noces, semblables de toute évidence à celles des Darnell, impliquées à la fin de *A Fragment of Life* :

Je pénétrai sous la haute futaie de hêtres qui ondoie au pied de la Roche de l'Ange, par une tempétueuse après-midi d'automne. Des nuées noires, chassées par un grand vent, couraient dans le ciel au-dessus des arbres agités. Des tourbillons de feuilles sèches traversaient les chemins, et les rafales du vent mugissaient dans les arbres avec des bruits d'orgue. Quand le soleil se voile, ce bois profond s'assombrit tout à coup, et les troncs blafards des hêtres semblent des fantômes géants douloureusement tordus par la bise ; au premier rayon qui perce les nuages, la forêt reprend son air de cathédrale, les fûts blancs se redressent en piliers majestueux qui lancent leurs arceaux dans la voûte des feuillages. [...] En passant la bague à mon doigt, je murmurai ces mots :

– Âme ou fantôme, toi, l'Ange qui commande, toi, l'unique Aimée, sois l'Épouse éternelle ! Écoute mon serment... Cet anneau nous unit pour toujours.

J'aurais été devant l'autel, en face du prêtre et devant une épouse vivante que je n'aurais pas eu le sentiment d'une prise de possession plus intense de mon âme. Pourtant j'étais seul dans l'immense forêt et nul autre que l'ouragan et les grands hêtres courbés ne chantaient à mon mariage⁵⁰⁵.

Dans cet extrait, on peut voir l'application des mêmes enjeux que dans celui de Machen qui le précède : il s'agit d'une union entre l'homme moderne et la voie mystique, qui se fait à l'écart de la société contemporaine. Cependant il y a une différence essentielle : le puits qui symbolise cette union est remplacé par une bague. Certes, chez Schuré il s'agit d'un objet et non pas d'un espace, mais sa fonction reste la même : c'est une figuration très claire de cette union symbolique, mais qui a pour rôle de révéler la dialectique se jouant au sein du protagoniste, tout comme la description de l'ombre de la maison évoquée dans *The White People*. À la différence de Machen, dans le cas de *L'Ange et la Sphinge*, ce débat intérieur ne se fait pas entre la société et la nature au sens large, mais plutôt entre deux facettes précises de ces deux sphères : la religion traditionnelle et la religion mystique.

La bague en question est un cadeau offert par son maître Rupertus avant leur séparation, ce dernier lui expliquant que c'est un symbole de protection et une manifestation visible de ses intuitions métaphysiques :

Tu ne sais pas [...] la force des pierres précieuses. Elles sont les yeux de la matière inanimée, les astres que la terre élabore à travers les siècles dans sa nuit profonde. [...] Vois, cette pierre [...] c'est l'étoile d'amour qui luit dans l'absence et le deuil. Je te la donne comme un talisman. Nous ne nous reverrons plus. Mais souviens-toi en la regardant que, même mort, ton maître veille sur toi. Elle te guidera vers celle qui doit te délivrer. Au plus fort de la détresse, parle-lui : elle te

⁵⁰⁵ *L'Ange et la sphinge* [1897], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 80-82.

répondra. Mais ne montre à personne le trésor de ton cœur ; ne livre pas le secret de ton âme : il sera profané.

Plus tard, lorsque le chapelain de Nuremberg remarque la bague à la main de Konrad, il s'enquiert de son origine, et lorsqu'il apprend que c'est l'astrologue Rupertus qui la lui a offerte, il l'implore de l'enlever immédiatement : « Malheureux enfant [...] te voilà tombé entre les mains du mauvais esprit. Satan va s'emparer de toi. Si tu ne quittes pas cette bague, tu es perdu pour toujours. Donne-la-moi⁵⁰⁶. » Konrad doit subir les affres de l'intolérance de nouveau face à son père dans le paragraphe suivant lorsqu'il apprend que le chapelain l'avait « trahi dans l'excès de sa peur superstitieuse » et avait averti son père, qui n'est pas plus favorable à l'idée qu'il porte la bague comme symbole de sa nouvelle vie : « Que fais-tu là ? [...] De la magie, sans doute !... De qui vient cet anneau ? N'essaye pas de mentir ; je sais tout ... C'est donc le vieux Rupertus que tu allais voir à Nuremberg ! Il t'aura enseigné quelque tour de sorcellerie. [...] Tu vas donner sur-le-champ cette bague au chapelain qui la jettera dans la rivière⁵⁰⁷. » Cette scène de fiançailles symbolise, donc, le rejet des enseignements dits « religieux » du chapelain avec sa doctrine diluée, ainsi que la fausse conception d'autorité qu'elle engendre dans la société imposée par le père, en faveur d'une religion pure qui n'a pour cadre que la liberté de la Nature même.

Dans la scène des fiançailles mystiques citée plus haut, l'atmosphère créée par le cadre naturel est parfaitement favorable au sacrement qui s'y déroule, mais la nature n'est pas pour autant active dans la cérémonie ; ce n'est pas le lieu qui pose problème à Konrad dans sa quête, mais plutôt l'influence des autres. Ces personnes extérieures, comme son père dont le comportement est qualifié de « tyrannique », sont représentées comme des agents de leur cadre, et elles exercent sur lui une influence mentale. Autrement dit, dans sa quête, c'est un drame intérieur que Konrad doit surmonter. C'est également le cas pour Ombricius dans *La Prêtresse d'Isis* : la voie menant à l'initiation lui est ouverte, à condition qu'il accepte de renoncer à son égo.

Schuré montre dans ses romans une forte préférence pour les tribulations métaphysiques de l'individu, soulignant les démarches du raisonnement intérieur permettant à l'actant de trouver son chemin car, pour celui-ci, telle est l'expérience de l'individu dans la vie réelle : tout n'est qu'une question de volonté. Il l'explique dans *La Prêtresse d'Isis* lorsqu'il évoque les difficultés que Memnonès rencontra alors qu'il cherchait un hiérophante capable d'assurer son éducation :

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

Le pontife Smerdès te recevra comme hiérogammate. Il te donnera les livres d'Hermès, car lui seul possède les vrais, et t'apprendra la langue sacrée. C'est tout ce qu'il peut faire. Si tu veux aller plus loin, il faut chercher tout seul. Car, sache-le bien, personne n'est initié que par soi-même. La vérité n'a qu'un temple ; mais mille sentiers y mènent et chacun doit trouver le sien⁵⁰⁸.

Ainsi, dans l'œuvre de Schuré, le traitement des cadres n'est pas tout à fait semblable à celui de ses contemporains : bien qu'il identifie les mêmes problèmes dans la société de son temps, il prône une expérience vraiment personnelle pour parvenir à la solution dont le cadre importe assez peu. En fait, si on retrace les étapes de l'éducation de Konrad on remarque que jusqu'alors, la Nature n'a pas figuré dans son éducation ésotérique avant la scène de mariage dans la forêt : il avait déjà entendu la voix du numineux dans la cathédrale de Nuremberg, et il avait été éduqué également par Rupertus à son domicile personnel. Il est donc normal que le symbole qu'il choisit comme représentatif de l'union entre l'homme et le numineux ne soit pas lié définitivement à un endroit fixe, mais plutôt à un objet personnel.

4.3.3. L'ESPACE SACRÉ : LE RÔLE DE LA CÉRÉMONIE

Sous la plume de Machen aussi, la conquête des mystères se présente comme une épreuve individuelle, mais qui demande tout de même un rapport actif au monde extérieur. Si nous examinons les épreuves de la narratrice dans *The White People*, par exemple, nous remarquons que ses nombreuses épreuves physiques, une fois passées, ne débouchent pas sur une expérience directe avec le Divin – cette expérience provient plutôt d'une compréhension (instinctive ou étudiée) des rites qui doivent être célébrés. Plus haut, nous avons cité deux expériences quasiment identiques de la narratrice au sein de la nature ; nous y avons indiqué qu'il s'est déroulé entre les deux une expérience mystique qui l'a emplie d'extase et a modifié sa perception de son entourage. Cette expérience a lieu dans un endroit dont le charme mystique n'est pas immédiatement évident, la narratrice remarque : « C'était si étrange et solennel et solitaire, comme un temple vide de dieux païens morts » (« It was so strange and solemn and lonely, like a hollow temple of dead heathen gods⁵⁰⁹ »). En effet, pour une jeune fille habituée au décor fastueux d'une cathédrale, le cadre

⁵⁰⁸ *La Prêtresse d'Isis, op. cit.*, p. 46.

⁵⁰⁹ *The White People, op. cit.*, p. 236.

naturel pourrait paraître austère ou « *lonely* ». Cependant, c'est encore une épreuve, et elle doit se montrer digne d'accéder aux bienfaits merveilleux du lieu.

Lors de son exploration de cette contrée désolante, elle entre dans un espace qui a été identifié par un peuple antérieur comme un lieu de culte. N'ayant jamais rien vu de tel de sa vie, ce nouvel espace lui paraît tellement étrange qu'elle ne peut réagir qu'avec effroi. C'est un espace parsemé de rochers qui sont regroupés en cercles concentriques :

I went on into the dreadful rocks. There were hundreds and hundreds of them. Some were like horrid-grinning men ; I could see their faces as if they would jump at me out of the stone, and catch hold of me, and drag me with them back into the rock, so that I should always be there. And there were other rocks that were like animals, creeping, horrible animals, putting out their tongues, and others were like words that I could not say, and others like dead people lying on the grass⁵¹⁰.

J'ai continué, passant parmi ces affreux rochers. Il y en avait des centaines et des centaines. Certains étaient comme des hommes qui souriaient horriblement ; je pouvais voir leurs visages comme s'ils allaient sortir d'un bond de la pierre pour me sauter dessus, et m'attraper, et m'entraîner avec eux dans le rocher, pour que j'y vive pour toujours. Et il y avait d'autres rochers qui étaient comme des animaux, des animaux horribles qui rampaient, en me tirant la langue, et d'autres qui étaient comme des mots que j'étais incapable de dire, et d'autres comme des hommes morts allongés sur l'herbe.

À mesure qu'elle y passe du temps, le site exerce un effet inconscient sur elle, et lui communique le langage nécessaire pour célébrer les cérémonies auxquelles se destine le lieu ; l'expérience stimule un état d'extase qui rend apparent le numineux, modifiant sa perception de l'espace :

I went on among them, though they frightened me, and my heart was full of wicked songs that they put into it ; and I wanted to make faces and twist myself about in the way that they did, and I went on and a long way till at last I liked the rocks, and they didn't frighten me any more. I sang the songs I thought of : songs full of words that must not be spoken or written down. Then I made faces like the faces on the rocks, and I twisted myself about like the twisted ones, and I lay down flat on the ground like the dead ones, and I went up to the one that was grinning, and put my arms round him and hugged him⁵¹¹.

J'ai continué d'avancer parmi eux, bien qu'ils me fissent peur, et mon cœur était plein de chansons méchantes qu'ils y avaient mises ; et j'avais envie de faire des grimaces et de me tordre comme eux, et j'ai continué bien loin mais j'ai fini par aimer les rochers, et ils ne me faisaient plus peur. J'ai chanté les chansons qui me vinrent à l'esprit : des chansons pleines de paroles qui ne doivent pas être prononcées ou écrites. Puis j'ai fait des grimaces comme les visages sur les rochers, et je me suis tordue comme les rochers tordus, et je me suis allongée tout contre la terre comme les

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 232-233.

⁵¹¹ *Ibid.* p. 233.

rochers morts, et je me suis approchée de celui qui grimaçait, et j'ai mis mes bras autour, et je l'ai serré dans mes bras.

Dans le cas de la jeune fille, la nature imprime naturellement sa marque sur elle, et elle comprend instinctivement le comportement qu'il faut adopter, ainsi que les paroles nécessaires. Ces actions bouleversent sa perspective, et permettent le « *withdrawl from the common* », nécessaire à l'extase.

Elle poursuit son exploration du lieu, et y découvre son immensité ; cette révélation intensifie l'aspect insolite du site et déclenche chez elle une sensation métaphysique vertigineuse, semblable à celle évoquée plus haut par Machen en connexion avec l'immensité de l'étendue urbaine de Londres :

It was just as if I was sitting on a tower in the middle of a great empty town, because I could see nothing all around but the grey rocks on the ground. I couldn't make out their shapes any more, but I could see them on and on for a long way, and I looked at them, and they seemed as if they had been arranged into patterns, and shapes, and figures. I knew they couldn't be, because I had seen a lot of them coming right out of the earth, joined to the deep rocks below, so I looked again, but still I saw nothing but circles, and small circles inside big ones, and pyramids, and domes, and spires, and they seemed all to go round and round the place where I was sitting, and the more I looked, the more I saw great big rings of rocks, getting bigger and bigger, and I stared so long that it felt as if they were all moving and turning, like a great wheel, and I was turning, too, in the middle⁵¹².

C'était exactement comme si je m'étais assise sur une tour au centre d'une ville déserte, parce que je ne pouvais rien voir autour à part les rochers sur le sol. Je ne pouvais plus distinguer leurs formes, mais je pouvais les voir encore bien loin, et je les ai regardés, et ils semblaient avoir été arrangés selon des motifs, des formes, et des figures. Je savais que c'était impossible, parce que j'en avais vu beaucoup sortir directement de la terre, connectés aux rochers profonds en dessous, alors j'ai regardé encore, et encore, je n'ai rien vu à part des cercles, et de petits cercles à l'intérieur des grands, et des pyramides, et des dômes, et des flèches, et ils semblaient tourner autour de l'endroit où je m'étais assise encore et encore, et plus je regardais, plus je voyais de grands cercles de rochers, qui devenaient de plus en plus grands, et j'ai regardé pendant si longtemps que j'avais l'impression qu'ils étaient tous en train de bouger et de tourner, comme une grande roue, et que, moi aussi, j'étais en train de tourner au centre.

Cet espace est bien un lieu de culte dont l'objet de vénération, ainsi que la manière de vénérer, ont été oubliés par le monde moderne. Ainsi, les formes sous lesquelles les représentations du Divin se manifestent dans cet espace sont inconnues et incompréhensibles à la protagoniste, comme la contemplation d'une puissance supérieure le serait pour tout néophyte. Cependant, comme nous l'avons indiqué, cette révélation et la compréhension qu'elle permet ne sont pas données par la

⁵¹² *Ibid.*, p. 233-234.

simple présence de la jeune fille dans le lieu. C'est plutôt un effet déclenché par une série de paroles et de gestes correctement réalisés, sinon le lieu serait demeuré statique, et ses émotions ne seraient jamais passées de la peur à l'extase. Ainsi, la cérémonie est aussi importante chez Machen que le lieu où elle est célébrée.

Chez Schuré, lorsqu'il est question de dépeindre un lieu de culte orphique proprement dit, on peut voir l'application d'une philosophie essentiellement identique à celle de Machen – mais conduite à un point plus extrême. Dans *La Prêtresse d'Isis*, par exemple, ce n'est pas parce qu'elle est secrète que Schuré ne traite pas l'intérieur de la crypte où se font les initiations des néophytes. Plutôt, la description qu'il nous en livre est rude car il n'y a rien à décrire : le lieu est décrit comme désert et vide : « ...Memnonès descendit dans la crypte dont la porte se trouvait ouverte par hasard. Jadis les prêtres d'Isis y faisaient descendre les néophytes auxquels ils confiaient leurs instructions secrètes. C'était un lieu abandonné depuis que l'art de l'initiation s'était perdu⁵¹³. » Comme la narratrice de *The White People*, le lecteur du roman de Schuré est confronté à un décor qui est difficilement déchiffrable sans la présence du Divin. Mais, contrairement aux rochers concentriques que la jeune fille trouve dans la forêt, impressionnants par leur organisation et leur échelle, la crypte ne fait pas l'objet d'une description élaborée dans le texte de Schuré. Toute l'attention est portée sur les pratiquants du culte, et surtout sur Alcyonée, qui, éprise d'extase, invoque le Divin :

À ce moment les sons graves d'un théorbe retentirent. Ils venaient d'en haut par le soupirail. C'était l'hymne au dieu solaire, Ammon-Râ, joué sur la harpe sacrée par un pastophore, sous le péristyle du temple. À ses accents Alcyonée se souleva peu à peu, sans sortir de son sommeil magique, et se dressa devant Memnonès dans une attitude solennelle. Ses yeux s'ouvrirent, mais on devinait que leurs orbes élargis ne voyaient rien du monde réel et plongeaient au-delà dans une atmosphère immense et lumineuse. Memnonès restait immobile de ravissement. Il se sentait devant un autre être, plus pur et plus grand que lui-même. Enfin, pareille au lotus qui émerge du Nil aux premiers rayons du soleil, l'Âme elle-même, la Vierge brillante, sans terrestre souillure – la divine Psyché – surgissait devant lui dans toute sa beauté⁵¹⁴.

Comme c'était le cas pour la narratrice dans le récit de Machen, la bonne réalisation des diverses étapes de cette cérémonie éveille chez Alcyonée un état d'extase – et ainsi, le lieu, son décor et ses divers éléments, jouent tous un rôle essentiel dans cette cérémonie. Cependant, chez Schuré, l'intérêt du lieu commence et se termine avec les pratiquants ; comme c'était le cas dans *L'Ange*

⁵¹³ *Op. cit.*, p. 61.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

et la Sphinge, le propos du roman porte sur l'homme et son rapport au Divin, qui est intime et personnel. Dans son évocation de ce rapport dans *La Prêtresse*, Schuré ne nous livre pas, pourtant, des descriptions de l'état intérieur de la prêtresse, faisant porter toute l'attention sur les changements physiques, qui sont observés par son père adoptif et hiérophante, Memnonès. C'est la cérémonie qui prime et non le cadre, en somme.

Malgré l'extériorité de la scène dans l'exemple d'Alcyonée, dans les derniers chapitres, nous avons vu deux autres exemples d'une communication intérieure avec le Divin dans des lieux de vénération. Dans *Le Double*, par exemple, lorsque Marrias passe dans la cathédrale de Milan, il entend des voix intérieures lui rappeler sa vraie place dans la hiérarchie spirituelle de l'existence. Marrias entre dans le Dôme au moment de la messe, lorsque l'atmosphère est à son comble et l'espace est animé par la musique et le chant ; c'est ainsi la totalité des éléments de la messe qui lui permet de passer dans un état réceptif à ces voix numineuses : « Marrias avait la sensation de marcher dans un tombeau gigantesque et magnifique. C'était l'heure de l'office du matin. Jamais la psalmodie des prêtres n'avait produit sur lui cette impression implacable d'Éternité et d'Absolu⁵¹⁵. » Finalement ce n'est pas un seul élément qui permet à Marrias de passer à l'état où il peut entendre les voix divines résonnant dans l'église, mais un ensemble d'éléments.

C'est également le cas pour la narratrice dans *The White People* : c'est par une combinaison de chant, de danse, et de paroles dans le lieu sacré qu'elle est capable d'atteindre un état d'extase. Schuré indique également que la danse et le chant sont des éléments nécessaires à la célébration d'une cérémonie dans la partie sur Krishna des *Grands Initiés* ; il indique que les danses sacrées de l'Inde sont « une essence, un parfum de son être⁵¹⁶ ». Comme pour les drames sacrés d'Éleusis qu'il évoque dans *Sanctuaire d'Orient*, les chants, les danses, et les cérémonies permettent au sujet de passer à un état d'extase, qui stimule son âme et le rapproche de Dieu.

Pour Schuré et Machen, l'animation du lieu sacré n'est offerte qu'à ceux qui s'en révèlent dignes par la bonne compréhension des rites et de leur célébration. Néanmoins, une fois le rite célébré, ce n'est pas le lieu même qui est modifié, mais plutôt la perception des actants qui y ont assisté. Blackwood, quant à lui, n'adhère point à cet usage. Pour ce dernier, le rapport entre l'homme et son créateur relève de l'ordre intuitif des choses ; ainsi, en dehors de ses descriptions de la Nature dans sa pureté, Blackwood ne détaille pas des lieux sacrés précis. Pour lui, l'homme

⁵¹⁵ *Le Double* [1899], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 22.

⁵¹⁶ *Les Grands Initiés, Les Grands initiés* [1889], Paris, Librairie Académique Perrin, 1960, p. 91.

moderne peut trouver le Divin sous diverses manifestations dans les lieux isolés de la Nature ; c'est le cas d'un grand nombre de ses récits (noirs et blancs) tels « The Willows », « The Wendigo », « The Glamour of the Snow », parmi bien d'autres. La vallée édénique de *The Centaur* peut donc être considérée comme un lieu sacré car c'est là où la Nature est encore pure et imperturbable. Ainsi, pourvu que l'homme soit isolé du chaos de la vie urbaine, et en contact direct avec la Nature, il peut y avoir vénération sincère et honnête – il suffit de s'y rendre.

Dans le schéma de Blackwood, il est évident que l'isolement de la Nature est nécessaire à l'homme moderne pour pouvoir comprendre enfin la vérité ontologique que la ville lui cache, mais *quid* des peuples qui ne sont pas « modernes » ? Nous avons vu dans le chapitre précédent que Blackwood accorde des capacités généalogiques à ces personnages, indiquant qu'ils peuvent avoir une prédisposition ou une sensibilité naturelle aux forces numineuses rien que par leur héritage. Dans la même perspective, le Russe dans *The Centaur* y est naturellement sensible aussi. En effet, lorsqu'il s'agit de certaines cultures qui sont contemporaines, mais situées aux antipodes culturels de la société victorienne, Blackwood indique qu'elles sont plus proches du Divin, nonobstant le cadre où les personnes se trouvent. Ainsi, pour Blackwood, la danse, comme toute expression artistique, n'est pas faite pour établir un contact entre l'homme et le Divin, mais elle est plutôt la preuve qu'il y a déjà un contact entre les deux. De fait, ceux qui s'expriment de manière artistique témoignent de ce lien métaphysique. Toujours dans *The Centaur*, Blackwood décrit comment O'Malley se sent plus à l'aise avec les « paysans » qui voyagent sur le bateau que les bourgeois, reconnaissant en eux une simplicité et une sincérité qui se rapproche des siennes :

But the Irishman felt more in touch with the hundred peasant-folk who joined the ship at Ineboli from the interior of Asia Minor and were bound as third-class emigrants for Marseille and far America. Dark-skinned, wild-eyed, ragged, very dirty, they had never seen the sea before, and the sight of a porpose held them spellbound. [...] At night they played their pipes and danced, singing, shouting, and waving their arms – always the same tune over and over again.

O'Malley watched them for hours together. He also watched the engineer, the over-dressed women, the attaché. He understood the difference between them as he had never understood it before. He understood the difficulty of his task as well. How in the world could he ever explain a single syllable of his message to these latter, or waken in them the faintest echo of desire to know and listen. The peasants, though all unconscious of the blinding glory at their elbows, stood far nearer to the truth⁵¹⁷.

Mais l'Irlandais se sentait plus en phase avec la centaine de paysans de l'intérieur de l'Asie-Mineure qui embarquèrent à Inebolu comme passagers de troisième classe à destination de

⁵¹⁷ *The Centaur*, op. cit., p. 299-300.

Marseille ou de la lointaine Amérique. La peau foncée, le regard affolé, loqueteux et très sales, ils n'avaient jamais vu la mer auparavant et la vue d'un marsouin les émerveillait. [...] Le soir ils jouaient de leurs galoubets et dansaient, chantant, criant, et agitant leurs bras – encore et toujours sur la même mélodie.

O'Malley les observait pendant des heures. Il observait également l'ingénieur, les femmes trop élégamment habillées, l'attaché. Il comprenait la différence entre eux comme jamais auparavant. Il comprenait aussi la difficulté de sa tâche. Comment pourrait-il jamais trouver le moyen d'expliquer une seule syllabe de son message à ces derniers, ou à éveiller en eux l'écho du désir de savoir et d'écouter. Les paysans, quoique tous inconscients de la gloire aveuglante qu'ils côtoyaient, se tenaient bien plus près de la vérité.

La danse que ces paysans mènent tous les soirs n'est peut-être pas explicitement la danse d'une cérémonie religieuse comme celle que fait la narratrice anonyme dans *The White People*, mais, pour Blackwood, tout acte spontané, comme leur danse, est preuve d'une correspondance métaphysique entre l'homme et le grand rythme de la Terre, et rapproche l'homme civilisé de son premier état, naturel et primitif. Ailleurs dans *The Centaur*, il explique :

To share the life of the Earth is to dance and sing in a huge abundant joy! And the nearer to her great heart, the more natural and spontaneous the impulse – the instinctive dancing of primitive races, of savages and children, still artless and untamed ; the gambolling of animals, of rabbits in the meadows and of deer unwatched in forest clearings [...] ; of birds in the air [...] ; of the life within the sea [...]. All life simple enough to touch and share the enormous happiness of her deep, streaming, personal Being, dances instinctively for very joy – obedient to a greater measure than they know... The natural movement of the great Earth-Soul is rhythmical. The very winds, the swaying of trees and flowers and grasses, the movement of the sea, of water running through the fields with silver feet, of the clouds and edges of the mist, even the trembling of earthquakes – all, all respond in sympathetic motions to this huge vibratory movement of her great central pulse. [...] Our speech as well – inspired words are ever rhythmical, language that pours into the poet's mind from something greater than himself. And not unwisely, but in obedience to a deep instinctive knowledge was dancing once – in earlier, simpler days – a form of worship. You know, at least, how rhythm in music and ceremonial uplifts and cleans and simplifies the heart towards the greater life... You know, perhaps, the Dance of Jesus...⁵¹⁸

Partager la vie de la Terre c'est danser et chanter dans une immense et abondante joie ! Et plus l'on est près de son grand cœur, plus l'impulsion est naturelle et spontanée – la danse instinctive des races primitives, des sauvages et des enfants, encore ingénue et inapprivoisée ; la gambade des animaux, des lapins dans les prés et des cerfs inaperçus dans les clairières des forêts [...] ; des oiseaux dans les airs [...] ; de la vie dans la mer [...]. Toute vie qui est suffisamment simple pour toucher et partager l'immense bonheur de son Être intime, personnel, et fluide, danse instinctivement de joie – obéissant à une mesure plus grande qu'elle ne le sait... Le mouvement naturel de la grande Âme de la Terre est rythmique. Les vents même, l'agitation des arbres, des fleurs et des herbes, le mouvement de la mer, de l'eau qui parcourt les champs de ses pieds argentés, des nuages et des bords de la brume, même le tremblement des séismes – tout, tout répond en des gestes semblables à ce gigantesque mouvement vibratoire de son grand poulx central. [...] Notre

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 213-214.

discours aussi – les paroles inspirées sont éternellement rythmiques, une langue qui coule dans l'esprit du poète d'une source plus grande que lui-même. Et non pas bêtement, mais par obéissance à un savoir profond et instinctif, la danse était autrefois – à une époque antérieure, et plus simple – une forme de vénération. Tu sais, du moins, comment le rythme de la musique et des cérémonies soulève, purifie et simplifie le cœur pour une vie plus grande... Tu connais, peut-être, la Danse de Jésus...

Dans le texte, c'est le narrateur, qui est un ami d'O'Malley qui l'écoute expliquer cette théorie, dont l'exposition dure sur plusieurs pages, puis, à sa conclusion, il avoue au lecteur que le discours fut tellement long et fougueux qu'il n'a pas pu tout retenir. Ainsi, il s'excuse et résume : « La première et la plus naturelle expression de la vitalité de la Terre se trouve dans un mouvement dansé qui est d'une joie et d'un bonheur qui sont des plus purs – c'est, pour moi, l'essentiel de ce que j'ai retenu. Ceux qui sont suffisamment près de la Nature le ressentent » (« The first and natural expression of the Earth's vitality lies in a dancing movement of purest joy and happiness – that for me is the gist of what remains. Those near enough to Nature feel it⁵¹⁹ »). Ainsi, pour Blackwood, tandis que le cadre de la Nature peut aider l'homme par la révélation initiale, une fois la vérité comprise, la leçon reste avec le sujet, et le véritable espace sacré se révèle métaphysique, permettant la vénération du sacré partout.

4.3.4. L'ESPACE SACRÉ CHEZ PÉLADAN : LE PRIVILÈGE DES ÉLUS

Comme Blackwood, Péladan ne se préoccupe pas de dépeindre trop longuement les lieux de culte – mais, quand il le fait, on peut observer un raisonnement totalement opposé à celui de Blackwood. Pour Péladan, comme nous l'avons vu dernièrement, l'accès au Divin est réservé à un cercle d'élus dont le nombre est très restreint, et dont le lecteur ne fait pas partie. Ainsi, les rares fois où il évoque pour son lecteur les lieux de culte des élites, Péladan se montre soucieux de se garder de trop profaner les secrets et les mystères des initiés, conscient du fait qu'il s'adresse à un public général. Ainsi, le lecteur n'est jamais autorisé à regarder dans les coulisses des lieux. Dans cette perspective, il est bien plus fréquent que ces personnages orphiques sortent de leurs cadres sacrés pour retrouver les protagonistes dans le cadre urbain.

Chez Péladan, les personnages orphiques demeurent entourés de mystère, tout comme la vérité orphique dont ils sont les héritiers. Néanmoins, même si nous sommes privés de description

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 215.

de ces lieux (ainsi que de ce qui s’y passe), on peut constater que ces espaces sacrés sont des lieux traditionnellement religieux et sacrés. Dans *Un cœur en peine*, par exemple, le lieu de culte de Mérodack est le Château de la Rose+Croix, que Péladan décrit comme ayant été bâti après le retour de la dernière croisade – donc dans le dernier quart du XIII^e siècle – et où chacun des étages « est consacré à une des phases du temps⁵²⁰ ». Comme le personnage y demeurant, c’est un lieu fermé – mais dont la présence est imposante et permanente. De même, les lieux, ainsi que les personnes ayant le droit d’y entrer, sont connus des habitants du village breton pour leur caractère mystico-religieux. Le narrateur d’*Un cœur en peine*, par exemple, évoque la transmission ininterrompue du savoir orphique qui s’effectue dans le château, et relaye aussi l’avis des habitants du bourg en disant : « ...malgré ce que les stupides Parisiens appellent le progrès des lumières, les paysans branlaient la tête en désignant le château : ‘Ç’a toujours été un endroit pour les choses qui se cachent : toujours des choses s’y cacheront⁵²¹.’ » Péladan considère que ces décors, qui représentent le meilleur du génie humain, sont les privilèges exclusifs des hommes dignes ; ainsi, le lecteur, comme le paysan, reçoit des descriptions de l’extérieur, mais ne peut que spéculer quant aux mystères que recèle l’intérieur.

4.3.5. CONCLUSION

Il nous paraît que, en ce sens, le récit orphique de cette période est comme le lieu sacré décrit par Schuré ou Machen : comme la cathédrale de Milan ou les rochers dans la forêt, il s’agit d’un texte qui est ouvert à tout le monde. Cependant, il faut que le lecteur soit dans les bonnes conditions afin de tirer pleinement les leçons de sa méta-narration, sinon il restera au premier degré de la lecture, comme la crypte décrite par Schuré, qui est si banale en apparence.

Dans ce deuxième chapitre de cette seconde partie, nous avons évoqué les principaux éléments structuraux du récit : les lieux et les personnages qui permettent au lecteur de trouver sa place aisément dans le récit. Il convient maintenant de passer au dernier chapitre au cours duquel nous aborderons le langage du texte, qui, comme les divers éléments d’une cérémonie, fait vivre le vrai sens du propos textuel, permettant au lecteur de comprendre la présence du Divin dans le monde de l’actant, mais dans le sien aussi.

⁵²⁰ *Un cœur en peine*, op. cit., p. 230.

⁵²¹ *Ibid.* p. 226.

Comme ces textes sont souvent hybrides par leur contenu, dotés d'une méta-narration qui se cache sous l'histoire principale, les termes du texte aussi témoignent de la présence des doubles intentions de l'écrivain. Au-delà de son but narratif, il y a également le besoin de susciter la participation active du lecteur, en lui faisant croire que les éléments sont plausibles. La besogne de l'écrivain est donc de cultiver une atmosphère où son lecteur est susceptible d'adhérer au propos spirituel du texte. Si ceci ne se produit pas, il n'est pas certain qu'on puisse dire que l'écrivain orphique ait réussi son entreprise.

CINQUIÈME CHAPITRE

DU DIVIN, ET DE SON ÉVOCATION DANS LA PAROLE ORPHIQUE

Dans les deux chapitres précédents, nous avons montré que nos écrivains structurent leurs récits autour des personnages qui sont des avatars du lecteur, les plaçant dans des cadres représentatifs du monde réel, afin qu'un lecteur profane puisse facilement s'imaginer au sein du récit où opèrent les phénomènes surnaturels et en saisir aisément les enjeux spirituels implicites. Ayant considéré ces deux éléments essentiels du récit orphique – le protagoniste et son monde – il convient à présent de passer à un examen de son troisième élément clef : le Divin. Or, afin de pouvoir examiner la représentation de la divinité propre à chaque écrivain, il nous faut prendre en considération les paroles et la langue qu'il emploie. En effet, la tâche qui se dresse devant l'écrivain orphique est ardue, et ce, pour une multitude de raisons qui proviennent tant de l'idée qui nourrit son texte que de la forme imprécise que celle-ci devra prendre.

L'écrivain orphique de cette période post-romantique est confronté à un défi de taille, dû à la nature essentielle de la tâche qu'il se propose : comment peut-on espérer évoquer un dieu qui se définit principalement par sa nature indéfinissable ? Comme on l'a vu lors du premier chapitre, à l'instar des romantiques, nos écrivains favorisent une conception imprécise du créateur, signalant sa présence par des voies métaphysiques et non-rationnelles. Ainsi, la question se pose : comment communiquer une telle représentation à un public non instruit dans le domaine de la religion, qui n'est que moyennement intéressé par la question ? Car, rappelons-le, la tâche de nos écrivains orphiques est de construire un récit qui aura un effet éclairant sur son lecteur, l'avertissant de la présence d'une force suprême dans le monde, en ébranlant les conventions indifférentes, ou pis, matérialistes, de la société moderne. De fait, si la finalité ultime de ces romanciers est de convaincre leur lecteur de la réalité d'une force suprême dans l'univers, le traitement de ce troisième élément clef du récit est sans doute le plus délicat, mais aussi le plus essentiel.

Il convient donc de regarder la manière dont le romancier orphique emploie la parole afin de façonner la compréhension spirituelle du lecteur. Un tel examen nous permettra de clarifier la manière dont l'écrivain orphique espère communiquer une compréhension du Divin au moyen de la langue – rationnelle ou émotionnelle. Au-delà de l'emploi fonctionnel ou narratif de la parole, trois emplois de la parole orphique émergent lorsqu'il s'agit d'évoquer Dieu. Tout d'abord, il y a la parole dans son état littéral, employée pour fournir des phrases expositives, où le Divin est évoqué simplement et clairement. Deuxièmement, il y a l'emploi figuré de la parole, où l'écrivain évoque Dieu par le biais d'un certain nombre de figures de style – ce qui produit en général une

image plus riche, mais qui conserve pourtant la simplicité des termes même. Enfin, dans le troisième emploi, plus rare, l'écrivain cherche à recréer une expérience syntaxique transformative, qui se réalise par la lecture active et engagée d'un texte ayant pour but de simuler l'expérience métaphysique d'une rencontre avec le Divin. Par ce triple rôle de la parole, nous espérons montrer comment l'écrivain orphique met le verbe commun au service de ses fins, qui sont à la fois religieuses et pédagogiques. Dans les trois cas, il s'agit d'une parole qui paraît simple et limitée, mais qui poursuit un but ontologique et spirituel. Cette parole n'est autre que celle du lecteur, mise au service de l'Idéal.

De cet effort de transmission se dégage un portrait de l'écrivain qui doit non seulement œuvrer face à une divinité impersonnelle et abstraite, mais également contre une langue imparfaite, grossière et incapable d'évoquer pleinement Dieu, mais la seule que le lecteur soit capable de comprendre. Comme nous le verrons, le style employé indique souvent le degré de formalité que l'écrivain souhaite prêter à sa pédagogie hermétique, ainsi que l'idée spécifique qu'il se fait de son rôle en tant que révélateur de la philosophie occulte. Sera examinée également la manière dont la forme et le style sont susceptibles de varier en fonction du moment dans le texte – l'écrivain modulant souvent son style afin de souligner un passage plus significatif spirituellement.

De même que les conceptions de la foi varient parmi nos romanciers, le rapport entre l'idée et la parole change également, l'écrivain rendant l'idée plus ou moins évidente en fonction de ses objectifs. Néanmoins, la parole orphique, telle qu'on la voit jaillir sous la plume de nos romanciers, n'est pas une parole ésotérique, issue d'un lexique occulte. Au contraire, elle est celle du lecteur lui-même. Il y a donc un détournement de l'emploi de la parole simple et fonctionnelle, jadis employée par l'écrivain pour communiquer certaines informations essentielles au déroulement du récit. La parole simple du lecteur est désormais mise au service de l'écrivain orphique à des fins mystico-pédagogiques. Or, même si nos écrivains sont eux-mêmes instruits dans un genre de spiritualité que l'on pourrait qualifier de « mystique », sommes-nous en mesure de qualifier leur écriture de « mystique » ? Afin de répondre à cette question, nous articulerons nos idées autour de celle du langage employé par nos écrivains, car toute représentation textuelle du Divin doit demeurer nécessairement en-deçà de la langue. En effet, dire « l'orphisme littéraire » n'est-ce pas dire aussi « le salut par les mots » ?

À la lumière de ces enjeux, le choix du genre romanesque paraît particulièrement révélateur. Au tournant du XX^e siècle, le roman, on l'a vu, traversa une période de crise importante.

Avec l'effondrement de l'école naturaliste en 1887, ce genre littéraire, jusqu'alors intimement lié à une perspective ontologique matérialiste et une préoccupation avec le *fini* (le terme est de Michel Raimond⁵²²), devient le laboratoire de nouvelles perspectives philosophiques et de nouveaux moyens d'expression stylistiques. Comme Raimond l'explique : « Un des caractères les plus nets de cette crise du roman est que toutes les écoles de ce temps apparaissent comme insuffisantes ou déjà dépassées. L'insatisfaction devant les formes romanesques en cours revêt alors une acuité singulière⁵²³. » En tentant de convaincre le lecteur de l'existence d'une réalité double et de la présence d'une divinité suprême, nos quatre écrivains produisent des œuvres qui, bien qu'elles diffèrent radicalement d'un point de vue stylistique, sont résolument unifiées d'un point de vue gnostique ou philosophique.

Dans cette thèse et dans ce chapitre, par le terme « roman », nous entendons une œuvre en prose qui se définit par la longueur de sa narration et la continuité de son fil narratif. À ce titre, on peut s'en remettre à la définition du roman proposée par Suzanne Bernard, selon laquelle : « un roman, avant tout, c'est une action, une suite de chapitres où 'il se passe quelque chose'⁵²⁴. » Au fil des pages qui suivent, nous verrons comment, en traitant les mêmes notions et les mêmes idées transcendantes avec le même outil – la parole prosaïque – nos écrivains préservent ou modifient les concepts développés par l'écriture mystique d'autrefois pour en clarifier l'expression à l'aube du XX^e siècle.

I. LE ROMAN ORPHIQUE : UNE ÉCRITURE DE MYSTIQUES ?

5.1.1. LA PAROLE « VULGAIRE » ET SES CAPACITÉS D'ÉVOCATION

Dans son « roman de conversion », *En route*, Huysmans passe en revue la mystique catholique, dont le but est selon lui de « rendre visible, sensible, presque palpable, ce Dieu qui reste muet et caché pour tous⁵²⁵. » Cette proclamation est rapidement suivie de l'assertion selon laquelle la langue de l'homme est, malheureusement, inférieure à l'objectif auquel il tend :

⁵²² Michel Raimond, *La Crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt.*, Paris, José Corti, 1966, p. 67.

⁵²³ *Ibid.* p. 89.

⁵²⁴ *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978, p. 220.

⁵²⁵ *En route* [1895], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1996, p. 165.

« ... mais afin d'en parler proprement, il faudrait oublier l'usage séculaire des expressions souillées. Nous en sommes réduits, pour qualifier ce mystérieux amour, à chercher nos comparaisons dans les actes humains, à infliger au Seigneur la honte de nos mots⁵²⁶. » L'écrivain de *La Cathédrale* décrit ici un sentiment d'insuffisance de la langue humaine face à l'immense complexité du Seigneur, mais il est loin d'être le seul écrivain mystique de l'époque à pâtir des effets paralysants d'une langue rudimentaire. Dans un article sur la place de la pensée et de l'expression mystiques dans la littérature et le théâtre de la fin du XIX^e siècle, Lydie Parisse confirme la fréquence de ce sentiment, soulignant la manière dont l'image de l'écrivain mystique du Moyen Âge, notamment Ruysbroeck, ainsi que les procédés linguistiques employés dans ses œuvres, furent repris par nombre d'écrivains préoccupés de religion et de mystère dans le dernier quart du XIX^e siècle – en particulier par Léon Bloy et Maurice de Maeterlinck – à des fins littéraires. À propos de la manière d'écrire propre au mystique, Parisse observe :

Les mystiques écrivent sans projet d'œuvre, contrairement aux écrivains. Ce qu'ils écrivent n'est pas de la fiction, mais le témoignage d'une expérience authentique. Les écrivains qui sont profondément marqués par la lecture des mystiques avouent mépriser la littérature, à laquelle ils opposent l'écriture ou la création poétique⁵²⁷.

Au cours de cette étude, nous avons tâché de démontrer que les écrits de nos auteurs se fondent sur des expériences et des philosophies ésotériques et personnelles, mais s'adressent tout de même à un public ciblé, avec une forme réfléchie et bien conçue – ce qui les distingue nettement de certains de leurs contemporains. C'est cette tension qui permet d'esquisser le portrait de l'écrivain orphique de cette période comme étant partagé entre une tradition secrète et intime d'un côté, et un désir de transmission au moyen d'une œuvre littéraire de l'autre.

Comme le mystique, l'écrivain orphique s'inspire d'expériences spirituelles personnelles et réellement vécues, mais suit un projet d'œuvre bien défini. Comme le mystique – tel Ruysbroeck ou Bloy – le romancier orphique cherche un moyen de coucher sa propre expérience du Divin sur la page. Cependant, comme l'explique Parisse, les écrivains mystiques perçoivent une insuffisance dans la langue, qui rend impossible le fait de résumer pleinement les idées et les notions ésotériques

⁵²⁶ *Id. ibid.*

⁵²⁷ Lydie Parisse, « Discours mystique, littérature et théâtre dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Formes et enjeux. » *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, L. Parisse, (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 68.

connues de l'auteur. Pour le dire avec les mots de Léon Bloy : « À une certaine hauteur [...] le contemplateur ne peut plus dire ce qu'il voit, non pas parce que son objet fait défaut à la parole, mais parce que la parole fait défaut à son objet⁵²⁸. » Parisse confirme : « L'ineffable ne pouvant être mis en défaut, c'est la langue qui est imparfaite⁵²⁹. » L'écrivain mystique est donc conscient de la futilité de sa tâche : il ne parviendra jamais à accomplir sa quête en raison d'une incapacité linguistique. C'est à cette acceptation, implicite dans la rédaction de toute œuvre transcendante, que Georges Cattai fait référence lorsqu'il affirme : « Comme le sacré, la poésie est à la fois connaissance et non-connaissance – ou plutôt, elle est *reconnaissance*⁵³⁰. » Comme l'indique Parisse, cette insatisfaction face à la langue s'étend également à la littérature, que les mystiques considèrent comme étant une forme d'expression rudimentaire, « à laquelle ils opposent l'écriture ou la création poétique⁵³¹. »

Cependant, dans le cas de nos romanciers orphiques, nous sommes loin de l'image d'un écrivain qui, profondément marqué par la lecture mystique, « méprise » en conséquence la littérature – et plus loin encore de celle du mystique littéraire lui-même, qui écrit sans projet d'œuvre. À la différence de Bloy et de Maeterlinck qui sont accablés par « le sentiment d'un déficit de la langue », nos écrivains se montrent au contraire indifférents à ce déficit, dont ils ne nient pas la réalité, mais dont l'importance semble écartée d'office par le projet d'œuvre qu'ils se donnent, dont la forme est déterminée en grande partie par les capacités limitées du public envisagé. Autrement dit, dans le choix de la forme romanesque et d'un projet d'œuvre qui cible un public généralisé dont l'expérience est très limitée, voire inexistante, on constate chez nos auteurs une volonté non pas de déplorer le déficit de la langue, mais de le surmonter, par des moyens qu'un mystique tel que Bloy avoue mépriser comme trop prosaïques, et de persévérer ainsi dans leur charge orphique.

Comme les mystiques cités par Parisse, nos écrivains se montrent parfaitement conscients des insuffisances du langage, mais les acceptent comme une réalité de l'expérience humaine. De fait, ils admettent l'idée selon laquelle toute expression artistique qui tend vers un idéal au moyen du verbe terrestre ne sera jamais en mesure de l'atteindre. Dans *La Prêtresse d'Isis* par exemple, Memnonès s'adresse à Ombricius, lui expliquant la théorie de l'art sacré, qui seul est capable de

⁵²⁸ *Le Désespéré* [1887], Paris, Garnier-Flammarion, 2010, p. 157.

⁵²⁹ Parisse, *op. cit.*, p. 78.

⁵³⁰ Georges Cattai, *Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Paris, Plon, 1965, p. 19.

⁵³¹ Parisse, *ibid.*, p. 68.

« donner un corps aux vérités divines et [de] changer le verbe abstrait en verbe vivant⁵³² ». Au cours de cet échange, il lui dit clairement : « Les paroles humaines ne peuvent décrire les spectacles qui se déroulent devant l'âme transfigurée dans la région dont je vous parle ». De même, dans *The Secret Glory*, parlant de la capacité des hommes à exprimer les « Mystères » par des moyens terrestres, Machen observe : « Le symbolisme est, bien sûr, inadéquat. Mais ceci est le défaut de toute sorte de parole dès que l'on s'aventure au-delà de la table de multiplication et du jargon de la Bourse. L'inadéquation de l'expression n'est qu'une petite partie de la tragédie de l'humanité » (« Of course [...] the symbolism is inadequate; but that is the defect of speech of any kind when you have once ventured beyond the multiplication table and the jargon of the Stock Exchange. Inadequacy of expression is merely a minor part of the tragedy of humanity⁵³³ »). Il apparaît donc que Schuré et Machen – ainsi que nos deux autres romanciers – sont pleinement conscients des limites de la langue, tout comme Maeterlinck et Bloy. Cependant, pour eux, il n'est besoin nullement de se lamenter de ce fait, car la condition de l'homme est telle qu'il n'y peut rien. De l'acceptation de ce fait accompli découle alors chez l'écrivain orphique une certaine liberté de repenser la langue comme moyen de communication.

Ainsi, le romancier orphique de cette période post-romantique se distingue non seulement de l'écrivain mystique évoqué par Parisse, mais également des poètes symbolistes tels que Mallarmé, qui cherche à ramener le langage humain à son « rythme essentiel⁵³⁴ » – c'est-à-dire à un état où il produit immédiatement une image parfaitement claire de l'Idée. Pour nos romanciers, le but est plutôt de ramener le langage à un degré d'intelligibilité afin qu'il puisse opérer son effet non pas essentiel, mais édifiant, sur le néophyte. C'est ce qui explique leur préférence pour une parole issue du langage courant, celui du lecteur lui-même.

Dans le cas de Péladan, loin de regretter les déficits de la langue de l'homme, le Sâr revendique la simplicité de la parole « vulgaire », celle du peuple, maintenant qu'elle est indispensable à tout écrivain – même mystique – qui souhaite se faire comprendre par le grand public. Dans un écrit de 1908 sur la poésie de Dante, il évoque un essai du poète italien intitulé

⁵³² *La Prêtresse d'Isis* [1907], Monaco, Éditions du Rocher, 1981, p. 97. Nous reviendrons sur le sens de ce qu'il entend par « verbe vivant » à la fin de ce chapitre.

⁵³³ *The Secret Glory* [1922], Leyburn, Tartarus Press, 2015, p. 41.

⁵³⁴ *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 572. ; Nous reviendrons à cette définition prochainement.

*Le Traité de l'éloquence vulgaire*⁵³⁵, qu'Édouard Bertholet décrit comme étant « un vrai manuel cryptographique à l'usage des initiés⁵³⁶ ». Dans ce texte, Péladan indique que selon Dante, le langage vulgaire est « celui que les nourrices apprennent à l'enfant, dès qu'il peut distinguer les mots⁵³⁷ » et « celui qu'on rencontre dans toute l'Italie, qu'il soit plutôt dans une ville que dans une autre⁵³⁸. » Or, conclut-il, bien que dans le langage vulgaire, l'utilité prime sur l'élégance, ce langage du peuple se révèle le plus efficace dans le domaine de la communication transcendante.

D'après Péladan, l'efficacité du langage mystique de Dante repose sur l'emploi de procédés stylistiques qui permettent de préserver la simplicité de la parole individuelle. En effet, par ces expressions figurées, le sens qui est au cœur du message sera compris plus aisément dans le pays tout entier et exercera un effet nettement plus important. Pour Péladan, l'emploi réussi de cet idiome indique une grande compréhension de la part de l'orateur – compréhension non seulement des mystères et des notions exprimés par l'expression figurée, mais également de l'esprit des auditeurs, dans la mesure où la forme de l'expression sert avant tout à faciliter la compréhension : « Un idiome, qui change le cœur des hommes et les amène à vouloir ce qu'ils ne veulent pas, ne peut être que le langage conventionnel d'une société secrète. Cet idiome arrache les ronces et les épines de la forêt italique, il sème, il greffe⁵³⁹. »

L'adaptation de l'outil linguistique selon les besoins du public par Dante est, selon Péladan, la preuve d'une volonté de révéler, comme c'est le cas chez nos romanciers orphiques. Éliphas Lévi confirme que c'est cette volonté révélatrice qui est au cœur de toute écriture mystique, nonobstant sa forme : « ...la révélation, c'est le verbe. Le verbe, en effet, ou la parole, est le voile de l'être et le signe caractéristique de la vie. Toute forme est le voile d'un verbe, parce que l'idée mère du verbe est l'unique raison d'être des formes⁵⁴⁰. » En d'autres termes, la langue vulgaire possède la capacité d'exercer des effets probants analogues à ceux déclenchés par la langue des vrais initiés, pourvu que « l'idée mère du verbe » soit correctement comprise. De fait, que l'écrivain emploie des procédés de style dans un langage vulgarisé ou cherche à évoquer l'Idée

⁵³⁵ Il semble qu'il y ait eu confusion de la part de Péladan quant à la date de la composition de ce texte. Il indique que Dante l'aurait écrit vers 1319, seulement un an ou deux avant son décès (*La Doctrine de Dante*, Paris, Sansot et Cie., 1908, p. 45), mais il est couramment admis que sa rédaction est en réalité nettement antérieure, le texte ayant été composé sans doute vers 1304.

⁵³⁶ *La Pensée et les secrets du Sâr Péladan*, t. II, Neuchâtel, Éditions Rosicruciennes, 1954, p. 153.

⁵³⁷ Joséphin Péladan, *La Doctrine de Dante*, Paris, Sansot et Cie., 1908, p. 46.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁴⁰ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* [1854], Paris, Librairie Chacornac Frères, 1930, p. 116.

instantanément au moyen de la parole idéalisée, le résultat est le même pourvu qu'il y ait cette volonté de révéler et cette compréhension. Derrière ce choix se révèle une conception de l'utilité de la parole fondamentalement opposée à celle du mystique traditionnel : tandis que Bloy déplore la simplicité de la parole de l'homme et la perçoit comme rudimentaire, nos écrivains orphiques – qui ne nient pas l'aspect imparfait de la parole commune – voient dans sa clarté un potentiel de transmission supérieur à celui du poète. Par conséquent, la plupart des faits dans les récits de nos écrivains – qu'ils soient religieux ou communs – sont représentés de manière simple et directe, sans pour autant être lapidaire.

Dans *Les Amants de Pise*, Péladan fait un court éloge de la simplicité de la forme qui témoigne justement de cette idée. Lors de son arrivée à Pise, Simone se trouve comblée de bonheur sans raison apparente, hormis son changement de cadre. Le soir de son arrivée, excitée par le voyage qu'elle vient de faire, elle est incapable de trouver le sommeil. Elle regarde par la fenêtre de sa chambre, admirant la ville de Pise au clair de la lune. Bien que la ville ne jouisse pas d'une réputation comme celle de Florence ou de Rome, Simone trouve que Pise possède une élégance indéniable dans sa simplicité :

L'idéal, 'la petite fleur bleue au cœur d'or' de Théophile Gautier, cette réalité spirituelle lui apparaît comme nouvelle. Jusque-là, elle avait cru l'entrée des sanctuaires interdite aux profanes comme un temple juif, et qu'il fallait une lourde et minutieuse science pour affronter les merveilles. Elle découvrait la sublime simplicité de la forme et aussi que la beauté luit pour tous, autant que le soleil dont elle est la sœur⁵⁴¹.

Comme les portes du temple de la Beauté, qui lui sont ouvertes pour la première fois par l'élégance modeste de Pise, une prose simple et claire permet à tout lecteur d'accéder au fond spirituel du texte. Cela témoigne d'une volonté d'inclusion qui, comme nous l'avons indiqué dès le premier chapitre, constitue l'un des buts principaux de cette étape dans l'évolution de l'orphisme littéraire⁵⁴². Or, dans cette nouvelle étape, le point de départ est le monde du lecteur, bien que le but tende tout de même vers l'Idéal. Toutefois, comme nous l'avons indiqué plus haut, ce projet d'œuvre reconnaît également ses propres limites. Ainsi, la finalité du roman orphique est d'indiquer l'Idéal, sans pour autant y parvenir dans le texte. Comme l'a expliqué Hubert Juin,

⁵⁴¹ *Les Amants de Pise* [1913], Paris, Éditions 10/18, Série « fins de siècles », 1984, p. 93.

⁵⁴² Voir les remarques sur la spécificité de nos romanciers dans le cadre du « renouveau catholique » de la fin du siècle : *supra*, p. 76.

« Péladan ne vise qu'à convertir le sensible à l'idéal⁵⁴³. » Le Sâr, quant à lui, observe : « L'homme de génie est celui qui trouve la forme durable d'une vérité ; l'homme de bonne volonté recherche seulement sa forme actuelle. J'ai donc cherché la formule moderne de la tradition, en abandonnant la pompe de la clavicule et le pittoresque du Grimoire⁵⁴⁴. »

Un langage clair et sans détours a pour avantage d'ôter certains obstacles à la compréhension qu'une lecture mystique peut parfois engendrer. Grâce à la réduction du langage mystique à son état « vulgaire », le lecteur se trouve libre de se concentrer sur le propos religieux de la méta-narration du récit⁵⁴⁵. Comme les représentations du protagoniste et des cadres où il évolue, la langue du récit orphique et la forme que prend le texte sont conçues avec le lecteur en tête. De même, si les éléments structurels de la narration sont disposés d'une manière directe afin que le néophyte soit plus réceptif aux propos sous-jacents, ceci est rendu possible grâce à la sélection des mots, à leur organisation, ainsi qu'à la forme littéraire qui les encadre. Tout comme le cadre ou le choix du protagoniste, la composition du texte reflète un choix conscient, celui d'employer un langage et une syntaxe qui reproduisent ceux de l'homme ordinaire – « *the man in the street* » évoqué par Blackwood dans le premier chapitre⁵⁴⁶ – désormais placé au centre des récits. Cette représentation directe de l'idée s'applique parfois aussi à celle des personnages, lorsque l'écrivain cherche à mettre en valeur les qualités de leur caractère, un procédé que l'on observe dans l'œuvre de Péladan.

5.1.2. LA REPRÉSENTATION CARICATURALE CHEZ PÉLADAN

Si Péladan suit la théorie de Dante, selon laquelle le véritable apport du langage du peuple dans l'écriture est de permettre au propos d'être compris aisément et instantanément, il paraîtrait qu'il étende souvent cette volonté de produire une compréhension claire à son traitement des personnages aussi. Dans *La Thériaque* par exemple, les divers personnages formant l'entourage de la protagoniste sont clairement étiquetés par l'écrivain, qui leur attribue des titres souvent

⁵⁴³ « Préface » aux *Amants de Pise*, *op. cit.*, p. XXVI.

⁵⁴⁴ *L'Occulte catholique*, Paris, Chamuel, 1899, p. 2-3.

⁵⁴⁵ On rappelle que le terme, « méta-narration » a fait l'objet d'une discussion lors de la section 1.2.2 du premier chapitre (voir *supra* : p. 54). Le terme est de Zoë Imfeld et renvoie à un propos religieux qui fait le vrai objet d'un tel récit, mais qui sous-tend un texte tel *Le Double*. Ainsi, la méta-narration et son propos ne sont pas nécessairement évidents au premier abord.

⁵⁴⁶ Voir *supra* : p. 58.

archétypaux, censés correspondre à leur caractère intime. L'oncle Claude, qui conseille Stéphanette au début du roman, est par exemple décrit comme un « Don Juan vieilli ». Cependant, Péladan ne se contente pas de lui attribuer ce titre ; dans un souci de clarté et d'efficacité, l'attribution du titre est suivie d'une explication, qui indique au lecteur le sens à attribuer à ce terme :

Don Juan n'est pas l'homme d'un vœu, mais plutôt le frère heureux et brillant du Juif errant ou du Hollandais volant. S'il s'arrête dans sa voie conquérante, sous la main des ans ou même sous une main aimée, il perd son nom et sa figure ; ce n'est plus qu'un vieux viveur ou un sénile amoureux.

Don Juan inconceivable, comme jeune homme ou comme vieillard, ne représente qu'un rêve pervers de l'homme général. Chacun passe par cette crise où l'orgueil et la concupiscence se fondent en une même violence.

Stéphanette ne savait pas que l'oncle Claude représentait une sorte de Don Juan vieilli...⁵⁴⁷

Dans un écrit qui se veut instructif, tels les romans des *Drames de la conscience*, un tel procédé relève de la caricature. En effet, il signale au lecteur que le rôle de l'oncle dans le texte est celui d'un symbole ou d'un archétype et que toutes les déclarations morales qu'il fera devront être interprétées par le prisme de son rôle archétypal en conséquence. Pour Péladan, il est essentiel que ses jeunes lecteurs apprennent quel guide il faut suivre dans la vie ; ainsi, il leur indique clairement quelle figure d'autorité est la plus fiable. Dans le cas de l'oncle Claude, ces jeunes lecteurs peuvent déduire aisément qu'ils feraient mieux de ne pas tenir compte des conseils de ce Don Juan vieilli, et de se concentrer plutôt sur ceux de Nergal ; une leçon que Péladan espère sera facilement applicable aussi à la vie réelle.

Dans les *Curiosités esthétiques* de Baudelaire (Paris, Michel Lévy, 1868), on trouve une courte analyse des caricatures de Honoré Daumier où le poète affirme la puissance d'une représentation caricaturale qui éclaire les représentations exagérées et directes que l'on observe sous la plume de Péladan. Parlant de l'effet révolutionnaire qui s'est opéré dans l'esprit du grand public grâce à la série de dessins réalisée par Daumier assimilant le roi Louis-Philippe à une poire, Baudelaire remarque :

Le symbole avait été trouvé par une analogie complaisante. Le symbole dès lors suffisait. Avec cette espèce d'argot plastique, on était le maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce

⁵⁴⁷ *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 28.

qu'on voulait. Ce fut donc autour de cette poire tyrannique et maudite que se rassembla la grande bande des hurleurs patriotes⁵⁴⁸.

Le symbole caricatural, qui repose sur une « analogie complaisante », permet au public d'effectuer aisément une transposition de l'image satirique et exagérée au sujet réel, afin que celui-ci soit totalement éclipsé par celle-là. Cette notion d'efficacité semble importante en particulier dans le cas d'un projet littéraire tel que *Les Drames de la conscience*, qui s'adresse explicitement à un public jeune. Les personnages exagérés des romans de Péladan sont donc des symboles représentatifs de certaines qualités, des archétypes que l'auteur observe dans la société de son temps. Sa manière directe et sans détours de dépeindre ses personnages correspond de surcroît à ses intentions pédagogiques en tant que hiérophante, qui se manifestent également par son style direct et souvent expositif, comme nous le verrons dans ce qui suit. Néanmoins, dans *La Thériaque*, la technique de l'emploi d'archétypes littéraires diffère de celle de nos autres écrivains.

Lors de notre présentation de Machen dans le deuxième chapitre, nous avons relevé son engouement pour les représentations caricaturales dans l'œuvre de Dickens, qui selon lui permettent de saisir immédiatement l'essence du personnage. Dans sa préface du recueil de récits de l'auteur de *Bleak House*, Machen observe : « La caricature présente souvent l'essence, la signification vitale de l'homme » (« The caricature often presents the essence, the vital significance of the man⁵⁴⁹ »). Cependant, malgré son admiration, Machen ne paraît pas présenter ni ses personnages, ni ses notions clefs, de la même manière – pas au premier abord, du moins. En effet, comme dans la vie réelle, sous la plume de l'écrivain gallois, le symbole est employé pour interpeller et non pour révéler. Rappelons l'analogie anthropologique que Machen emploie pour faire comprendre la tâche de tout écrivain de *fine literature* – « belle littérature⁵⁵⁰ » :

[A] degenerate tribe (Australian Blackfellows) living beneath ancient rocks, sculptured with forgotten characters. The natives would take no notice of the writing, or if they did they would either set it down to nature or invent a myth. And our view of external nature may be analogous.

⁵⁴⁸ *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 398.

⁵⁴⁹ *A Handy Dickens: Selections from the Works of Charles Dickens, made and introduced by Arthur Machen*, Constable Publishers, London, 1941, p. vii. ; Voir *supra* : p. 106.

⁵⁵⁰ Nous rappelons que nous avons opté de traduire « *fine* » come « beau » pour la correspondance entre les institutions communes à la France et à Grande-Bretagne qui portent cet adjectif dans leurs noms. Nous entrerons plus en détail sur cette idée dans la section suivante.

We may be, unconsciously, confronted with a mysterious language [...] Fine literature may be seen as an attempt to *translate* this language⁵⁵¹.

Une tribu dégénérée (des hommes noirs d'Australie) habitant sous des rochers anciens, décorés de caractères oubliés. Les autochtones ne remarqueraient pas l'écriture, ou, s'ils la remarquaient, ils l'attribueraient à la nature, ou en inventeraient un mythe. Et notre vue de la nature externe en est analogue. Nous sommes peut-être, inconsciemment, confrontés à une langue mystérieuse [...] Une belle littérature peut être considérée comme une tentative de *traduire* cette langue.

Selon Machen, l'écrivain doit traduire les mystères ineffables, certes, mais ceci ne signifie nullement qu'il doit les expliquer. En tant qu'écrivain orphique, Machen ne renie pas le rôle important qu'il joue dans la compréhension du lecteur, et comme Péladan, il ne remet pas en question la fonction du symbole, qui est de suggérer ce qu'il recèle.

Toutefois, rappelons que dans le schéma de Machen, tant qu'il est en vie, l'homme est condamné à vivre dans l'incertitude, n'ayant que sa foi pour le guider. De fait, les textes de l'auteur de *Hieroglyphics* manquent souvent de clarté car pour Machen, le symbole employé doit sembler mystérieux. En effet, le symbole cache en lui un mystère et – comme pour les descriptions caricaturales de Péladan ou de Dickens – Machen insiste sur la corrélation entre la forme et le fond. Ainsi, en dépit des apparences, on observe chez lui une technique de représentation qui rejoint finalement celle de Péladan, où le symbole visuel cède directement au sens.

Dans les deux cas, derrière l'arrangement des mots, se révèle encore cette même volonté de transmission et de clarté qui est le propre de l'orphisme en cette période post-romantique et qui se réalise lorsque le lecteur est placé au centre du récit. Comme nous le verrons prochainement, cette volonté de transmission informe non seulement le choix de la prose, mais également la forme sous laquelle cette parole commune ou vulgaire est présentée : la forme romanesque.

Dans la partie suivante, nous aborderons la théorie du style de Machen. Celle-ci confirme le fait qu'un style simple n'implique aucunement une réduction des idées, mais une remise en question du langage employé pour les évoquer. Comme nous le verrons, ce langage « vulgaire » accorde également au récit une assurance et un air de certitude puisque l'écrivain semble désormais contraint de décrire et de présenter les faits avec un certain degré d'objectivité. Or, nous montrerons qu'il demeure parfois une forte distinction entre le contenu et les figures de style : bien que nos écrivains favorisent une syntaxe claire et directe, ils parviennent tout de même à composer

⁵⁵¹ *Arthur Machen's 1890s Notebook*, Leyburn, Tartarus Press, 2016, p. 216 ; *supra* : p. 127.

des passages qui exercent un effet puissant sur le lecteur, tout en respectant les paramètres qu'ils s'imposent.

5.1.3. LE ROMAN ORPHIQUE DE MACHEN : LA FORME ET LE STYLE

Dans la seconde partie de cette thèse, nous avons tâché de souligner les divers éléments dont se compose la structure de ces romans, et la manière dont ils semblent être issus du monde du lecteur. Ayant établi une théorie du langage appliquée aux œuvres, il convient maintenant de considérer les avantages que la forme romanesque apporte au texte. De la citation de Parisse vue ci-dessus surgit une tension qui s'articule en partie autour du mode d'expression artistique de l'œuvre, c'est-à-dire autour de sa forme, découlant des ambitions artistiques des différents écrivains. Tandis qu'un mystique tel que Bloy cherche à transcrire fidèlement ses expériences avec le Divin, l'écrivain orphique de cette période est moins ambitieux, cherchant avant tout à simplement convaincre son lecteur de la réalité de cette force transcendante. Malgré cette divergence fondamentale dans leurs projets d'œuvre, dans les deux cas, la connaissance et la compréhension de cette présence hermétique constituent la force motrice de l'acte créateur. Cette connaissance relève, on l'a dit, d'une expérience intime, personnelle, et réellement vécue. Pour Machen, le fait d'avoir connu une extase spirituelle est la condition nécessaire de toute écriture de qualité – la forme de l'expression n'est qu'un détail superficiel. Comme en témoignent les expériences de Darnell dans *A Fragment of Life* ou de la narratrice anonyme dans *The White People*, dans le schéma religieux de Machen, ce n'est que par l'extase que l'homme peut véritablement connaître Dieu.

À cette fin, la forme romanesque paraît être un choix évident pour un écrivain tel que Machen. Tout d'abord elle permet de créer une expérience de lecture qui, dans son déroulement, reste fidèle à l'expérience que l'homme aura avec le Divin dans la vie réelle. Puis, elle permet aussi d'introduire une gamme d'émotions variées, dont l'ensemble crée une expérience affective semblable à celles du réel. En effet, dans ses écrits, Machen joue énormément sur les contrastes afin de démontrer que l'extase, comme la lumière éclatante d'un tableau, ne peut rayonner pleinement que si elle est placée à côté des scènes plus sombres. Dans cette perspective, le roman convient parfaitement aux besoins artistiques de Machen car, grâce à sa forme indéfiniment extensible, l'écrivain est libre de construire son texte selon ses intuitions didactiques. Il peut donc

introduire l'élément numineux là où il le veut, quand il le veut, et comme il le veut. Ceci distingue nettement le roman d'un mode d'expression comme la poésie en vers rimés, où l'artiste est soumis à un nombre de contraintes formelles telles que la prosodie, et où l'œuvre se caractérise par sa durée fixe. Le roman quant à lui, peut s'adapter indéfiniment, selon les besoins stylistiques ou pédagogiques de l'écrivain.

Dans *A Fragment of Life*, le numineux émerge pour la première fois à la fin du premier chapitre, après bon nombre de pages consacrées aux « choses ordinaires » (*common things*) de la vie quotidienne. L'entrée du numineux dans le texte rompt donc la monotonie des débats sur les cuisinières qui dominent la quasi-intégralité du premier chapitre, et sur lesquelles Machen insiste fortement, nous indiquant que la question a préoccupé le couple pendant plus de deux mois⁵⁵². Machen insère le numineux dans le texte de la même manière que celui-ci s'insère dans la vie de l'homme : d'une manière fortuite – Darnell passant sous son influence alors qu'il est assis sous le mûrier de son jardin⁵⁵³. Lorsque Machen passe des propos communs aux phénomènes numineux, le Divin semble alors d'autant plus étonnant qu'il est juxtaposé au *tædium* des scènes domestiques ou sociales qui le précèdent. Cette insertion du Divin dans la vie quotidienne en souligne et renforce l'aspect fulgurant, intrinsèque à l'extase, selon Machen. Davantage que dans *The White People*, *A Fragment of Life* est conçu comme une simulation de la vie réelle, comme le titre nous l'indique. L'expérience initiale de Darnell est donc représentative de celle que tout homme ordinaire peut éprouver. Il s'agit d'une expérience où la brillance de la voie orphique est d'autant plus éclatante que le cadre qui l'enferme est morne.

Ce bref roman⁵⁵⁴ est divisé en quatre chapitres. Le numineux n'apparaît qu'au point culminant du premier chapitre, mais il occupe une place progressivement plus importante dans les trois chapitres suivants, pour finir, dans le dernier chapitre, par prendre la place occupée par les discussions sur les cuisinières dans le premier chapitre. Ici encore, Machen profite de la forme malléable du roman : même si la fin de chaque chapitre marque une coupure dans l'expérience numineuse, elle n'entrave pas l'éveil du protagoniste (ni du lecteur), qui continue à croître au fil des pages. Au cours des quatre chapitres, le Divin, bien qu'invisible, occupe une place progressivement plus importante dans la vie et la pensée de Darnell, et donc dans l'esprit du

⁵⁵² *A Fragment of Life*, in : *The Great God Pan and other Weird Stories*, Welches, Bloodletting Press, 2009, p. 277.

⁵⁵³ Voir *supra* : p. 252.

⁵⁵⁴ *A Fragment of Life* fait soixante-huit pages dans l'édition que nous citons ici, et cent dix pages dans sa pagination originale dans *The House of Souls*.

lecteur. Les différents chapitres servent à introduire le numineux de manière progressive, tout en maintenant la continuité narrative. Cet emploi échelonné par Machen confirme l'apport singulier et positif de la forme extensible du roman, qui, comme le souligne Léon Cellier, constitue « le genre le plus adéquat » pour transmettre un propos hermétique, grâce à sa malléabilité et à ses capacités pédagogiques⁵⁵⁵.

A Fragment of Life n'est pas le seul texte où Machen emploie ce genre de contrastes révélateurs. En effet, dans *The White People*, l'auteur nous présente une autre manière de dévoiler l'essence complexe du Divin – cette fois-ci par un jeu de styles narratifs. Tandis que la majeure partie du texte est une reproduction du journal intime de la jeune narratrice, cette transcription est encadrée par une discussion entre deux gentilshommes victoriens – le premier, Ambrose, possédait déjà le journal et le montre au second, Cotgrave. À travers leur discussion, qui aborde la nature de l'extase et du péché, Machen introduit les thèmes qui sous-tendent le récit à suivre. Les informations sont présentées sous la forme d'une conversation anodine et civile, dénuée d'affect et purement expositoire. La rigidité et la formalité du propos des deux hommes créent une juxtaposition tranchante avec le texte de la jeune fille, qui est tout sauf structuré. En effet, ce dernier semble avoir été composé lors d'un état d'extase, l'excitation de la narratrice se ressentant à travers les lignes. Dans ces deux styles de narration, Machen rend visible deux manières opposées de voir le monde : la voie de l'extase et celle de la raison empirique.

Cette dichotomie se révèle par une juxtaposition de deux manières d'écrire, dont la différence est flagrante : d'un côté, le style obéit aux critères du genre romanesque de l'époque avec une narration à la troisième personne. De l'autre, il se rapproche davantage du monologue intérieur. Nous aborderons l'importance de cette forme fluide, qui imite la production spontanée de la pensée naturelle, plus loin dans ce chapitre, mais pour l'instant nous souhaitons indiquer que c'est cette liberté de la forme romanesque qui permet à Machen de rendre visible le contraste tranchant entre ces deux manières de penser. Ainsi, dans *The White People*, la discussion à propos de l'extase est complètement dénuée d'extase, tandis que le journal de la jeune fille en rend visibles les effets, sans que l'extase elle-même ne soit explicitement évoquée.

Le texte lui-même réunit ces deux styles diamétralement opposés, faisant fusionner deux manières d'écrire (ou de s'exprimer) qui, malgré leur divergence, sont mises au service du même

⁵⁵⁵ « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », in : *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1977, p. 124.

phénomène. En ce sens, la manière de faire de Machen se rapproche de celle des grands révélateurs de l'Antiquité évoqués par Schuré, qui cherchaient à rendre évident le sens de leurs révélations par un jeu de contrastes : « Les trois grands initiés grecs, Orphée, Pythagore, et Platon, furent les premiers hommes qui révélèrent au monde la magie souveraine de la beauté avec toutes ses harmonies psychiques et cosmiques, apolliniennes et dionysiaques⁵⁵⁶. » Nous reviendrons plus loin sur la syntaxe de ces récits et sur la manière dont Machen les façonne pour transmettre cette notion à son lecteur, afin que la transition de l'apollonien au dionysiaque s'effectue de manière subtile et inaperçue. Pour l'instant, nous nous contenterons simplement de signaler que la révélation initiale du numineux repose sur ce jeu de contrastes – stylistiques ou structurels – que l'écrivain peut élaborer à son gré grâce à la forme élastique de la prose romanesque.

Dans ces deux œuvres de Machen, c'est l'extase qui prête aux paroles leur force et leur vitalité – ce qui ne veut pas dire pour autant que l'extase prête toujours au texte sa forme. Comme nous l'avons vu dans *The White People*, la transcription du journal de la jeune fille et la discussion qui l'encadre ont pour sujet la notion de l'extase et pourtant les formes sont fortement opposées. Pour Machen, la forme doit habiller l'idée, et suggérer subtilement ce qu'elle recèle, sans pour autant le divulguer. Elle doit être donc nécessairement muable et souple. Toutefois, cela ne signifie pas qu'une idée complexe ou renvoyant à l'ineffable doive être ornée d'une forme élaborée ou tarabiscotée. Si l'aspect est trop alambiqué, ou si l'idée trop bien cachée, le lecteur ne parviendra pas à la saisir. Or, selon Machen, ces contraintes ne poseront pas de problème au bon écrivain orphique, qui saura, s'il le souhaite, occulter les idées les plus précieuses dans son texte au moyen d'un langage symbolique :

...a fine style, though it may carry suggestion beyond the bourne of thought, though it may be the veil and visible body of concealed mysteries, is always plain on the surface. It may be like an ingeniously devised cryptogram, which may have an occult sense conveyed to initiated eyes in every dot and line and flourish, but is outwardly as simple and straightforward as a business letter⁵⁵⁷.

...un beau style, bien qu'il puisse porter une suggestion au-delà des limites de la pensée, bien qu'il puisse être le voile et le corps visible des mystères occultés, est toujours simple en apparence. Il peut être comme un cryptogramme ingénieusement conçu, qui peut avoir un sens occulte perçu par les yeux initiés dans chaque point et trait et fioriture, mais il est en apparence aussi simple et direct qu'une lettre d'affaires.

⁵⁵⁶ *Le Rêve d'une vie*, Paris, Perrin et Cie., 1928, p. 182.

⁵⁵⁷ *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature* [1902], New York, Alfred Knopff, 1923, p. 54.

Machen fait écho ici à l'observation de Péladan à propos de l'écriture de Dante, abordée plus haut. Si un texte au style ordinaire et direct – tel qu'une lettre d'affaires composée avec le « jargon de la Bourse » – parvient à transmettre les mystères occultes, le style visible d'un texte ne supprime pas son fond. Il s'agit au contraire d'un choix de la part de l'écrivain, qui relève de la manière dont il souhaite présenter l'idée à son lecteur. Pour Machen, le but n'est pas de révéler la Vérité, mais de la parer d'une forme symbolique qui mènera la pensée du bon lecteur au-delà des conventions de la littérature réaliste. Ainsi, pris dans leur ensemble, les divers romans de Machen que nous abordons dans ce mémoire forment un éventail des différentes formes symboliques que la même idée peut prendre sous la plume d'un seul écrivain. En ce sens, rappelons-le, il y a une forte ressemblance entre la tâche que Machen s'attribue en tant que romancier et celle que Mallarmé se propose en tant que poète, lorsqu'il affirme : « *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 rêve⁵⁵⁸. »

Or, bien qu'il défende un style clair et compréhensible, Machen précise que celui-ci doit tout de même rester au service de l'Idée, de l'extase, car il en est le voile visible :

But if on the other hand style is to mean such a use and choice of words and phrases and cadences that the ear and the soul through the ear receive an impression of subtle but most beautiful music, if the sense and sound and colour of the words affect us with an almost inexplicable delight, then I say that while idea is the soul, style is the glorified body of the very highest literary art. Style, in short, is the last perfection of the very best in literature, it is the outward sign of the burning grace within⁵⁵⁹.

Mais si, à l'opposé, par style il faut entendre un emploi et un choix de mots et de phrases et de cadences tels que l'oreille, et l'âme par l'oreille, reçoivent une impression de musique subtile mais ô combien belle, si le sens, le son et la couleur des paroles produisent en nous un plaisir qui soit presque inexplicable, alors je dis que, bien que l'idée soit l'âme, le style est le corps glorifié du plus haut des arts littéraires. Le style, en somme, est l'ultime perfection de ce qu'il y a de meilleur en littérature, c'est le signe externe de la grâce qui brûle à l'intérieur.

Machen rejette donc l'idée selon laquelle le pouvoir de la parole saurait être limité par la forme de l'œuvre. Selon lui, pourvu que son emploi soit suscité par la présence de l'extase, la forme n'a pas d'importance car elle sera naturellement belle et gracieuse. Cette affirmation des possibilités

⁵⁵⁸ Jules Huret, *L'Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], D. Grojnowski (éd.), Paris, José Corti, 1999, p. 103.

⁵⁵⁹ Machen, *ibid.*, p. 39.

révélatrices de la parole romanesque distingue nettement Machen, et nos autres romanciers, de certains de leurs contemporains. En effet, Bertrand Marchal décrit la manière dont était perçu le potentiel artistique du genre romanesque à l'époque de nos écrivains, ainsi que le langage qu'il requiert. Évoquant les fonctions de la parole romanesque suggérées par Mallarmé dans *Crise de vers*, il explique :

Narrer, enseigner, décrire : Mallarmé ne récuse évidemment pas la légitimité de ces fonctions inhérentes à la logique de communication. Mais par là, le récit, la description, ou le didactisme sont du côté de 'l'universel *reportage*', et le genre narratif-descriptif par excellence, le roman, est le moins littéraire qui soit⁵⁶⁰.

Vu sous cet angle, le rôle que Machen attribue au style révèle son importance, car si le style doit être la forme visible de l'idée, il y a nécessairement correspondance entre les deux, et ce style prêtera ainsi au narratif un air poétique. En effet, pour Machen, la poésie ne se définit pas par l'expression écrite, mais par son expression symbolique. Dans *The Secret Glory*, il explique :

'Poetry is the only possible way of saying anything that is worth saying at all.' That was an axiom that, in later years, Ambrose Meyrick's friends were forced to hear at frequent intervals. He would go on to say that he used the term poetry in its most liberal sense, including in it all mystic or symbolic prose, all painting and statuary that was worthy to be called art, all great architecture, and all true music. He meant, it is to be presumed, that the mysteries can only be conveyed by symbols.

'La poésie est le seul moyen possible de dire quoi que ce soit qui vaille la peine d'être dit.' C'était un axiome que, des années plus tard, les amis d'Ambrose Meyrick étaient forcés d'entendre à des intervalles réguliers. Il continuait, disant qu'il employait le terme 'poésie' dans son sens le plus généreux, regroupant sous son libellé toute prose mystique ou symbolique, toute peinture ou statuaire qui était digne de l'appellation 'art', toute grande architecture, et toute vraie musique. Il voulait dire, peut-on présumer, que les mystères ne peuvent être communiqués qu'au moyen des symboles.

Machen confirme donc qu'un roman n'est pas un poème – tout en reconnaissant implicitement ce dernier comme étant le véhicule le mieux adapté à revêtir l'Idéal. Néanmoins, il prend soin de distinguer la forme de l'œuvre et l'effet qu'elle produit, ce qui lui permet d'affirmer qu'une œuvre romanesque peut exercer un effet poétique. Cette définition, bien sûr, diffère sensiblement de celle proposée par Mallarmé, qui dans une lettre de 1884, définit la poésie comme « l'expression, par le

⁵⁶⁰ *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 20.

langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence⁵⁶¹. » Néanmoins, si la forme que prend l'idée est finalement sans conséquence pour Machen, en proposant une définition aussi élargie de la poésie, l'auteur justifie son rejet de la dichotomie tranchée entre l'Idée et son expression littéraire telle qu'elle est formulée par Bloy et Maeterlinck, mentionnés plus haut. Car, comme toute expression artistique, la littérature – quelle que soit sa forme – offre nécessairement la possibilité d'une expression symbolique. Cette dernière est, selon lui, la seule forme dont dispose vraiment l'homme pour évoquer un savoir hermétique.

Malgré cela, dans *Hieroglyphics*, Machen affirme également que les contraintes du genre romanesque sont telles qu'une partie des mots du texte ne pourra jamais être au service de l'extase, puisque qu'elle devra jouer un rôle structurel ou utilitaire. Nous rappelons ici la citation indiquée dans le premier chapitre :

Everything terrestrial is so composite (except, perhaps, pure music) that one is confronted by an almost endless task of distinguishing matter from form, and body from spirit. Literature, we say, is ecstasy, but a book must be written about something and about somebody; it must be expressed in words, it must have arrangement and artifice, it must have accident as well as essence⁵⁶².

Tout ce qui est terrestre est si composite (à l'exception, peut-être, de la musique pure) que l'on est confronté à la tâche quasi infinie de distinguer la matière de la forme, et le corps de l'esprit. La littérature, dit-on, c'est l'extase, mais un livre doit avoir un sujet et un protagoniste ; il doit être exprimé en mots, il doit y avoir de l'arrangement et de l'artifice, il doit y avoir de l'accident, aussi bien que de l'essence.

Machen explique clairement qu'un roman pris dans son ensemble ne saurait faire office de poème. En effet, chaque mot d'un roman ne peut être révélateur de l'esprit humain et de sa capacité à s'extasier, car certaines des contraintes formelles imposées au romancier n'existent pas pour le poète. Néanmoins, la forme élastique du roman permet à l'écrivain d'introduire une révélation hermétique d'une autre manière. Dans le cas de *A Fragment of Life*, on l'a vu, le jeu de contrastes

⁵⁶¹ *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 572. Ceci dit, dans son entretien avec Jules Huret de 1891, Mallarmé loue les capacités de la poésie en vers libre, proposant alors une définition du vers qui se rapproche plus de la définition de la poésie proposée par Machen : « ...on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. [...] Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification. » (*Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 101).

⁵⁶² *Ibid.*, 65 ; *supra* : p. 34.

entre des sujets prosaïques et transcendants permet à la structure du roman de prendre une forme qui représente la vie même, où la monotonie du quotidien est interrompue par des instants d'extase.

Pour Machen, c'est là la tâche paradoxale de l'écrivain orphique. Celui-ci doit essayer de rendre apparentes des sensations métaphysiques par le biais d'un langage inadéquat, afin que le lecteur puisse comprendre la réalité de l'Idée dont l'écrivain seul est conscient. Rappelons ici ce que nous avons indiqué dans le premier chapitre : l'objectif de nos romanciers orphiques n'est pas de trouver une manière de transposer le Divin, mais d'indiquer au lecteur sa présence dans le monde. Ainsi, pour Machen, tout artiste est conscient de cette réalité absolue qui existe de l'autre côté du voile d'Isis, même si ce n'est que faiblement. Ce sont les impressions qu'il reçoit de cette seconde réalité qu'il essaie alors de traduire pour le lecteur. Toujours dans *Hieroglyphics*, il explique :

Art is not, in the ordinary acception of the term, a conscious product. Perhaps it would be a perilous dogmatism, on the other hand, definitely to pronounce it to be unconscious; and I expect we had better take refuge in the subconscious, that convenient name for the transcendental element in human nature. For myself, I like best my old figure of the Shadowy Companion, the invisible attendant who walks all the way beside us, though his feet are in the Other World ; and I think that it is he who whispers to us his ineffable secrets, which we clumsily endeavor to set down in mortal language⁵⁶³.

L'art n'est pas, dans le sens habituel du terme, un produit conscient. Ce serait peut-être un dogmatisme périlleux, d'un autre côté, de le qualifier définitivement d'inconscient ; et je pense plutôt qu'on devrait se réfugier dans le subconscious – ce nom pratique de l'élément transcendantal de la nature humaine. Pour ma part, j'aime mieux ma vieille figure du Compagnon d'Ombre, le gardien invisible qui marche continûment à nos côtés, bien que ses pieds soient dans l'Autre Monde ; et je pense que c'est lui qui nous chuchote ses secrets ineffables que nous nous efforçons de transcrire en langage mortel.

Pour Machen le romancier orphique doit renoncer à vouloir composer une œuvre dans un langage ramené à son « rythme essentiel », comme celle dont rêvent le poète symboliste et l'écrivain mystique. En effet, une telle ambition est immédiatement écartée par l'épaisseur du voile qui sépare la sphère terrestre de l'au-delà. Confronté à l'insuffisance de la langue humaine, plutôt que de reculer, l'écrivain mystique doit accepter ces lacunes comme inévitables et poursuivre, inspiré et guidé par ses intentions orphiques ainsi que l'extase qui brûle en son for intérieur.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 118.

Le langage terrestre ne réussira jamais à transmettre fidèlement la splendeur et la majesté des sensations que l'écrivain voyant entraperçoit de l'autre côté du voile de la matière. Néanmoins, ses sensibilités l'obligent à tâcher de les *traduire* sous une forme symbolique, malgré l'insuffisance de ses outils. Or, ce langage symbolique ne se limite pas à une unique forme d'expression. Ainsi, deux romans radicalement différents, mais issus de la même plume, comme *The White People* et *A Fragment of Life* par exemple, sont en mesure de transcrire la même extase. De même, deux romanciers tels que Blackwood et Schuré peuvent composer des textes avec des styles et des structures différents, qui tendent tout de même vers la même idée essentielle. Même si l'écrivain orphique et l'écrivain mystique se servent des mêmes outils et sont mus par la même extase religieuse, leurs œuvres ne peuvent se ressembler, puisque l'objet de leurs visions artistiques respectives – c'est-à-dire l'œuvre qu'ils ambitionnent de réaliser – n'est pas le même. La question est ainsi écartée.

S'il est donc possible de distinguer clairement les ambitions de nos romanciers orphiques de celles de l'écrivain mystique, on ne peut pas pour autant nier le fait qu'au cœur du récit orphique se retrouve une préoccupation profondément religieuse. De ce point de vue, la notion d'un roman mystique fait figure d'anomalie – l'on pourrait croire, en effet, qu'un tel projet ne saurait être réalisé qu'au moyen de la poésie. Sylvie Thorel-Cailleteau décrit le roman dans le dernier tiers du XIX^e siècle comme étant un genre essentiellement « profane », traçant une distinction nette entre la parole romanesque et la parole poétique, notamment dans le domaine de la spiritualité :

Alors que le vers est par excellence le support d'une parole vive, qui tente de faire advenir les dieux ici-bas, le roman adresse à des lecteurs une parole déposée aux pages d'un livre, dans une langue proche de la langue commune. Son objet est de saisir ce qui est simplement humain, dans sa dimension terrestre⁵⁶⁴.

Or, comment le romancier procède-t-il lorsque cette dimension humaine qu'il cherche à saisir est métaphysique, intrinsèque, insaisissable ? Il semblerait qu'en vue d'une telle finalité, il doive avoir recours à une parole poétique choisie non pas pour sa forme, mais pour son essence.

En effet, en un sens, nos romanciers cherchent à dépeindre la vie intérieure au moyen d'une prose où « la description [abandonne] l'inventaire pour rejoindre la poésie » (la formule est de

⁵⁶⁴ *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Droz, 2008, p. 8.

Michel Raimond⁵⁶⁵). De ce point de vue, leurs romans ressembleraient finalement au roman-poème décrit par Henry Bérenger :

Le roman-poème [...] est d'abord le roman de la vie intérieure. Il subordonne la peinture des décors et des milieux à celle des personnes, il ne décrit la nature et la société que pour mieux faire connaître l'âme. Mais il est encore et surtout le roman de la vie supérieure. [...] Il ne veut rien devoir à la science, mais tout à la poésie. Il s'affranchit du réel pour atteindre le vrai, il transfigure le vraisemblable pour illustrer l'idéal. [...] La prose dont il use n'est pas le style dépouillé de psychologue, mais la langue lyrique du créateur. Il est œuvre d'imagination, de sentiment, de lyrisme, et non œuvre d'expérience, de sensation, de critique⁵⁶⁶.

En effet, si le grand débat littéraire du XIX^e siècle est centré sur la question de l'intériorité ou de l'extériorité de la perspective du sujet dans la trame narrative, même si les écrivains orphiques reconnaissent l'intérêt d'un texte idéalisé tel que celui dont rêve Bloy – qui serait, en effet, de la poésie – ils ambitionnent plutôt façonner un récit capable de réorienter l'esprit du lecteur, des perspectives matérialistes éculées du roman de la vie physique, vers celles de la vie spirituelle.

La tâche de nos romanciers est, on l'a dit, fondamentalement didactique. Pour eux, il s'agit d'éclairer des vérités et des faits jusqu'alors ignorés ou non-compris. C'est pourquoi le style de la prose qu'ils emploient est d'une importance cruciale. Comme nous le verrons dans ce qui suit, nos écrivains disposent d'une variété de styles et de techniques, qui leur permettent d'expliquer ou d'illustrer le propos que leurs textes cherchent à communiquer. Enfin, qu'il s'agisse d'un passage rendu en prose expositoire ou en prose poétique, la finalité reste la même : aider le lecteur à prendre connaissance de la réalité de l'ineffable.

II. LA PAROLE EXPOSITOIRE

5.2.1. LA PLACE DE L'EXPOSITION DANS LE ROMAN ORPHIQUE DE SCHURÉ ET DE PÉLADAN

Nous avons insisté au cours de cette étude sur la présence d'une volonté essentiellement pédagogique chez nos écrivains, qui les pousse à choisir des aspects formels ou stylistiques servant à assurer la clarté de leur propos. Parmi ces aspects, nous trouvons une parole dont la fonction n'est pas poétique mais illustrative, voire expositoire. Dans le récit orphique, la trame narrative

⁵⁶⁵ *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, op. cit., p. 208.

⁵⁶⁶ « Le Roman-poème en France », in : *La France intellectuelle*, Paris, Armand Colin et Cie., 1899, p. 88.

est souvent marquée de longues plages d'exposition, où l'écrivain s'adresse à son lecteur au moyen de ses personnages avatars ; livrant des discours qui interrompent l'avancement de la narration, mais fournissent des concepts essentiels à la compréhension de la philosophie du récit. Or, d'un point de vue critique, ce procédé est à double tranchant : tout en validant les reproches des mystiques qui cultivent un mépris pour une littérature estimée trop rudimentaire, cette technique indique aussi une étape importante dans l'évolution de l'expression orphique, où l'on peut désormais voir se manifester de manière explicite la volonté de transmission au cœur de la mission salutaire de l'écrivain.

Afin d'illustrer ce point, et ayant déjà abordé la théorie du roman développée par Machen, il faut aborder rapidement la justification d'une forme d'expression aussi franche que le roman telle qu'on la voit formulée chez Péladan et Schuré. Contrairement à Blackwood – qui, hormis quelques essais, n'a que très peu écrit sur la théorie de sa philosophie artistique et s'est principalement servi de ses romans pour illustrer sa philosophie spirituelle – nos deux écrivains français ont publié de nombreux écrits, romanesques et non romanesques, où ils énumèrent les raisons de leurs choix artistiques. Il faut donc examiner l'apport que représente pour eux une narration expositive, qui brouille explicitement les frontières entre l'œuvre de fiction et l'écrit scientifique ou académique.

Les trois romans de Schuré que nous abordons dans cette étude furent tous produits sur une période de dix ans, de 1897 à 1907. À cette époque, Schuré paraît avoir trouvé dans le roman une manière simple, concise et directe de dévoiler les complexités du mysticisme auprès de son lectorat, tout en gardant la satisfaction de s'exprimer en tant qu'artiste. Ses romans présentent une forme narrative qui s'inspire souvent du mouvement réaliste et s'accompagne d'une prose sans excès. Comme nous l'avons vu, Schuré évite systématiquement la recherche esthétique des poètes symbolistes européens, qu'il considère comme « absents de sens philosophique⁵⁶⁷. » Rappelons la citation que nous avons vue plus haut : « Ce qu'on a appelé du nom pompeux de symbolisme n'a guère été qu'un jeu de hasard avec des analogies de sons, de parfums et de couleurs⁵⁶⁸. » Comme le remarque Alain Mercier, malgré ses recueils de poésie publiés simultanément, ce fut par le biais de la parole romanesque que Schuré s'est le mieux exprimé à cette période de sa

⁵⁶⁷ Voir *supra* : p. 24.

⁵⁶⁸ « Confession Philosophique », 1911, préface à : Alphonse Roue et Robert Veyssié, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin et Cie., 1913, p. xix.

carrière : « Schuré a essayé de transposer dans une langue traditionnelle – sagement versifiée – ses aspirations spirituelles [...] [Néanmoins,] c'était en prose qu'il saurait développer le mieux les thèmes et idées qu'il avait à cœur de formuler à cette époque⁵⁶⁹. »

Ainsi, pour Schuré, il n'est pas essentiel de ramener les paroles du texte à leur « rythme essentiel » afin d'évoquer l'Idéal, contrairement à ce qu'avance Mallarmé. Mercier nous rappelle également que c'était à l'époque où il rédigeait *L'Ange et la Sphinx* que Schuré prit définitivement ses distances avec l'auteur d'*Igitur* : « En définitive, il semble que Schuré fut déçu de voir Mallarmé, jusqu'à la fin, s'en tenir à une religion de l'esthétisme et du langage pur, alors que lui-même évoluait vers un christianisme élargi⁵⁷⁰. » Pour Schuré c'est bien l'Idée qui prime. Bien que l'écrivain n'existe que pour transmettre les idées divines – telle est sa tâche sacrée – la forme et le style doivent être tant au service du public que de l'Idée. Schuré justifie ainsi un style où l'idée se trouve revêtue d'une « langue traditionnelle », mais où la trame narrative de l'œuvre fictionnelle se voit fréquemment interrompue par de longues explications qui paraissent issues directement de ses écrits historico-religieux, tel *Les Sanctuaires d'Orient* ou *Les Grands Initiés*, dont nous aborderons quelques exemples prochainement.

Si le choix d'une prose romanesque expositive visant à produire une compréhension de l'Idéal peut paraître insolite lorsqu'on le compare aux autres écrits mystico-littéraires de l'époque, il n'est pas surprenant que cette technique ait été favorisée par Péladan, qui se montrait fièrement iconoclaste dans tous les domaines de sa carrière. La structure de deux des romans des *Drames de la Conscience* – *La Rondache* et *La Thériaque* – est extrêmement simple et l'intention pédagogique du Sâr y prime. Les développements de la trame narrative typiques d'un roman y sont supprimés ou réduits à leur strict minimum, laissant une grande place aux dialogues, au travers desquels sont révélés les caractères archétypaux de ses divers personnages. Par ces nombreux échanges, Péladan, à l'instar du *Séraphita* de Balzac (Paris, Werdet, 1835), offre à sa lectrice imaginée des points de vue multiples sur le même sujet, lui indiquant de manière tacite celui qu'elle doit adopter. Dans ces deux romans, la volonté artistique de Péladan ne se manifeste pas dans un récit d'aventure ou une quête légendaire comme c'est le cas pour Schuré. L'intention est plutôt d'éduquer la lectrice. Ainsi, les aspirations de hiérophante du Sâr se révèlent dans les dialogues

⁵⁶⁹ Alain Mercier, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, Lille, L'Atelier de reproduction de thèses, 1980, p. 501-502.

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 456-457. ; Voir aussi les remarques de Théophile Briant dans l'article : « Trois Lettres inédites de Stéphane Mallarmé à Édouard Schuré », *Le Goéland : feuille de poésie et d'art*, n° 92, Juin-Juillet 1949, p. 2.

élaborés et les commentaires complexes sur la vie sociale que l'on trouve dans le texte. Dans sa biographie de Péladan, Émile Dantinne observe à ce propos : « Il ne faut pas d'ailleurs chercher d'intrigue romanesque compliquée, nonobstant que l'écrivain ait scruté les profondeurs du cœur humain [...] La peinture des mœurs chez Péladan prend bientôt l'allure du pamphlet, elle n'est qu'un tremplin pour de mystiques ou de prophétiques envolées⁵⁷¹. » En raison de cette philosophie artistique qui favorise la franchise, Péladan est le seul de nos quatre écrivains à ne pas employer de méta-narration ; chez lui, tout est clairement explicité.

Comme nous l'avons montré, le schéma orphique de Péladan est fondé sur une hiérarchie où le savoir le plus rare est le privilège des Mages, eux-mêmes très rares. Les détenteurs de ce savoir sacré se voient contraints de ne pas trop dévoiler les secrets dont ils sont chargés. Ce procédé confirme encore la définition de l'orphisme proposée par Brian Juden, citée au début de cette étude : « ...c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit⁵⁷². » Comme Péladan s'adresse à un public très spécifique mais généralisé – l'adolescente – l'information qu'il entend partager avec sa lectrice ne sera pas trop confidentielle. En effet, en raison de son statut de néophyte, il y aura chez cette lectrice une absence totale de compréhension préalable du propos en question. Surtout, le respect qu'a Péladan envers l'inviolabilité de l'Idéal est tel qu'il se garde explicitement de trop en dévoiler auprès des profanes. Comme il l'explique dans son entretien avec Huret : « On ne vulgarise pas le mystère, ce semble, sans le blasphémer⁵⁷³.

Toujours très conscient du fait que ses romans s'adressent à un public contemporain et ont pour but de résoudre un problème d'actualité, Péladan défend l'idée selon laquelle le roman doit s'adapter et adopter un nouveau rôle édifiant. Dans un essai qui précède *La Thériaque*, intitulé « De la Morale dans le Roman », il écrit :

Le roman tendra, donc, à développer la conscience, à l'affermir ; or, la conscience a besoin de vérité, non pas seulement de vérités éternelles, mais de vérités actuelles, sur le monde où l'on doit vivre, sur les épreuves qu'on est appelé à subir.

⁵⁷¹ Émile Dantinne, « Préface » à *La Pensée et les secrets du Sâr Joséphin Péladan*, t. IV, Neuchâtel, Éditions Rosicruiciennes, 1958, p. 9-10.

⁵⁷² Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 10.

⁵⁷³ Jules Huret, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi : Dion Fortune, « Secrecy in Occultism », *The Occult Review*, t. 44, n° 6, décembre 1926, p. 382-388.

S'adapter au milieu restera toujours le plus grand problème, et seul le roman joue ici le rôle d'initiateur ; seul il pose le questionnaire auquel les événements forceront de répondre⁵⁷⁴.

La minimisation de l'importance de la trame narrative et la réduction de la prose à un rôle avoisinant l'exposition élémentaire constituent donc des choix formels tout aussi calculés par Péladan que les autres éléments de sa structure romanesque. Ainsi, l'œuvre est façonnée en vue du public visé, mais la narration demeure au service de l'Idéal. Tels sont les paramètres du devoir que l'écrivain orphique doit désormais s'imposer. Comme l'explique Péladan lui-même : « Le roman, même poétique, est la seule leçon d'expérience que beaucoup acceptent d'écouter et il faut des romans aux peuples civilisés pour les initier à la vie sociale : il en faut surtout aux jeunes esprits, pour les amener à l'état de conscience et orienter leur sensibilité⁵⁷⁵. » Cependant, comme l'observe Léon Cellier, il s'agit là d'une technique précaire car avec elle, l'écrivain risque d'ennuyer ou de déplaire le lecteur, sans mentionner l'impact que cela peut avoir sur sa propre image :

Sans parler du danger du didactisme inhérent à de tels exposés, le message risque, ou de paraître banal, s'il expose des théories connues – un prophète qui enfonce des portes ouvertes est ridicule – ou de paraître spirituellement indigent, si le romancier ne formule que ses élucubrations personnelles. Il est finalement plus habile de se tenir à la consigne donnée aux initiés : se taire⁵⁷⁶.

5.2.2. LA PAROLE DANS SON ÉTAT ÉLÉMENTAIRE : LA PHILOSOPHIE DE L'ÉCRIVAIN

Ceci étant établi, il s'agit à présent de passer à l'analyse des divers emplois de la parole et de sa fonction dans le récit. Puisque la mission orphique qui suscite l'œuvre est essentiellement la même chez nos auteurs, il convient d'examiner les différentes manières dont ces romanciers mettent la parole à l'emploi dans leur quête artistique. Tout d'abord, nous aborderons l'apport éducatif de la parole expositoire, c'est-à-dire la manière dont celle-ci devient un véhicule pour l'exposition édifiante de la philosophie spirituelle propre à chaque écrivain au sens large. Nos romanciers favorisant des représentations souvent abstraites et impersonnelles de Dieu, c'est souvent au moyen de l'exposition théorique que leurs divers schémas gnostiques sont initialement présentés au lecteur néophyte. Comme nous le verrons, ces textes sont fréquemment marqués de

⁵⁷⁴ *La Thériaque*, *op. cit.*, p. xviii.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. xv.

⁵⁷⁶ « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », *in* : *Parcours initiatiques*, *op. cit.*, p. 129.

longues plages d'exposition où l'écrivain déploie les bases d'une compréhension spirituelle, qui informeront une éventuelle manifestation du Divin. De plus, derrière les explications philosophiques du texte se dévoile souvent la voix de l'écrivain lui-même, qui révèle sa conception de la nature de l'écriture orphique. Sous le propos philosophique se trouvent donc non seulement l'explication du rôle de l'écrivain, mais aussi les contraintes d'expression et les enjeux de son devoir sacré envers son lecteur.

Dans les romans de la trilogie de Péladan, l'on remarque une volonté de procéder par tout ce qui est cité par Mallarmé comme étant symptomatique du premier état de la parole, mais surtout l'enseignement. Notons que son roman *La Thériaque*, abordé précédemment, ne figure pas dans notre examen des cadres, car bien que techniquement situé dans un cadre urbain, le décor est à peine traité au-delà de quelques remarques qui servent à établir les éléments essentiels de la mise en scène. Le reste du texte est occupé par des séries de dialogues au cours desquels l'écrivain expose ses idées par le biais de ses personnages avatars. Dans *La Thériaque*, l'aspect narratif, le fil conducteur du texte, sert davantage à faire circuler ces dialogues entre la jeune Stéphanette et les divers personnages auxiliaires, que de dépeindre une suite d'événements. Les dialogues sont de toute évidence le véhicule des enseignements du Sâr. Seul ce maigre fil conducteur, ainsi que la présence de ces personnages, séparent un roman tel que *La Thériaque* des écrits explicitement didactiques de *l'Amphithéâtre des sciences mortes*.

Dans les romans des *Drames de la Conscience*, Péladan n'évoque jamais directement les caractéristiques d'une force supérieure, contrairement à nos autres écrivains et notamment, aux romans de Blackwood. Au lieu de cela, il concentre l'attention du lecteur sur le comportement et l'attitude de ses personnages. Avec ses romans, on l'a vu, il entend inciter son lectorat à changer les aspects les plus fondamentaux de son mode de vie, à fournir un constant « effort d'amélioration personnelle ». Ce faisant, il espère finalement le guider vers l'Église. Dans *La Thériaque*, par exemple, il cherche à orienter la lectrice envisagée vers le mariage, l'un des sacrements de l'Église, qui représente l'aboutissement de ce qu'il nomme : « la Queste du Bien-Aimé : le Graal d'Amour⁵⁷⁷ ». Ainsi, dans ses romans, il dirige l'attention du lecteur sur sa propre personne, car c'est par là que ces changements doivent commencer. La parole orphique du Sâr est donc une parole pédagogique, qui pousse à l'action en influant sur le raisonnement du lecteur. Pour Péladan, l'amélioration de soi constitue la première étape du long chemin menant à Dieu. Le lecteur n'étant

⁵⁷⁷ *Un cœur en peine, op. cit.*, p. 107.

pas encore prêt pour les étapes suivantes, il n'y a pas lieu d'évoquer dans ce genre de texte tous les aspects de ce qui lui est le plus sacré. C'est ce qui explique la brièveté des interventions de ses personnages orphiques, comme nous l'avons indiqué dans le troisième chapitre. En effet, l'intervention prolongée d'une personne aussi importante ne serait pas propice car son essence mystérieuse ne ferait qu'interpeller le lecteur néophyte.

Cela n'est pas tout à fait le cas pour nos autres écrivains. Schuré, par exemple, souligne souvent l'aspect intime de la philosophie occulte. Les obstacles auxquels ses personnages doivent se heurter sont le plus souvent intérieurs, comme leurs problèmes de caractère, par exemple. En ce sens, un personnage orgueilleux, tel qu'Ombricius, pourrait ressembler à la Stéphanette de Péladan. Comme Péladan, lorsqu'il est question d'éduquer le lecteur, l'auteur des *Chants de la montagne* n'hésite pas à employer un ton didactique et à recourir à un personnage informatif pour livrer son message qui demeure explicite dans l'ensemble du roman. Outre la visibilité des personnages informatifs, il y a aussi chez lui un traitement du décor et un développement de l'intrigue dont la fonction est centrale – qui distinguent nettement ses textes de ceux de Péladan, qui ne s'en occupe guère dans *La Rondache* ou *La Thériaque*. Néanmoins, les deux auteurs emploient fréquemment des personnages vénérés pour leur savoir occulte dans le monde du texte, qui deviennent les porte-paroles de l'écrivain lui-même, comme nous l'avons vu au troisième chapitre. Or, même s'il insiste sur l'importance d'un caractère moralement impeccable, Schuré évoque également des idées et des notions explicites du Divin.

C'est dans *La Prêtresse d'Isis* que la voix de Schuré prend son ton le plus clairement pédagogique, par le biais du personnage de Memnonès, qui devient le hiérophante d'Ombricius. Lorsque ce dernier accepte de passer sous la tutelle de Memnonès, le lecteur assiste à certains de ses cours d'initiation. Ainsi, grâce au rôle explicitement éducatif du hiérophante, Schuré fournit des informations cruciales sur l'histoire du culte d'Orphée à son lecteur. On y trouve par exemple cet extrait, qui est quasiment identique à certains passages de ses écrits explicitement informatifs, tels que les *Sanctuaires d'Orient* que nous avons cité dans le deuxième chapitre⁵⁷⁸ :

...de siècle en siècle, de millénaire en millénaire, à travers toutes les races et tous les cataclysmes, la tradition sacrée est le fil conducteur, la chaîne qui ne rompt pas, le flambeau qui se voile souvent mais ne s'éteint jamais. Si la masse aveugle avance et marche lentement, ce n'est que grâce aux prophètes, aux envoyés de l'Éternel, qui s'incarnent sur terre. Autour d'eux se ramasse l'élite qui entraîne les foules. Grâce aux initiés qui se passent le flambeau de vie, jamais le feu sacré ne meurt,

⁵⁷⁸ Voir *supra* : p. 89 et *passim*.

rien d'essentiel ne se perd et le trésor de ceux qui savent augmente toujours. A chaque prophète son message, à chaque race son œuvre. Avec la race dorienne, avec Orphée son prophète [...] commence l'ère où nous vivons⁵⁷⁹.

Comme c'est le cas dans les romans de Péladan, cet extrait expositif – qui s'étend jusqu'au paragraphe suivant dans le texte – joue un rôle purement informatif. La volonté de transmission de l'auteur se note dans la clarté de la prose.

Bien que très ouvert quant à l'histoire de l'orphisme, dans *La Prêtresse d'Isis*, Schuré se garde d'inclure toute description métaphysique d'une expérience que l'on pourrait avoir avec le Divin. Ici encore, il ne manque pas d'expliquer pourquoi, faisant écho au raisonnement de Péladan évoqué dernièrement :

Memnonès ne donna que de courts aperçus, ouvrant des échappées partielles, essayant seulement de démêler le fil qui relie ces existences diverses et la loi d'ensemble qui les gouverne. Il ajoutait d'ailleurs qu'Ombrius recevrait sur ce sujet de plus amples lumières à Éleusis et que pour se faire une idée approchante des mystères prodigieux de l'*En deçà* et de l'*Au-de-là* de la vie terrestre, il fallait apprendre peu à peu à y pénétrer soi-même. Ceci demeurait réservé aux derniers degrés de l'initiation⁵⁸⁰.

De tels passages sont éclairants dans le cadre de cette étude. En effet, ils offrent des perspectives très claires sur les procédés artistico-philosophiques du romancier, expliquant pourquoi Schuré occulte certains faits, ainsi que sa conception du rapport entre l'écrivain orphique et son lecteur. Ces extraits, toujours issus du discours du personnage qui est l'avatar de l'écrivain, confèrent au récit un degré d'autoréflexion où se perçoit l'écrivain orphique définissant sa mission – ainsi que les limites informatives éventuelles de son œuvre – auprès de son public. Même dans la description de la cérémonie religieuse à laquelle assiste Alcyonée, évoquée dans le chapitre précédent⁵⁸¹, à aucun moment Schuré ne décrit l'état intérieur de sa protagoniste. Au contraire, il laisse le lecteur avec Ombrius, à l'extérieur.

Ce procédé ne se retrouve toutefois pas dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Schuré. Plus loin dans ce chapitre, nous aborderons certains extraits de *L'Ange et la Sphinge* et du *Double* où l'écrivain tente d'évoquer l'état intérieur de ses personnages. En laissant de côté ces légères différences techniques, lorsqu'il est question d'employer la parole, Schuré demeure très clair dans

⁵⁷⁹ *La Prêtresse d'Isis*, op. cit., p. 100.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸¹ Voir *supra* : p. 323.

ses intentions. Comme Machen dans *A Fragment of Life*, il oscille habilement entre des descriptions du cadre terrestre et des évocations d'une extase spirituelle, métaphysiques. Pourtant, dans tous les exemples de sa prose, on sent derrière les paroles une volonté d'enseigner si forte qu'elle laisse transparaître le raisonnement sous-jacent aux choix orphiques de l'auteur. Cela explique, sinon les mécanismes spirituels des récits, du moins les raisons pour lesquelles il garde occultés certains faits ou concepts.

Cela étant dit, Machen, comme Schuré et Péladan, emploie lui aussi différents avatars de lui-même, et ne se prive pas d'annoncer explicitement à ses lecteurs qu'il possède un certain savoir dont ils ne pourraient supporter la révélation. Au début du journal de *The White People*, la narratrice anonyme énumère ce qu'elle sait, mais qu'elle n'est pas autorisée à révéler aux non-initiés :

...I am going to write here many of the old secrets and some new ones; but there are some I shall not put down at all. I must not write down the real names of the days and months which I found out a year ago, nor the way to make the Aklo letters, or the Chian language, or the great beautiful Circles, nor the Mao Games, nor the chief songs. I may write something about all these things but not the way to do them, for peculiar reasons. And I must not say who the Nymphs are, or the Dôls, or Jeelo, or what voolas mean. All these are most secret secrets, and I am glad when I remember what they are, and how many wonderful languages I know, but there are some things that I call the secrets of the secrets of the secrets that I dare not think of unless I am quite alone⁵⁸²...

...Je vais écrire ici beaucoup des vieux secrets et quelques nouveaux ; mais il y en a que je ne marquerai pas du tout. Je ne dois pas écrire les vrais noms des jours et des mois, que j'ai découverts il y a un an, ni la façon de faire les lettres des Aklo, ni la langue des Chian, ni les grands et beaux Cercles, ni les Jeux des Mao, ni les chansons des majeurs. J'écrirai peut-être sur toutes ces choses mais pas sur la façon de les faire, pour des raisons qui me sont propres. Et je ne dois pas dire qui sont les Nymphes, ni les Dôles, ni les Jeelo, ou ce que signifient 'voolas'. Tout cela est les plus secrets des secrets, et je suis heureuse de me rappeler ce qu'ils sont, et combien de langues merveilleuses je connais, mais il y a des choses que j'appelle les secrets des secrets des secrets auxquelles je n'ose pas penser sauf quand je suis vraiment seule...

Ici l'on retrouve une fois de plus la technique de Machen, qui consiste, plutôt que d'expliquer les Mystères, à les présenter dans leur symbolisme complexe. Comme il le dit lui-même : « J'écrirai peut-être sur toutes ces choses mais pas sur la façon de les faire, pour des raisons qui me sont propres⁵⁸³. »

⁵⁸² *The White People*, op. cit., p. 230.

⁵⁸³ Il est peut-être utile de noter que ceci est une technique narrative également employée par Apulée dans *L'Âne d'or*. Lorsqu'il est question d'évoquer l'initiation du protagoniste Lucius au culte d'Isis, le narrateur renonce, en disant : « Peut-être te demandes-tu avec curiosité, lecteur attentif, ce qui a été dit alors, ce qui a été fait ; je te le dirais, s'il

Tandis que certains éléments de cette liste pourraient être rejetés par un lectorat adulte en raison de leur caractère trop fantaisiste – les Nymphes, les Dôls, les Jeelo, ou les voolas, par exemple, semblent enfantins jusque dans leurs propriétés sonores – d’autres éléments comme « les vrais noms des jours et des mois » concernent la vie quotidienne de tout lecteur, quel qu’il soit. Ainsi, le lecteur est sollicité, et invité par le texte à réfléchir au fait qu’il ne sait peut-être pas tout. Cette litanie de savoirs défendus est, finalement, une manière supplémentaire pour Machen d’indiquer à son lecteur que derrière l’apparence de la vie quotidienne se cache une vérité suprême, à laquelle il est permis d’accéder lorsqu’on y est initié.

En poursuivant cette logique, il est possible de déduire de manière analogique que derrière la prose enfantine et extatique du récit de Machen se cache un fragment de cette même vérité ontologique. En choisissant la forme narrative du journal intime, Machen attribue à son œuvre un degré d’autoréflexion que l’on associait alors au roman symboliste français. En effet, la narratrice anonyme se montre pleinement consciente de l’acte créatif auquel elle assiste en composant son journal. Elle avertit son lecteur de ses contraintes et ses espoirs artistiques à la manière du narrateur de *Penses-tu réussir !* de Jean de Tinan (Paris, Mercure de France, 1897), qui décrit sans cesse les paramètres et les finalités du roman qu’il est en train d’écrire.

Ce procédé n’intervient toutefois pas dans l’ensemble de l’œuvre romanesque de Machen. En effet, nous avons cité plus haut un extrait de *Hieroglyphics* où l’auteur soutient que le style ne doit pas obligatoirement refléter le contenu du texte, et qu’une idée riche et complexe pourrait être présentée sous une forme simple et claire. Cependant, sous la plume de Machen, la simplicité du style n’implique pas pour autant la clarté du message. Pour lui, la foi demeure un mystère, et l’homme ne découvre sa place dans le monde qu’en se livrant à la poursuite de ces mystères infiniment profonds. Ainsi, les plages d’exposition que l’on trouve dans les romans de Schuré, de Péladan, et de Blackwood ne figurent pas dans ceux de Machen. Comme nous le verrons plus loin, tandis que Blackwood explique clairement et simplement la philosophie en jeu dans chaque texte

m’était permis de le dire, tu le saurais, s’il t’était permis de l’entendre. Mais ce serait un crime égal que commettraient et tes oreilles et ma langue. » (Apulée, *L’Âne d’or*, Pierre Grimal (trad.), Paris, Gallimard, 1958, p. 277). C’est en soi une coïncidence assez peu probable, mais il est aussi intéressant de noter que, dans ses mémoires, Machen décrit ainsi son état vers 1899, au moment de la rédaction de *The White People*. Il explique qu’en essayant de s’éloigner du scandale qui avait éclaté avec John Lane et la réputation indésirable qu’il avait gagnée au fil des *yellow nineties*, il cherchait péniblement à se créer une nouvelle réputation : « Je me souviens d’avoir littéralement sangloté dans une sorte d’hystérie de désespoir, la tête entre les mains. [...] La seule chose qui m’ait aidé à m’en sortir fut une tentative de transplanter le style d’Apulée en territoire anglais. » (« I remember literally sobbing in a kind of hysteria of despair with my head on my hands. [...] The only thing that got me through at all was an endeavour to transplant the manner of Apuleius into English soil. » (*The Autobiography of Arthur Machen*, Leyburn, Tartarus Press, 2017, p. 241).

avant de passer à l'application des idées, aucune explication n'est clairement fournie dans le récit machénien, celui-ci préférant se consacrer presque intégralement à leur application.

Dans *The White People*, le texte comprenant la transcription du journal de la jeune fille est, comme nous l'avons indiqué, encadré par une conversation entre deux hommes, Ambrose et Cotgrave, qui discutent de certains thèmes pertinents au texte – la nature du péché et de l'extase, notamment. Leurs échanges sont présentés sous une forme narrative qui se rapproche de celle de Péladan – composé de narration et de dialogues, l'ensemble est clair et simple, permettant au lecteur de centrer son attention sur le contenu philosophique de l'échange. Cependant, lorsqu'on les retrouve dans le second volet de leur entretien qui suit la retranscription du journal, au lieu d'offrir des éclaircissements sur le texte cryptique de la jeune fille, Machen brouille les pistes de la compréhension. En effet, Cotgrave termine sa lecture et rend le journal à Ambrose en lui demandant une preuve concrète de l'authenticité du document, afin de s'assurer que le journal constitue un véritable compte rendu et non un exercice de fiction ou de poésie. Ambrose déplore alors que Cotgrave soit insensible aux images religieuses du texte et à son symbolisme ésotérique : « C'est dommage, car le symbolisme, à tous les coups, est très beau, et, en plus, si vous aviez connaissance de certains livres sur le sujet, je pourrais rappeler à votre esprit quelques phrases qui pourraient expliquer bien des points dans le manuscrit » (« It is a pity, for the symbolism, at all events, is very beautiful, and moreover if you were acquainted with certain books on the subject, I could recall to your mind phrases which might explain a good deal in the manuscript⁵⁸⁴ »).

Si nous considérons ces deux personnages à la lumière de nos analyses de ceux du troisième chapitre, il est clair qu'Ambrose, par son intelligence et sa connaissance du symbolisme du sujet, incarne la voix de Machen ; tandis que Cotgrave, avec son scepticisme et son ignorance, représente le lecteur néophyte⁵⁸⁵. Machen-Ambrose indique clairement au lecteur-Cotgrave que le problème ne réside pas du côté du texte, qui est très riche en symboles et idées, eux-mêmes très clairs pour celui qui sait interpréter le langage symbolique. Le problème tient plutôt à l'incapacité de ce dernier à reconnaître et à interpréter ces symboles. L'écrivain invite ensuite le lecteur perplexe à consulter d'autres textes sur le sujet, eux-mêmes plus explicitement didactiques, avant de revisiter le sien. Tandis que par ses personnages avatars, Schuré rend explicites les limites de sa mission

⁵⁸⁴ *The White People, op. cit.*, p. 255.

⁵⁸⁵ Dans une section ultérieure nous examinerons l'importance de l'analogie onomastique qui est en jeu ici.

orphique, Machen s'en sert ici pour encourager le lecteur à poursuivre sa recherche dans un cadre plus formel, s'il n'a pas saisi le sens de la prose symbolique.

Ainsi, l'essence de la pédagogie de Machen apparaît plus clairement. Celle-ci consiste à offrir au lecteur un texte foisonnant d'idées et de symbolisme, et à lui indiquer la présence de ces trésors sans pour autant lui livrer les clefs de la compréhension. En ce sens, l'approche de Machen s'oppose à celle de Péladan. Tandis que le second aborde le Divin de manière purement théorique, le premier montre les effets de sa présence sans pour autant offrir de doctrine explicite. Ainsi, Machen crée pour son lecteur une expérience textuelle qui reflète sa conception de la foi telle que nous l'avons évoquée plus haut. D'après celle-ci, le monde est un lieu plein de merveilles où l'homme est susceptible de rencontrer le Divin, quel que soit le cadre. Le numineux peut donc revêtir plusieurs formes, mais il faut que l'homme sache comment le percevoir, en lisant les hiéroglyphes du monde visible. Dans sa préface à *The Secret Glory*, Machen justifie sa manière d'écrire simplement et clairement :

And, furthermore, I am sure that what I have done in *The Secret Glory* corresponds in the main to the veritable order of the world. I myself have seen something of life – I mean of real life – and my experience teaches me that the veils of enigmas are drawn aside not so much by faery shores or in enchanted castles as in Pentonville and Lloyd Square⁵⁸⁶.

Et, par ailleurs, je suis sûr que ce que j'ai fait dans *The Secret Glory* correspond dans son ensemble à l'ordre véritable du monde. J'ai, moi-même, déjà vu un peu de la vie – de la vraie vie, j'entends – et mon expérience m'indique que les voiles des énigmes s'écartent non pas tant sur des rivages féeriques ou dans des châteaux enchantés mais plutôt à Pentonville ou à Lloyd Square.

Comme c'est le cas pour Ambrose dans son rapport avec Cotgrave, Machen place un texte entre les mains de son lecteur, mais ne peut lui faire comprendre l'essence spirituelle du récit. Cette compréhension doit être le résultat d'une expérience réellement vécue.

Une dimension didactique nettement plus accessible se trouve dans les romans de Blackwood, où il se montre soucieux d'assurer la compréhension de la théorie de la religion et de son application. Comme c'est le cas chez Péladan et Schuré, Blackwood s'appuie sur les combinaisons des personnages et leurs relations hiérarchiques afin de relater le contenu au lecteur. Néanmoins, comme nous allons le voir, on retrouve chez Blackwood une dimension fantastique et littéraire qui n'existe pas dans les romans des *Drames de la Conscience*. Dans l'ensemble de ses

⁵⁸⁶ *The Secret Glory*, op. cit., p. vii.

romans, Blackwood emploie des scènes de dialogue, et comme c'est le cas chez nos autres écrivains, la crédibilité de ses expositions repose sur les dynamiques hiérarchiques et autoritaires existant entre ses personnages. Dans *Julius LeVallon*, par exemple, le narrateur, John Mason, respecte immédiatement la spiritualité de LeVallon et croit ce qu'il dit, sans que ce dernier n'ait même besoin de le convaincre. Ainsi, lorsque Mason interroge LeVallon à propos de l'existence des forces régissant l'univers, Blackwood peut répondre par le biais des paroles de LeVallon, sachant que dans le monde diégétique, celles-ci seront acceptées sans hésitation et que le lecteur pourra accepter avec confiance les idées de LeVallon comme étant vraies. Cette autorité lui permet de fonder les faits surnaturels à venir sur les informations fournies précédemment. Ainsi, les textes de Blackwood fournissent d'abord au lecteur les bases de la théorie, avant de lui en indiquer les applications possibles.

En ce sens, le traitement narratif du Divin ressemble à celui de Schuré, notamment dans *L'Ange et la Sphinx* et *La Prêtresse d'Isis*. Bien entendu, les hiérophantes de ces récits, Rupertus et Memnonès, ont avant tout pour rôle de représenter des dimensions réellement existantes dans les sphères de l'occultisme. Cependant, ils fournissent également une quantité importante d'informations sur les faits surnaturels qui se produiront ailleurs dans le texte. Comme LeVallon le fait pour Blackwood, ils incarnent la voix de Schuré. Parlant de Dieu ou des mystères de façon objective, ils les présentent comme une présence imminente et réelle. Leur discours est systématiquement dénué d'ambiguïté et de doute, puisqu'ils sont déjà initiés et certains de leurs convictions. Cela a pour effet d'effacer toute question de l'esprit du lecteur et d'établir les paramètres du possible pour la suite de l'histoire, où le lecteur verra l'application de cette philosophie lors d'une manifestation du numineux.

Blackwood emploie également cette technique dans d'autres textes. Considérons un extrait de *The Centaur*, où l'auteur expose de façon aussi objective que possible un aspect de sa philosophie spirituelle qui est en jeu dans le texte, une idée inédite pour un lecteur ordinaire. Sur le bateau que prend O'Malley, l'un des passagers avec qui il dîne tous les soirs, le Dr Stahl, est médecin. Ensemble, les deux hommes entretiennent des discussions sur la nature métaphysique de l'homme, ainsi que d'autres théories abordées au cours du roman. Lorsque O'Malley aperçoit le Russe pour la première fois, il essaie d'interpréter les sensations qu'il ressent et demande de l'aide au Docteur Stahl, qui lui explique clairement et simplement que le Russe est une projection de la conscience de la Terre :

For any phenomena of the séance-room that may be genuine [...] are produced by this fluid, detachable portion of the personality, the very thing we have been speaking about. They are projections of the personality – automatic projections of the consciousness. [...] And in similar fashion, [...] there have been projections of the Earth's great consciousness – direct expressions of her cosmic life – Cosmic Beings. And of these distant and primitive manifestations, it is conceivable that one or two may still – here and there in places humanity has never stained – actually survive. This man is one of them⁵⁸⁷.

Car tout phénomène qui se produit dans la salle lors d'une séance spirite et qui peut être authentique [...] est produit par une portion mouvante qui se détache de la personnalité, la chose même dont on discutait. Il y a des projections de la personnalité – des projections automatiques de la conscience. [...] Et de la même manière, [...] il y a eu aussi des projections de la conscience grandiose de la Terre – des expressions directes de sa vie cosmique – des Êtres Cosmiques. Et de ces manifestations primitives et distantes, il est concevable qu'un ou deux survivent encore – ici et là, dans des lieux que l'humanité n'a jamais souillés. Cet homme est l'une d'elles.

Il serait difficile d'imaginer une syntaxe plus claire ou un vocabulaire plus simple que dans ce passage. Bien que le sujet abordé soit complexe, abstrait et intime, le texte en lui-même ne fait pas obstacle à la compréhension du lecteur. Au contraire, on note l'emploi de phrases courtes, un effort délibéré de produire un style simple et dépourvu de tout détour susceptible d'interrompre la progression des idées (interjection, appositive, ou autre), ainsi qu'un choix de vocabulaire restreint. Ceci a pour effet de minimiser – voire de supprimer – tout effet de mystère lié à un personnage qui incarne le Divin, puisque pour Blackwood, sa présence dans le texte ne relève pas du fantastique, mais bien du réel.

Une technique semblable se retrouve sous la plume de Schuré dans *La Prêtresse d'Isis*. Décrivant les premières sensations métaphysiques d'Ombricius, Schuré emploie un style simple et épuré, qui ne laisse aucune place à l'ambiguïté. Toutefois, les descriptions restent qualitatives en raison de la perspective extérieure de la narration. Elles ne visent pas à mettre le lecteur à la place du sujet comme c'était le cas dans *The White People* de Machen, où elles relevaient au contraire d'une fougue extatique. Dans le cas des sensations d'Ombricius, on sent plutôt que Schuré cherche à les décrire de manière convaincante et mesurée. Cependant, bien qu'Ombricius essaie de comprendre la métamorphose qu'il voit chez Alcyonée, les résultats émergeant de sa tentative demeurent limités. Ici encore, il en va de la même tension entre le physique et la métaphysique, le vu et le senti, et par conséquent, entre la prose réaliste et la prose romantique :

⁵⁸⁷ *The Centaur*, London, Macmillan, 1911, p. 71-72.

Mais comment douter de la prophantide et de la splendeur de son extase ? La transformation subite de toute sa personne l'avait saisi tout d'abord. Ensuite la beauté merveilleuse de ses attitudes, l'élan vertigineux de sa parole ailée l'avait enlevé en des régions inconnues. Le sens de ses oracles et de ses visions lui échappait, mais, sur la face radieuse, n'avait-il pas vu le reflet d'un autre monde⁵⁸⁸ ?

Comme le font les romanciers du genre réaliste, cette description des sensations métaphysiques qui indiquent une présence divine passe par des descriptions contiguës. Le lecteur suit la progression logique de la pensée cartésienne d'Ombricius, qui observe l'apparence physique d'Alcyonée et cherche à en percer le voile, afin de comprendre les processus métaphysiques qui lui sont sous-jacents. L'enchaînement des descriptions est ainsi représentatif de la manière dont la présence d'un phénomène externe influe sur la conscience d'un individu. Elle s'achève également par un rappel du fait que l'enchantement métaphysique dont Ombricius a fait l'expérience est né d'abord de la beauté physique d'Alcyonée. Schuré souligne donc la proximité entre la beauté physique et le charme métaphysique de la Prêtresse, suggérant chez elle la finesse et la porosité du voile des apparences. On constate ainsi que Schuré tente de recréer une expérience de lecture familière pour le lecteur tout en ancrant la scène dans la réalité de l'univers diégétique.

Toutefois, comme Darnell sous le mûrier ou le lecteur qui rencontre ces propos spirituels pour la première fois, Ombricius est ici incapable de faire sens de ces sensations aux seuls moyens de la pensée rationnelle ou du langage expositoire. En effet, comme nous le verrons prochainement, souvent lorsqu'il est question d'évoquer une idée au-delà du commun, nos écrivains modulent leur syntaxe, employant une parole non pas expositoire, mais atmosphérique, qui produit une image qui doute plus conforme à l'élégance de l'idée qu'ils tendent à suggérer.

5.2.3. L'ATMOSPHÈRE ET SON RÔLE DANS LE RÉCIT

Ces échanges expositives sont cruciaux, non seulement pour fournir l'information nécessaire à la compréhension du propos spirituel du texte, mais aussi pour consolider l'autorité des personnages secondaires, ce qui aide à ancrer le récit dans le monde du lecteur. De cette manière, la possibilité que le récit soit purement fantaisiste est écartée encore davantage. Bien que la forme du texte ne soit pas la plus esthétiquement stylisée qui soit, le langage et la syntaxe des

⁵⁸⁸ *La Prêtresse d'Isis, op. cit.*, p. 32.

personnages demeurent cruciaux, étant ceux du public. Tout cela étant posé, avant de passer à l'examen de l'évocation de l'ineffable au moyen d'un langage figuré, il nous faut signaler un effet stylistique supplémentaire, indispensable au romancier orphique dans sa quête de conversion : l'élaboration de l'atmosphère dans le texte. Comme nous allons le voir, si ces récits visent à persuader et, en fin de compte, à convertir le lecteur, leur atmosphère joue un rôle tout aussi important – bien que plus subtil – que celui du langage expositif. En effet, l'atmosphère du récit sert à indiquer, comme la description d'Alcyonée, le fond divin dissimulé par le voile des apparences.

Ici encore, il nous faut rappeler l'importance du choix du genre romanesque chez nos écrivains : à la différence de la poésie des symbolistes, leurs romans ne ramènent pas la langue mystique à son rythme essentiel. La forme narrative procure à l'œuvre sa part inéluctable de « *arrangement and artifice* », comme nous le rappelle Machen. Le texte n'est donc pas constitué d'un enchaînement d'expériences numineuses sans fin ; les expériences sont plutôt présentées de manière échelonnée, laissant entre chaque intervention des plages de texte au sein desquelles l'on retrouve cet « *arrangement and artifice* » dont Machen souligne la présence obligatoire. Lorsque l'on examine cette expression à la lumière des ambitions orphiques de Machen, le terme « *artifice* » semble faire référence aux éléments qui ne sont pas destinés à faciliter la compréhension de la vérité hermétique faisant l'objet de la « méta-narration ». Le terme « *arrangement* » quant à lui désigne clairement les mécanismes du roman qui sont essentiels à sa structure et à son déroulement, les éléments irréductibles de la trame narrative.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, loin d'être inutiles ou décoratives, ces plages sont essentielles à la mission révélatrice du récit. En effet, elles remplissent deux fonctions centrales. Premièrement, elles permettent au lecteur de reprendre une lecture sans que celle-ci ne soit chargée d'exposition et de signification mystique. Elles marquent donc une pause dans la présentation des idées inédites. Elles permettent un retour à une lecture familière, créant une période de repos sans laquelle la lecture risquerait de devenir étouffante. Deuxièmement, elles permettent à l'écrivain de mettre en place une seconde sorte d'écriture, plus subtile et plus poétique que la narration ou la description : celle de l'atmosphère. Comme ces textes prennent souvent la forme d'une quête, ils mènent invariablement vers un point culminant, un apogée narratif. C'est implicitement à ce moment culminant que la gageure de l'écrivain orphique est mise à nu : soit le lecteur sera ému et convaincu par le propos religieux du texte, soit il y demeurera insensible. Ainsi,

au cours de ces plages, l'on note souvent un travail d'atmosphère de la part de l'écrivain, caractérisé par la force lyrique prononcée de ces passages par rapport au reste de la narration, qui met l'accent sur les sens physiques de l'homme. Comme nous le verrons, la finalité de l'écriture de l'atmosphère est de faire en sorte que le lecteur se sente plus à l'aise avec le propos mystique qui marquera le dénouement.

Dans son livre phare, *The Supernatural in Fiction*, Peter Penzoldt avance un argument sur l'importance de ce point culminant dans le récit. Pour Penzoldt, l'apogée (*climax*) est le moment de l'apparition, le moment où l'élément surnaturel est enfin dévoilé à l'actant : « L'apogée est représenté par la manifestation du surnaturel sur laquelle repose tout le récit » (« the climax consists of that manifestation of the supernatural on which the whole story centres⁵⁸⁹ »). Or, comme nous l'avons déjà vu, il n'est pas aisé d'entretenir une telle position à propos des récits de tous nos écrivains, car le Divin ne s'y manifeste pas toujours de manière aussi visible que dans *The Centaur*. Dans *Un Fragment of Life* par exemple, il n'y a jamais d'apparition, ni d'autre élément qui puisse représenter un point culminant tel que Penzoldt le décrit. Comme nous l'avons vu, les Darnell sont au contraire avertis de la réalité numineuse par une série de pulsions instinctives qui se valident par des sentiments et des sensations métaphysiques. Néanmoins, malgré ces représentations du surnaturel diamétralement opposées, dans les deux cas l'efficacité du récit repose sur la capacité du texte à convaincre le lecteur sceptique de la réalité de l'élément surnaturel dans la vie des personnages, afin qu'il puisse la transposer à la sienne par la suite.

Selon Penzoldt, il s'agit là d'une finalité dans le domaine de l'écriture surnaturelle qui est impossible à réaliser sans l'élaboration d'une atmosphère envoûtante dans le récit. Autrefois, ou dans le cas d'une civilisation plus superstitieuse, le conteur surnaturel n'aurait pas à faire face au problème du scepticisme, puisque les croyances sur lesquelles repose l'efficacité de son histoire sont communément acceptées. Ce n'est pas le cas pour l'écrivain à l'époque qui nous intéresse ici :

Among primitive people, fishermen or peasants in a lonely mountain valley, or, perhaps children, where ghost stories are still what they used to be, [...] they are usually no longer than a paragraph. Wherever ghost stories are still accepted as truth, they contain nothing but the account of the apparition. For the listeners that is all that matters. They actually believe what they are told and are entranced, however short the story may be. For the educated reader it is different : he does not believe ; he has to be convinced, and put into the right mood by a cleverly created atmosphere.

⁵⁸⁹ Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, New York, The Humanities Press, 1965, p. 16.

Step by step the author leads him away from his everyday life into the realm of pure fantasy. When the spook finally appears, the reader must have wandered so far in imagination that he becomes a prey to those fears which reason would at once dispel. [...] Thus the structure of the ideal ghost story may be visualised as an ascending line leading up to the climax⁵⁹⁰.

Parmi les peuples primitifs, les pêcheurs ou les paysans dans une vallée de montagnes solitaire, ou, peut-être parmi les enfants, où les histoires de fantômes possèdent encore toute leur allure d'autrefois, [...] elles ne sont pas plus longues qu'un paragraphe, en général. Partout où les histoires de fantômes sont acceptées comme vraies, elles ne contiennent que le compte rendu de l'apparition. Pour les auditeurs c'est tout ce qui importe. Ils croient vraiment ce qui leur est conté et sont captivés, si bref que soit le récit. Pour le lecteur instruit c'est différent : il ne croit pas ; il doit être convaincu et mis dans de bonnes dispositions par une atmosphère savamment conçue. Pas à pas l'auteur l'amène loin de sa vie quotidienne vers un monde de pure imagination. Lorsque le fantôme apparaît enfin, il faut que le lecteur ait erré si loin dans son imagination qu'il devienne la proie de ces craintes que la raison aurait immédiatement dissipées. [...] Ainsi, la structure de l'histoire de fantôme idéale peut être envisagée comme une ligne ascendante, menant vers le point culminant.

Bien entendu, il y a des différences entre l'histoire de fantômes telle que Penzoldt la décrit et les récits de nos écrivains orphiques – principalement la présence d'une foi religieuse comme moteur de la rédaction. Néanmoins, certains des enjeux demeurent les mêmes, notamment le besoin de convaincre le lecteur de la plausibilité du propos surnaturel. Ainsi, pour peu qu'elle soit efficacement installée, l'atmosphère jouera un rôle tout aussi important que l'action dans le récit : elle aidera le lecteur à accepter le propos surnaturel du récit d'une manière si subtile que celui-ci restera persuadé qu'il est parvenu à la conclusion par lui-même. L'atmosphère introduit donc un élément de subtilité dans le récit, qui aide à contrebalancer les éléments visibles de l'intrigue par sa présence discrète, tout en jouant le même rôle essentiel.

Or, bien que l'importance de l'atmosphère apparaisse clairement, il n'est pas aussi aisé de cibler les divers éléments qui forment l'atmosphère d'un texte. Celle-ci est constituée d'un mariage habile entre les divers éléments qui sont le propre de la littérature – la parole et son

⁵⁹⁰ *Id. ibid.* Dans une lettre de 1894 à l'éditeur anglais John Lane, Machen réitère un sentiment semblable. Expliquant pourquoi il est nécessaire de garder le premier chapitre de *The Great God Pan*, qui raconte l'expérience scientifique qui permet au dieu Pan d'imprégner une jeune fille, Machen plaide : « Si j'écrivais au Moyen Âge, je n'aurais pas besoin d'une base scientifique pour la simple raison qu'à cette époque le surnaturel en tant que tel était entièrement croyable. À notre époque, le surnaturel en tant que tel est entièrement incroyable ; afin de croire, nous sommes obligés de lier nos merveilles à un fait, à une base, ou à une méthode scientifique ou pseudo-scientifique. Ainsi, nous ne croyons pas aux 'fantômes' mais en la télépathie, pas à la 'sorcellerie', mais en l'hypnotisme » (« If I were writing in the Middle Ages I should need no scientific basis for the reason that in those days the supernatural *per se* was entirely credible. In these days the supernatural *per se* is entirely incredible ; to believe, we must link our wonders to some scientific or pseudo-scientific fact, or basis, or method. Thus we do not believe in 'ghosts', but in *telepathy*, not in 'witchcraft', but in *hypnotism* » (*Arthur Machen : Selected Letters*, R. Dobson, (éd.), Wellingborough, The Aquarian Press, 1988, p. 218.))

organisation dans la syntaxe – qui témoignent d’une volonté d’opérer un effet envoûtant sur le lecteur. En ce sens, une atmosphère développée dans le texte signale un refus des qualités narratives et fondamentales que Mallarmé associe au genre romanesque. Enfin, l’atmosphère permet d’indiquer le propos de la méta-narration de manière nettement plus subtile que la narration ou la description, en tendant vers la même finalité définie.

L’écrivain américain Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), qui se considérait comme un disciple de Machen et de Blackwood, citait fréquemment la manière de cultiver l’atmosphère propre à nos deux écrivains anglais. En effet, il décrivait leur technique comme une source d’inspiration pour sa propre écriture. Dans un essai intitulé « Some Notes on Writing Weird Fiction », il prône une position fondamentalement semblable à celle de Penzoldt, soulignant le rôle indispensable d’une bonne atmosphère dans tout récit contenant un élément surnaturel qui se voudrait convaincant – nonobstant les intentions de son auteur⁵⁹¹ :

Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction. Indeed, all that a wonder story can ever be is *a vivid picture of a certain type of human mood*. The moment it tries to be anything else it becomes cheap, puerile, and unconvincing. Prime emphasis should be given to *subtle suggestion* – imperceptible hints and touches of selective associative detail which express shadings of moods and build up a vague illusion of the strange reality of the unreal⁵⁹².

⁵⁹¹ Ici, une précision s’impose : bien que Lovecraft fût un admirateur fêru de Machen et de Blackwood – dans le même essai il les loue comme étant « des maîtres dans le domaine » (*masters in the field*) – il fut également un matérialiste fêru, épousant un point de vue ontologique fondamentalement opposé au leur. Néanmoins, dans son texte *Supernatural Horror in Fiction*, Lovecraft cite « The Willows » de Blackwood et *The White People* de Machen comme étant parmi les meilleurs exemples de la fiction surnaturelle jamais produits. Ici, le domaine auquel il réfère est celui de la *weird fiction*, un terme relativement imprécis qui évoque un courant littéraire favorisant des événements surnaturels sans pour autant être religieux. En leur attribuant le titre d’écrivains de la *weird fiction*, Lovecraft nie donc implicitement tout aspect religieux ou mystique dans leurs textes, désignant l’ensemble comme un travail d’atmosphère et d’imagination. Malheureusement, cette admiration ne fut pas réciproque car Blackwood regrettait l’absence de fond spirituel dans les œuvres de Lovecraft. Dans une lettre de 1946 destinée à August Derleth, le fondateur de la maison d’édition Arkham House qui publia les premiers recueils des textes de Lovecraft, Blackwood écrit : « La peur absolue, sans ce sens d’émerveillement – émerveillement pour l’univers, je veux dire, ‘l’émerveillement cosmique’, pour employer une expression horrible – ne m’a jamais ému. Je me suis déjà demandé pourquoi Lovecraft échoue pour moi, puisqu’il écrit si bien et qu’il a une maîtrise habile de tous les éléments de l’horreur vraie. Est-ce qu’il va trop loin en empilant les éléments de l’horreur matérielle sans les rattacher à des questions plus vastes – cosmiques, spirituelles, ou littéralement ‘surnaturelles’ ? Quelque chose en moi se détourne instinctivement de la décomposition, du tombeau, et d’une surabondance de détails trop matériels » (« Sheer horror, without this sense of wonder – wonder about the universe, I mean, ‘cosmic wonder’, to use a dreadful phrase – never quite stirs me. I have asked myself why Lovecraft often fails in my case, since he writes so well and all the raw stuff of true horror is at his command. Is it that he often overdoes the piling up of material horror without relating it to bigger issues – cosmic, spiritual, literally ‘unearthly’ ? Something in me turns instinctively from decay, the grave, a glut of too material detail »). Cité dans : Mike Ashley, *Algernon Blackwood: An Extraordinary Life*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2001, p. 319.

⁵⁹² H. P. Lovecraft, *Miscellaneous Writings*, Sauk City, Arkham House, 1995, p. 116.

C'est l'atmosphère et non pas l'action qui est le grand objet de la *weird fiction*. En effet, tout ce qu'un récit fantastique peut espérer être est *une image vive d'une certaine sorte d'humeur humaine*. Dès qu'il essaie d'être quoi que ce soit d'autre il devient banal, puéril, et peu convaincant. Une importance capitale doit être accordée à *une suggestion subtile* – des indices imperceptibles et des touches de détail subtilement évocatrices qui expriment les nuances d'humeur et cultivent une illusion vague de la réalité étrange de l'irréel.

Dans sa correspondance et ses nombreux essais, lorsque Lovecraft évoque Machen et Blackwood, il ne manque jamais de louer leur capacité à produire une bonne atmosphère. Lorsqu'il s'agit de cultiver une atmosphère, nos écrivains parsèment la trame narrative de petites scènes où le numineux surgit de manière subtile, menant le lecteur au point culminant décrit par Penzoldt. Or, comme l'indique Lovecraft, cette émergence se fait de façon discrète, de manière à ne pas contrebalancer l'aspect concret qui ancre les faits du récit dans la réalité du monde du lecteur. Ainsi, idéalement, lorsque cet élément se révèle dans son intégralité, le lecteur en acceptera la réalité sans hésiter car il a déjà été naïvement persuadé de son existence.

Il est très fréquent que ces premiers contacts avec le numineux passent par les sens. Bien que cette technique corresponde à la tendance de l'époque romantique à chercher des expériences réelles, elle offre également d'autres apports à la crédibilité du récit. La validation physique confirme notamment qu'il s'agit bien d'une présence extérieure et imminente qui agit sur le protagoniste, et non pas d'un fantôme ou d'un rêve qui émane de son esprit. Ce procédé se retrouve notamment dans un extrait fortement atmosphérique de *The Centaur*, lors de la traversée en bateau que fait O'Malley. Avant de se coucher, content d'avoir décidé d'entreprendre son voyage et rompu ses liens avec le monde moderne – du moins provisoirement – le protagoniste se rend sur le pont du bateau où il admire la beauté de la Terre :

And so, at last, the darkness came, a starry darkness of soft blue shadows and phosphorescent sea out of which the hills of the Cyclades rose faint as pictures of floating smoke a wind might waft away like flowers to the sky.

The plains of Marathon lay far astern, blushing faintly with their scarlet tamarisk blossoms. The strange purple glow of sunset upon Hymettus had long since faded. A hush grew over the sea, now a marvellous cobalt blue. The earth, gently sleeping, manifested dreamily. Into the subconscious state passed one half of her huge, gentle life⁵⁹³.

Et ainsi, vint enfin la nuit, une obscurité étoilée de ténèbres bleues et de mer phosphorescente d'où s'élevaient les collines des Cyclades, aussi faibles que si elles n'étaient que les images d'une fumée en suspension que le vent menaçait d'emporter telles des fleurs vers le ciel.

⁵⁹³ *The Centaur*, op. cit., p. 141.

Les plaines de Marathon s'étendaient loin à l'arrière, rougissant légèrement avec leurs bourgeons de tamaris cramoisés. L'étrange lueur violette du crépuscule sur l'Hymette s'était évanouie depuis longtemps. Un silence s'installait sur la mer, à présent d'un merveilleux bleu cobalt. La terre, somnolant doucement, se manifestait irréellement. Une part de sa vie, douce et immense, glissa dans un état subconscient.

Dans cette description du monde perçu par O'Malley, la prose est exceptionnellement soignée ; les adjectifs sont impeccablement choisis et les images créent un effet dépaysant avec leurs évocations animistes et cosmiques. On y perçoit l'effort de Blackwood, qui cherche à transcrire la scène dans son intégralité telle que l'actant la perçoit physiquement et métaphysiquement. Ainsi, O'Malley est charmé par la présence divine de la Terre somnolant, et la tâche de l'écrivain est d'en faire de même pour son lecteur. La prose subit donc une modification, l'écrivain passe d'un langage simple et narratif à un lexique plus recherché, qui marque un changement dans le style du texte et avertit le lecteur qu'il se passe quelque chose d'inhabituel dans le cadre d'ensemble.

Avec une atmosphère telle que celle-ci, une modulation du langage textuel est absolument cruciale, sans laquelle la description ne serait qu'une simple liste de substantifs. Ce changement stylistique soudain de la prose avertit également le lecteur d'un changement dans le propos du texte. Cependant, une telle modification n'est pas toujours nécessaire ; il est parfois permis à l'écrivain orphique de conserver la simplicité de la parole, tout en évoquant la notion du Divin. Considérons à titre d'exemple, un épisode du premier chapitre d'*A Fragment of Life* de Machen, où Darnell, qui écoute sa femme parler et expliquer que l'eau de son thé est trop chaude, n'entend pas le flot de paroles d'une plainte ménagère. Au lieu de cela, il est frappé par le timbre qu'il perçoit dans la voix de sa femme, qui va au-delà du registre des tons terrestres et engendre une révélation hermétique : « Il était saisi, presque indigné contre lui-même ; mais le son des mots frappait ses oreilles comme une musique inconnue qui lui perçait le cœur – des tons d'une autre sphère, merveilleuse » (« He was amazed, almost indignant with himself ; but the sound of the words came to his ears as a strange, heart-piercing music, tones from another, wonderful sphere⁵⁹⁴ »). Ici, le lien sentimental entre Darnell et sa femme fait que le son de sa voix subit une métamorphose auditive. Cette transformation, qui n'est évidente qu'à l'oreille réceptive du mari, suggère le fond numineux qu'elle dissimule. Comme nous l'avons vu, c'est ce lien et ce fond qui, plus loin dans le récit, les pousseront à rompre définitivement le lien avec la société moderne afin de poursuivre leur passion ensemble.

⁵⁹⁴ *A Fragment of Life*, op. cit., p. 273.

Dans l'exemple de Machen, le numineux modifie sensiblement la qualité des paroles pour l'auditeur. L'effet atmosphérique créé par sa présence indique donc l'idée motrice du récit, selon laquelle même les couples les plus ordinaires peuvent receler du merveilleux. Sous la plume de Blackwood, on observe également un effet atmosphérique créé par un signifiant vocalisé, mais cette fois-ci, l'effet n'est pas d'indiquer la présence du Divin, mais plutôt l'éloignement géographique du sujet. Toujours dans *The Centaur*, lorsque le bateau est enfin amarré en Géorgie, O'Malley débarque et se met à errer dans les ruelles de la ville. Une polyphonie s'y fait alors entendre. Avec cette évocation, Blackwood crée une atmosphère d'exotisme. Il indique que son protagoniste pénètre dans une nouvelle sphère qui lui est étrangère, éloignée de ses cercles habituels.

Of Russian proper [...] he heard little ; there was a babel of many tongues, Amernian, Turkish, Georgian, explosive phrases of Swanetian, soft gliding Persian words, and the sharp or guttural exclamations of the big-voiced, giant fellows, all heavily armed, who belonged to the bewildering tribes that dwelt among the mountains beyond. Occasionally came a broken bit of French or German ; but they strayed in, lost and bizarre, as fragments from some distant or forgotten world⁵⁹⁵.

Du russe, proprement dit, [...] il n'en entendit que peu ; il y avait une confusion de langues, de l'arménien, du turc, du géorgien, des phrases explosives de svanétien, de doux et planants mots perses, et des exclamations aiguës ou gutturales des hommes gigantesques aux grosses voix, tous bien armés, et qui appartenaient aux tribus étranges demeurant dans les montagnes au-delà. Quelques bribes isolées de français ou d'allemand se faisaient ça et là entendre ; mais elles y entraient par hasard, perdues et déplacés, comme des fragments d'un monde lointain ou oublié.

Cette description indique un point de confluence, un seuil, entre deux mondes, où l'écrivain signale à son lecteur qu'il passe dans un monde fantastique mais réel. Par cette courte évocation sonore, Blackwood annonce également le fait que l'éloignement crucial entre la société moderne et l'homme, abordé dans le chapitre précédent, a enfin eu lieu pour l'actant du roman. Après le long voyage en bateau, cela a pour effet d'introduire une nouvelle atmosphère exotique dans la trame narrative. Le lecteur est ainsi en mesure d'adapter ses attentes pour les scènes à suivre, qui se dérouleront dans « *the mountains beyond* » et au cours desquelles son avatar rencontrera le numineux de manière définitive.

De même que la présence d'une voix, ou de plusieurs voix, peut évoquer une atmosphère bienheureuse, l'absence soudaine d'une voix familière peut engendrer un effet contraire. Dans

⁵⁹⁵ *The Centaur*, op. cit., p. 181.

L'Ange et la Sphinge, lorsque Konrad quitte Rupertus et que le protagoniste se retrouve à nouveau seul, ce n'est plus une musique céleste ni une voix le guidant qu'il entend, mais plutôt un silence incommensurable et étouffant : « Le voile de la matière brute, un instant déchiré, s'était refermé brusquement. Je m'arrêtai, frappé d'épouvante par le silence de l'univers et par ma profonde solitude⁵⁹⁶. » On voit ici que la création d'une atmosphère par l'évocation sonore peut opérer de manière négative comme positive. De même que la voix de la personne aimée peut ressembler à une musique et évoquer des images d'une sphère merveilleuse, son silence signale la disparition soudaine de cette vision, ce qui brise l'atmosphère et crée, de force, un retour rude à la banale réalité du *hic et nunc*.

Sous la plume de Blackwood, on observe également la création d'une atmosphère par l'évocation olfactive : comme Machen, Blackwood décrit un parfum sans source apparente, mais qui évoque tout de même l'odeur de la Nature. Alors qu'O'Malley est encore sur le bateau, par exemple, il remarque un parfum forestier, qui éclipse celui de la mer : « À travers l'air iodé de la nuit passa un parfum évocateur de fleurs, de terre, et de bois » – « ...Through the salt night air ran a perfume that suggested flowers, earth and woods⁵⁹⁷... ». Plus tard, lorsqu'il explore la ville portuaire, il sent de nouveau ce parfum naturel qui l'apaise et lui donne l'assurance qu'il ne court aucun danger dans cette terre inconnue : « Le ciel, tissé d'obscurité douce, devint une main qui le couvrit, et qui le caressa jusqu'à ce qu'il retrouvât la paix : la fragrance qui flottait doucement dans cette ruelle étroite était le parfum singulier et enveloppant de la vaste Terre elle-même, dans sa totalité » – « The entire sky of soft darkness became a hand that covered him, and stroked him into peace : the perfume that wafted down that narrow street beside him was the single, enveloping fragrance of the whole wide Earth herself⁵⁹⁸ ». Ce parfum fantôme représente l'une des facettes sensibles du Divin, qui pour Blackwood se manifeste de façon distincte à travers la Nature.

Ainsi, de même que la présence d'un autre symbole typiquement religieux, une étoile ou un ange gardien, le parfum de la Nature représente pour lui un élément rassurant et paisible, qui l'accompagne, y compris hors de son cadre naturel. Le même phénomène est, par ailleurs, évoqué par Machen dans *A Fragment of Life*, lorsque Darnell décrit une promenade enchantée qu'il a faite à Londres : « ...l'air exhalait un doux parfum, comme l'encens dans les églises catholiques, et

⁵⁹⁶ *L'Ange et la Sphinge* [1897], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 56.

⁵⁹⁷ *The Centaur*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 192-193. ;

mon souffle était étrangement haletant, comme lorsque l'on est excité par quelque chose. Jamais auparavant, ni depuis lors, je ne me suis senti aussi différent » (« ...the air seemed to smell sweet, like the incense in Catholic churches, and my breath came queer and catchy, as it does when one gets excited about anything. I felt altogether stranger than I've ever felt before or since⁵⁹⁹ »).

Comme nous l'avons indiqué, l'un des grands avantages de la forme romanesque est qu'elle permet d'introduire plusieurs styles d'écriture ou éléments représentatifs du numineux au sein d'une même œuvre. Nos écrivains font alors usage de cette souplesse d'expression pour montrer la manière dont le numineux peut faire irruption dans la vie quotidienne. Il en va de même des mécanismes atmosphériques de ces passages, insérés dans le cours de la narration du roman : soit par leur qualité esthétique, soit par leur contenu, ces passages introduisent un élément inattendu qui retient l'attention du lecteur et souligne l'aspect exceptionnel du propos que l'écrivain souhaite suggérer. Dans les exemples ci-dessus, nos écrivains ont évoqué différents sens qui opèrent sur l'esprit de l'homme, mais à chaque fois l'effet reste le même : la présence d'un élément divin est partiellement révélée. Ceci indique de surcroît que les chemins menant à une révélation sont nombreux. En effet, le numineux se cachant derrière toute chose, il ne saurait se limiter à une unique manière de révélation. Les exemples que nous avons cités dans cette sous-partie ne représentent donc pas des points culminants dans leurs œuvres respectives, mais plutôt de courts moments atmosphériques, où le protagoniste reçoit une confirmation – par le biais de ses sens et renforcée par ses sentiments – de l'existence d'une force supérieure, au-delà du visible.

Néanmoins, toutes les descriptions des expériences métaphysiques ne sont pas composées de manière aussi directe. En effet, de nombreuses descriptions où l'écrivain emploie des procédés linguistiques figurés s'y trouvent également ; un trait typique de la littérature mystique, comme l'a montré Parisse dans l'article que nous avons cité en début de chapitre. Pourtant, si l'on examine les termes mêmes dont se composent ces descriptions figurées, on remarque qu'ils restent toujours ceux du lecteur. L'emploi de ces figures de style permet à l'écrivain non seulement de produire un texte qui soit un peu plus élaboré stylistiquement, mais aussi des concepts qui échappent au langage commun, sans pour autant avoir à moduler la complexité du vocabulaire. Ces figures de style permettent au texte d'aller plus loin dans sa capacité d'évocation que le langage quotidien. Ils créent pour le lecteur différents effets intérieurs, évoquent des sensations intimes et métaphysiques comme celles qu'Ombricius cherche vainement à comprendre. Or, l'emploi de ces

⁵⁹⁹ *A Fragment of Life, op. cit.*, p. 287.

procédés demande parfois au lecteur d'assumer un rôle participatif dans la création de la métanarration. Avec ces complexifications de la syntaxe du texte, l'expérience de la lecture se trouve ainsi complexifiée à son tour. Néanmoins, comme nous le verrons, les divers défis posés par ces procédés aident également à donner au lecteur une idée plus claire de la nature de la divinité ineffable que l'écrivain espère évoquer.

Dans la partie qui suit, plutôt que de passer en revue la liste compilée par Parisse et d'aborder chaque procédé point par point⁶⁰⁰, nous avons opté pour une sélection de quelques exemples privilégiés qui nous paraissent les plus aptes à illustrer notre propos. En effet, ces exemples font figure des meilleurs exemples d'un emploi du langage figuré dans le cadre de la littérature orphique. Comme nous allons le voir, l'emploi de ces procédés dans le récit orphique est double : premièrement, ils témoignent d'une familiarité avec la littérature mystique avec son style de la part de nos écrivains. On peut y voir une volonté de faire participer le lecteur à une tradition de la lecture mystique. Deuxièmement, tout comme la parole elle-même, ces procédés stylistiques font sentir la volonté de la part de nos écrivains de « désocculter » l'écriture occulte et de donner une première idée au lecteur des bases philosophiques de l'ésotérisme. L'emploi de ces éléments stylistiques crée donc une expérience de lecture de nature active : le romancier orphique invite le lecteur à confronter lui-même certains paradoxes et obstacles de la pensée occulte, tout en considérant attentivement les implications des concepts employés dans l'œuvre. Si nos quatre écrivains insistent tous sur la nécessité de l'expérience réelle pour le néophyte, ces procédés constituent, en quelque sorte, un premier pas vers l'action.

⁶⁰⁰ La liste complète des figures passées en revue par Parisse est la suivante : l'analogie, l'antithèse, l'oxymore, l'inflation lexicale et métonymique, le recours à l'incongru et au dissemblable. Voir aussi son « Glossaire des notations utilisées dans la mystique et l'étude de la mystique » in : *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy*, Paris, Classiques Garnier, 2006, p. 117-129.

III. LA PAROLE FIGURÉE

5.3.1. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'ANTITHÈSE

Nous commencerons cet examen en abordant la question de l'emploi, ainsi que de l'apport, de l'antithèse⁶⁰¹. Dans *La Prêtresse d'Isis*, Ombricius, regardant Alcyonée jouer dans un drame sacré, se voit incapable d'interpréter le déluge de sentiments qui l'inonde. Il est partagé entre un amour possessif et une compréhension métaphysique naissante. Schuré décrit le tumulte de son état intérieur par un emploi de l'antithèse, en écrivant : « Son cerveau bouillonnait ; son cœur était de glace⁶⁰² ». La spécificité de ce procédé, note Parisse, est qu'il « renforce, dramatise les antagonismes, repose sur une contradiction » ; une impossibilité néanmoins possible car les deux figures de la phrase « s'attaquent à la logique binaire qui est le propre de la pensée rationnelle⁶⁰³. » L'antithèse permet donc à l'écrivain de souligner les effets paradoxaux et transcendants qu'une rencontre numineuse peut engendrer.

Telle qu'on la voit dans l'exemple de Schuré, l'antithèse soulève l'aspect contradictoire de toute expérience occulte. Il n'est donc pas surprenant qu'elle soit employée à des fins semblables dans les écrits de Machen, qui fonde sa conception entière de la religion sur un rapport paradoxal entre l'homme et son créateur, s'articulant autour de la notion de la foi. Dans le passage de *The White People* cité dans le chapitre précédent, lorsque la narratrice cherche à décider qui de son père ou de sa gouvernante lui dit la vérité, elle repense à ce qu'elle a réellement vécu ainsi qu'aux expériences avec sa gouvernante dans la forêt : « il y avait toutes sortes de choses merveilleuses et terribles à considérer, alors le désir m'a envahie et j'ai tremblé, et j'ai brûlé et j'ai eu froid » (« ...there were all kinds of wonderful and lovely and terrible things to think of, so I longed and trembled, and I burned and got cold⁶⁰⁴ »). Machen nous offre ici deux exemples de l'antithèse : la première repose sur une pensée de nature contradictoire : ces « *things* » sont simultanément « *wonderful and lovely and terrible* ». Cette contradiction déclenche une réaction qui est elle-

⁶⁰¹ Nous avons également soulevé l'importance de procédé dans l'écriture mystique dans le premier chapitre ; *supra* : p. 75

⁶⁰² *La Prêtresse d'Isis, op. cit.*, p. 104-105.

⁶⁰³ Parisse, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁰⁴ *The White People, in : The Great God Pan and other Weird Stories*, Welches, Bloodletting Press, 2009, p. 250.

même paradoxale : la possibilité de brûler et d'avoir froid en même temps. Néanmoins, ces « *wonderful and lovely and terrible things* » auxquelles pense la narratrice représentent la nature complexe de toute expérience numineuse, où la découverte des merveilles divines cède à une compréhension de la place infiniment petite qu'occupe l'homme à côté de son créateur.

Ailleurs, dans *L'Ange et la Sphinge*, lorsque Konrad écoute Rupertus parler pour la première fois, bien qu'il ne saisisse pas le sens intégral de ce qui lui est dit, il éprouve malgré lui un sentiment confus, semblable à celui de la narratrice de *The White People*. Il observe : « Chose bizarre, j'étais ému par ses paroles sans les comprendre. Je l'écoutais, avide, tantôt ravi, tantôt épouvanté. Je frissonnais sous les syllabes qui tombaient de ses lèvres comme sous la voix de la Providence, et chacune de ses paroles énigmatiques se gravait en lettres de feu au fond de mon être réveillé en sursaut⁶⁰⁵. » Dans le cas de cette citation de Schuré, l'antithèse sert à décrire un état interne, intrinsèquement conflictuel, et pourtant réel. Schuré et Machen décrivent tous deux cet état paradoxal comme un effet inconscient, preuve de la présence du numineux, qui repose lui-même sur un paradoxe. Pour eux, ce n'est que par un jeu d'antithèses que l'écrivain orphique parvient à tracer un chemin à suivre pour le lecteur. Ce dernier le conduira des bienfaits heureux de l'enchantement du monde à la révélation de l'horreur sacrée qui, selon Rudolf Otto, accompagne toute vraie compréhension numineuse.

La Prêtresse d'Isis fournit également un bel exemple d'antithèse : dans un passage qui fait écho aux théories présentées par Blackwood dans *The Centaur*, Schuré y explique l'effet contradictoire engendré par l'amour, qui comble les attentes et les espoirs du sujet tout en provoquant un anéantissement de l'ego : « L'oubli de soi est l'essence du grand amour comme de l'enthousiasme. Ces deux facultés sublimes, les plus puissantes de toutes, sembleront toujours une insigne folie à ceux qui sont incapables de s'abîmer dans une autre âme ou de se perdre en Dieu⁶⁰⁶. » Les adjectifs choisis par Schuré ici sont clairs et directs dans l'effet paradoxal qu'ils tendent à transmettre. Comme Blackwood, Schuré indique que la réalisation la plus pleine de l'amour divin mène à un désir d'auto-anéantissement chez l'actant⁶⁰⁷.

Tout comme il le fait pour l'existence de Dieu, Schuré ne cherche pas à justifier cet état paradoxal chez Ombricius. Au contraire, il se contente de le présenter comme un fait accompli,

⁶⁰⁵ *L'Ange et la Sphinge*, op. cit., p. 39.

⁶⁰⁶ *La Prêtresse d'Isis*, op. cit., p. 105.

⁶⁰⁷ Ce désir est également signalé par Parisse comme étant typique des romans de Bloy et de Maeterlinck : op. cit., p. 74-75.

laissant le soin au lecteur de glaner sa propre interprétation de ces états opposés et simultanés. Certes, ce faisant, il indique l'effet complexe que la proximité du Divin peut engendrer, mais il fait également pressentir par-là au lecteur le paradoxe qui se trouve au cœur de l'expérience et de la connaissance mystiques. Avec l'emploi de l'antithèse, il n'est donc pas question de trouver une expression équivalente, comme nous le verrons plus tard dans le cas de l'inflation lexicale, car la sensation est déjà présentée explicitement. Il revient donc au lecteur d'œuvrer avec les mots qui lui sont présentés, afin de parvenir à une compréhension rationnelle. Puisque l'antithèse est le résultat d'une série de luttes internes entre ce que le sujet croyait savoir définitivement et une nouvelle facette de la réalité, on est en mesure de constater que ce procédé obéit de surcroît à l'une des notions essentielles du mysticisme que nous avons déjà vue : la dialectique⁶⁰⁸. En tout état de cause, le fait que la force du procédé repose sur une contradiction n'empêche aucunement que les termes, pourvus qu'ils soient bien choisis, puissent être issus du langage quotidien du lecteur.

5.3.2. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : LES VOCABLES AUX PRÉFIXES PRIVATIFS

Dans le registre des procédés linguistiques susceptibles de plaire à un lecteur non-initié, mais permettant tout de même de transmettre les concepts mystiques du texte, nous retrouvons également l'emploi de « vocables aux préfixes privatifs⁶⁰⁹ ». Cette expression désigne les termes employés par l'écrivain qui témoignent d'une reconnaissance des frontières de la langue, mais non pas de la compréhension de l'esprit, tels qu'*indicible, invisible, ineffable, impensable, inconnu, insaisissable* – pour n'en citer que quelques-uns. Ces mots ont pour fonction d'évoquer un concept au-delà de la *terra cognita* du vocabulaire terrestre. Contrairement aux mots évoqués dernièrement dans le cadre des exemples de l'antithèse, qui font partie du vocabulaire du quotidien, mais dont la force repose sur une contradiction évidente, par leur reconnaissance des écueils de la langue, les mots aux préfixes privatifs exigent une participation active de la part du lecteur. Puisqu'il s'agit d'une catégorie de substantifs sans référents *stricto sensu*, leur emploi interpelle le lecteur. Ils requièrent de lui qu'il sonde, par ses propres moyens, les profondeurs de l'impensé et qu'il se confronte à l'au-delà du connu.

⁶⁰⁸ Voir *supra* : p. 74.

⁶⁰⁹ Parisse, *op. cit.*, p. 84.

Considérons cet extrait du début de *L'Ange et la Sphinge*, où Schuré décrit la première expérience de Konrad avec le numineux. Il s'agit d'une sensation puissante, mais intégralement métaphysique, déclenchée par la vue des vitraux de la cathédrale de sa famille :

Quel sortilège le maître inconnu avait-il infusé à ses verrières ? Quel merveilleux pouvoir faisait chatoyer leurs pourpres foncés, leurs bleus intenses, leur blancheur de neige et d'acier ? Je l'ignore ; mais ces deux figures m'attiraient invinciblement. Il m'eut été impossible de traduire ce qu'elles me disaient ; cela pénétrait en moi par un langage magique. [...] Oui, la vierge du vitrail, le chevalier de la forêt terrible furent pour moi les messages fulgurants d'un monde inconnu, d'une région lointaine et pourtant plus familière que tout mon entourage⁶¹⁰.

Ces vocables, qui sont employés de la même manière par nos quatre auteurs, appartiennent à une série de termes imprécis par leur forme, mais tout de même aptes à servir les fins de l'écrivain orphique car ce qu'ils cherchent à évoquer est de nature inexprimable. Fondamentalement négatifs, ils opèrent un effet néanmoins essentiellement positif, dépeignant des concepts et des notions qui tracent une image plus claire et complète du Divin, en dépit de leur imprécision intrinsèque.

Toutefois, afin que leur potentiel d'évocation puisse se réaliser pleinement, leur emploi requiert une participation active de la part du lecteur, qui doit fournir une réponse à la question soulevée par le préfixe privatif, en tâchant de concevoir l'infini, par exemple. Une telle réponse ne sera fournie, bien sûr, que si le sujet parvient à scruter sa propre personne, et à conceptualiser les aspects incalculables de cette force infinie et impersonnelle que l'on appelle souvent Dieu. En ce sens, cette gamme de termes permet à l'écrivain d'évoquer des concepts demeurant au-delà du langage, au moyen des paroles même.

5.3.3. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'INFLATION LEXICALE ET MÉTONYMIQUE

Considérons à présent une technique connexe de la syntaxe simple : celle que Parisse nomme « l'inflation lexicale et métonymique⁶¹¹ ». Comme son nom l'implique, ce procédé désigne la profusion de mots qui, sans définir précisément le phénomène en question, créent un effet cumulatif et fournissent ainsi une impression généralisée ou approximative. Cette technique

⁶¹⁰ *L'Ange et la Sphinge*, op. cit., p. 15.

⁶¹¹ Parisse, op. cit., p. 81.

a l'avantage de permettre à la description de rester toujours dans le langage du lecteur, tout en lui fournissant une image semi-complète de son objet. Dans *L'Ange et la Sphinge*, par exemple, on lit : « Je m'éveillai sous ce baiser surnaturel comme sous un baptême de feu. Jamais pareille exaltation ne m'avait soulevé. J'étais fou de joie, j'étais ivre, mais ivre dans la force et dans la pureté⁶¹². » Étant d'essence surnaturelle, la sensation que Schuré cherche à évoquer ne relève pas du canon des émotions ordinaires. Ainsi, aucun corollaire simple ou évident n'existe pour la décrire. Face à ce déficit linguistique, l'écrivain est contraint de chercher à l'évoquer autrement, traçant ses contours par le biais d'un catalogue de sensations similaires. De même, dans *The White People*, la narratrice essaie de trouver un adjectif capable d'évoquer l'objet ou le phénomène divin qu'elle a vu dans la forêt : « Et c'était là que j'ai vu la chose la plus merveilleuse que j'ai jamais vue [...] j'avais peur, ce que j'avais vu était si merveilleux, et étrange, et beau » (« And there I saw the most wonderful sight I have ever seen [...] I was afraid, what I had seen was so wonderful and strange and beautiful⁶¹³ »). L'efficacité de cette description repose sur la compréhension des éléments qui la composent. Pour le lecteur, elle a l'avantage d'être nécessairement composée des termes qui lui sont *a priori* familiers, comme c'est le cas de l'antithèse.

Un exemple plus élaboré de cette figure de style se trouve dans *The Centaur*, lorsque O'Malley essaie d'exprimer son incapacité à évoquer adéquatement la vallée des centaures. Ici, le problème d'O'Malley est tout le contraire de celui de la narratrice anonyme de *The White People*. Ce n'est pas le fait que l'image de la vallée soit trop riche ou complexe qui pose problème, mais plutôt que la langue des hommes est trop alambiquée pour décrire de manière satisfaisante la simplicité sublime du lieu. Comme le narrateur l'explique, employant non pas une série d'adjectifs, mais une succession d'expressions comparatives :

It's not the size or splendour that prevent the telling, but rather the sublime simplicity of it all. I know no language to-day simple enough to utter it. Far behind words it lies, as difficult of full recovery as the dreams of deep sleep, as the ecstasy of the religious, elusive as the mystery of *Kubla Khan* or the Patmos visions of St. John. Full recapture, I am convinced is not possible at all in words⁶¹⁴.

⁶¹² *L'Ange et la Sphinge*, *op. cit.*, p. 80.

⁶¹³ *The White People*, *op. cit.*, p. 238. ; Un autre bel exemple de ce procédé est la définition que Machen donne lui-même du terme « extase » : « J'ai choisi ce mot [l'extase] comme représentatif de plusieurs autres. Mettez à sa place, si vous voulez, ravissement, beauté, adoration, émerveillement, horreur sacrée, mystère, sens de l'inconnu, désir de l'inconnu. Tous ensemble et chacun séparément exprimeront ce que j'entends » (*Hieroglyphics*, *op. cit.*, p. 51 ; *supra* : p. 126).

⁶¹⁴ *The Centaur*, *op. cit.*, p. 261.

Ce n'est pas la taille ou la splendeur qui m'empêchent de le raconter, mais plutôt la simplicité sublime de l'ensemble. Je ne connais aujourd'hui aucune langue suffisamment simple pour l'articuler. Il demeure bien loin derrière les mots, aussi difficile que de récupérer complètement les rêves d'un sommeil profond, que l'extase des religieux, aussi fuyant que le mystère de *Kubla Khan* ou les visions de saint Jean à Patmos. Le ressaisir, j'en suis persuadé, n'est en rien possible par des mots.

Ainsi employée, l'inflation lexicale indique simultanément au lecteur la richesse de l'idée et l'insuffisance de la langue humaine. Bien qu'elle ne réclame pas une participation aussi active que l'emploi des vocables aux préfixes privatifs, cette technique opère par un effet cumulatif, offrant au lecteur une image approximative de l'objet, qui fait office de mot juste en circonscrivant linguistiquement le concept insaisissable. Cette technique est représentative de ce qu'Éliphas Lévi estime être nécessaire dans toute évocation de l'objet de la foi : « ...de l'autre côté de la foi, il y a l'infini. On croit ce qu'on ignore, mais ce que la raison veut qu'on admette. Définir l'objet de la foi et le circonscrire, c'est donc formuler l'inconnu⁶¹⁵. »

5.3.4.1. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'ANALOGIE ET SON RÔLE DANS LA COMPRÉHENSION

Le recours à l'analogie, très fréquent dans la littérature symboliste de la fin du XIX^e siècle ainsi que dans la pensée mystique, se retrouve également dans certains exemples de la littérature orphique de cette période. Or, l'emploi de l'analogie – en tant que technique et terme – est tellement répandu et varié en cette période qu'il est nécessaire de préciser dans quel sens nous l'entendons.

En 1887, écrivant dans *La Revue indépendante*, Théodore de Wyzéwa postula que pour certains, ceci n'était rien d'autre qu'une « simple substitution d'une idée à l'autre » : « Ainsi, voulant exprimer la sensation odorante d'une fleur, et ne trouvant aucun mot propre pour l'exprimer directement, je me résoudrais à la qualifier symboliquement de 'gris perle.'⁶¹⁶ » Dans le cas de la poésie évoquée par Wyzéwa, l'expression analogique sert à combler les lacunes du langage, fournissant des mots ou des images afin d'exprimer des concepts physiques ou superficiels qui demeureraient sinon intraduisibles. En ce sens, l'on pourrait penser que le but de

⁶¹⁵ Éliphas Lévi, *op. cit.*, p. 362.

⁶¹⁶ « Les Livres », *La Revue indépendante*, t. II, n° 4, Février 1887, p. 151.

cette figure de rhétorique est simplement de permettre une substitution de phénomènes ou d'idées. Néanmoins, ceci nous semble assez inexact, car le but de l'analogie dans le cas de nos romanciers n'est pas de remplacer un mot par un autre, mais d'aboutir à une image plus importante et signifiante que celle du départ, ce qui nécessite une compréhension de l'essence de la chose. Comme la parole orphique elle-même, l'analogie chez nos écrivains est d'essence pédagogique ou révélatrice. Ainsi, la définition esquissée par Wyzéwa ne convainc pas, car elle ne traite le phénomène que d'une manière superficielle et ne prend en compte ni la réception de l'idée par le lecteur, ni la spécificité essentielle de l'objet ou du phénomène en question. Ce défaut exclut une telle définition de l'analogie du cadre de notre enquête, car si le but du récit orphique est d'exprimer une vérité essentielle de façon à ce que le récit puisse améliorer la vie du lecteur, il faut que le sens soit clair.

L'analogie dans le cadre du récit orphique ne se définit pas par un simple jeu de substitution des phénomènes analogues ; elle est plutôt celle de la pensée mystique. C'est une manière de permettre à l'esprit du lecteur de passer de la sphère terrestre aux sphères supérieures et inconnues, en lui proposant un pont linguistique qui repose sur des similitudes permettant son mouvement ascendant. Toujours dans son œuvre célèbre, *Dogme et rituel de la haute magie*, Éliphas Lévi décrit l'analogie comme étant « le seul médiateur possible entre le visible et l'invisible, entre le fini et l'infini⁶¹⁷. » L'avantage de ce procédé linguistique est que son efficacité dépend de l'emploi de termes et d'images déjà connus du lecteur. Ainsi, par son emploi, l'écrivain peut assurer la clarté de la comparaison tout en évoquant des concepts inédits. Néanmoins, dans le cadre de la littérature à la fin du XIX^e siècle, la prépondérance d'exemples analogiques dans ces romans pourrait surprendre. En tant qu'elle renvoie au-delà de l'image visible, la technique s'oppose en quelque sorte à l'emploi des rapports contigus évoqué par Wyzéwa car ceux-ci sont le fondement de la littérature réaliste, et ne permettent donc pas de résoudre le dilemme rationnel contre lequel la pensée d'Ombrius œuvre lorsqu'il voit Alcyonée dans le passage cité plus haut⁶¹⁸. En effet, en raison de la nature figurée de sa construction, c'est une technique plus souvent employée par le poète – surtout le poète romantique.

⁶¹⁷ *Dogme et Rituel de la haute magie*, *op. cit.*, p. 362. Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, on lit encore « L'homme est le microcosme ou petit monde et, suivant le dogme des analogies, tout ce qui est dans le grand monde se reproduit dans le petit. » (p. 182.) Voir à ce sujet aussi : Papus, *A B C Illustré d'Occultisme* [1922], St Jean de Braye, Éditions Dangles, 1987, p. 136-139, et 163-168.

⁶¹⁸ *Supra* : p. 365.

Dans un essai intitulé, « The Metaphoric and Metonymic Poles », le linguiste Roman Jakobson (1896-1982) aborde les procédés linguistiques qui se prêtent le plus naturellement à la poésie romantique et à la prose réaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle : « pour la poésie c'est la métaphore, et pour la prose, la métonymie est la voie qui offre le moins d'obstacles » (« for poetry, metaphor, and for prose, metonymy is the line of least resistance⁶¹⁹ »). Cette distinction, avance Jakobson, s'explique par le fait que la métonymie repose sur des rapports contigus, tandis que l'allégorie ou la métaphore reposent sur un rapport de similarité. La différence est la même que celle qui existe entre une substitution superficielle et une sémantique comme dans l'exemple évoqué par Wyzéwa dernièrement. Ainsi, dans le roman, une expression littéraire qui favorise traditionnellement une représentation réaliste, l'emploi des procédés qui ancrent la prose dans la réalité par des description contiguës est plus récurrent. Ceci n'implique pas pour autant un traitement de l'essence des idées, mais plutôt un emploi référentiel du langage qui permet la substitution rapide et aisée des termes.

Cependant, les romans de nos écrivains naviguent entre le visible et l'invisible, entre le naturel et le surnaturel – qui sont aussi réels l'un que l'autre pour l'écrivain orphique. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans l'exemple de Schuré plus haut, dans le cas d'une évocation métaphysique, il n'est pas possible de passer par des explications contiguës. Ainsi se révèle l'une des particularités linguistico-stylistiques de l'orphisme post-romantique : une prose muable, et fluide, qui s'inspire de multiples conventions stylistiques propres aux genres littéraires du moment, afin de communiquer effectivement des concepts qui oscillent entre le physique et la métaphysique. Cette pluralité stylistique reflète encore des enjeux que nous avons indiqués dans le chapitre précédent : les protagonistes sont soumis à une dialectique émotionnelle, entre le cadre terrestre et la sphère céleste. De fait, lorsqu'il est question d'évoquer ce qui demeure au-delà du voile des apparences, les auteurs sont obligés de passer par d'autres modes linguistiques qui permettent de transmettre l'idée, dont les procédés stylistiques que nous venons d'aborder, y compris celui de l'analogie.

Pour revenir à la manière dont l'écrivain dépeint le rapport entre le sujet et l'objet (qui est, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, susceptible de varier en fonction de l'état intérieur de l'actant), lorsqu'il s'agit d'évoquer un rapport horizontal entre le sujet et l'objet,

⁶¹⁹ Roman Jakobson, « The Metaphoric and Metonymic Poles », in : *Critical Theory Since Plato*, San Diego, Hazard Adams, 1971, p. 1116. Voir à ce propos aussi : Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

l'écrivain se montre plus apte à employer la métonymie, qui opère par contiguïté et favorise ainsi un discours centré autour des phénomènes terrestres. Ce procédé, typique du réalisme que l'on associe couramment au genre romanesque selon Jakobson, permet aux mots de remplir les fonctions « essentielles » évoquées par Mallarmé plus haut : « narrer, enseigner, décrire ». En effet, lorsqu'il est question de narrer ou de décrire, nos écrivains emploient souvent un langage « réaliste » qui repose sur la contiguïté ; mais lorsqu'il est question d'accomplir l'autre fonction de la parole et d'enseigner, la nature des sujets est telle qu'ils sont obligés d'employer un langage figuré, notamment l'analogie, qui offre davantage de précision pour exprimer l'essence des concepts abstraits que les autres figures, que nous avons discutées dernièrement, sont incapables d'évoquer.

Cette idée, dont nous voyons ici l'expression littéraire, trouve également sa place dans la pensée mystique et magique du tournant du siècle. Dans son œuvre célèbre *The Golden Bough* (London, MacMillan and Co., 1890) J. G. Frazer avance l'idée que dans le domaine de la magie, il existe deux sortes d'adeptes : les adeptes de la magie *théorique*, et les adeptes de la magie *pratique*. Les pratiquants de cette seconde sorte de magie sont capables de mettre en œuvre des phénomènes magiques, sans pour autant comprendre la science derrière les mots qu'ils profèrent. Cette compréhension est le propre de ceux qui possèdent une maîtrise de la magie *théorique* et sont capables de la voir comme « un système de loi naturelle [...] une déclaration des règles qui déterminent la séquence des événements partout dans le monde » (« a system of natural law [...] a statement of the rules which determine the sequence of events throughout the world⁶²⁰ »). Puisqu'avec cette seconde sorte d'adepte, aucun raisonnement n'est présent derrière les paroles énoncées, Frazer propose de voir dans l'adepte de la magie pratique le plus primitif des deux, car la logique de son schéma est implicite plutôt qu'explicite⁶²¹. De ces deux conceptions opposées du rapport de l'homme à la magie découlent deux sortes de magie : ce que Frazer nomme la magie « homéopathique ou imitative » (*homoeopathic or imitative magic*), qui repose sur « l'association des idées par la similarité », ainsi que le credo selon lequel « le même produit le même » – « *like produces like* ». À l'opposé, la magie « contagieuse » (*contagious magic*) repose sur « l'association des idées par la contiguïté⁶²² ». Ainsi, comme le rappelle Frazer, la magie

⁶²⁰ *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [1890], London, Papermac, 1995, p. 11.

⁶²¹ *Id. ibid.*

⁶²² *Ibid.*, p. 12.

contagieuse dépend nécessairement de la magie imitative, tandis que cette dernière peut être pratiquée indépendamment de la magie contagieuse.

Si nous appliquons cette notion à l'acte créatif de la littérature, il apparaît clairement que la magie imitative, où le magicien « produit tout effet qu'il désire simplement par son imitation » (« [the magician] produces any effect he desires merely by imitating it ») ressemble au souhait créatif de Mallarmé en 1864, qui rêvait de « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit⁶²³. » La magie contagieuse, quant à elle, tout comme la prose balzacienne, ne promet qu'un contact physique. Quant à nos écrivains orphiques, on remarque qu'ils usent de ces deux aspects : ils possèdent manifestement une compréhension solide des émotions humaines et des phénomènes invisibles du monde, mais doivent les présenter à un lecteur qui n'est habitué qu'aux phénomènes contigus. En conséquence, ils ne peuvent pas se cantonner à l'expression poétique, qui devient rapidement trop abstraite pour un lecteur ordinaire. C'est le genre romanesque, en raison de ses qualités soulignées plus haut, qui offre donc à l'écrivain la forme la plus adaptée à sa mission orphique.

Dans le roman orphique, c'est l'idée qui détermine la forme de la prose. En effet, si l'on revient à la notion du rapport entre sujet et objet, on remarque que lorsque l'écrivain souhaite accorder à son protagoniste une vision romantique capable de percer le voile de l'apparence – où la vue d'un objet terrestre cède à une révélation hermétique ou métaphysique – il est obligé d'employer une phrase comparative ou éventuellement analogique. Considérons d'abord l'exemple d'une simple comparaison. Comme nous l'avons vu, dans son conte noir « The Turanians », Machen décrit une jeune fille qui vit « une rose qui brûlait comme une flamme⁶²⁴ ». La révélation intuitive induite par cette vue modifie le schéma sujet/objet en y insérant un troisième élément, qui demeure de l'autre côté de l'objet initialement perçu. Il devient alors nécessaire pour Machen d'inclure un procédé stylistique qui, en l'occurrence, est celui de la comparaison. Ceci permet au lecteur de suivre la perception figurée de l'objet au-delà de la sphère du réalisme vers celle du romantisme, davantage typique de la poésie. De surcroît, au fil de ces changements et évocations, il n'est nul besoin pour l'écrivain orphique de modifier les paroles individuelles. Par un changement dans les procédés stylistiques, il est capable de relier la parole simple à des concepts inexprimables. Si le but est de demeurer dans l'illusion du simple afin de garantir une

⁶²³ Lettre de 1864 à Henri Cazalis ; citée dans *Correspondance, op. cit.*, p. 206.

⁶²⁴ Voir *supra* : p. 238.

compréhension plus aisée, le fait d'utiliser des descriptions contiguës pour décrire Dieu pourrait aller de soi. Or, comme cela n'est pas possible, les romanciers sont obligés d'employer des figures de style telles que la comparaison.

On remarque aussi qu'il en est de même dans le cas de l'emploi de l'analogie. Très souvent, nos écrivains tentent de préserver une simplicité dans la construction de l'analogie, en employant des mots simples et des éléments contigus. Un bel exemple se trouve dans *L'Ange et la Sphinx*, lorsque Rupertus se sert de l'analogie pour expliquer à Konrad le rapport entre Dieu et sa création, et lui offre une explication compréhensible des sensations métaphysiques que l'homme ressent en la présence du numineux :

Le ciel, avec ses astres, est l'image de Dieu. La terre obéit à ses lois inéluctables, elle subit l'influence des planètes. Mais l'homme, cette autre image de Dieu, est un univers aussi. Il a son atmosphère, ses planètes et son ciel. Il obéit aux signes sous lesquels il est né et qui sont imprimés dans les organes de son corps. Il peut lutter contre, mais non les éviter. Quand l'âme, fille du ciel et verbe de Dieu, s'incarne ici-bas, elle est enfermée dans un cercle étroit où elle tourne fatalement. La mort seule peut le briser. Alors elle recouvre sa liberté en revenant à l'Invisible et reprend possession de l'univers infini. Voilà pourquoi, mon fils, ton âme frémit de joie devant les signes sacrés des forces secrètes qui sont la lumière de la Nature et les rayons du Verbe éternel. Devant eux, elle pressent la liberté future et salue sa patrie⁶²⁵.

L'analogie que Schuré esquisse est très ancienne et se trouve dans des écrits kabbalistes datant de l'époque de la Renaissance. Elle offre un exemple clair de la correspondance analogique entre le microcosme, l'homme, et le macrocosme, son créateur. Pour les kabbalistes, cette comparaison permet à l'homme de mieux concevoir le rapport analogique entre le monde visible et le monde invisible, qui s'étend à tous plans de la vie terrestre – dont la nature, le corps, l'alphabet⁶²⁶. Sous la plume de Schuré, l'analogie prend comme point de départ un objet immense, hors de portée mais tout de même visible – et donc connu de tout homme – afin de lui faire saisir une fraction de l'essence de son créateur, qui, comme les étoiles, est immense et hors de portée, mais invisible. Le procédé analogique lui permet non seulement d'établir une échelle, mais aussi à plus forte raison d'établir le degré de familiarité que le jeune Konrad peut espérer avoir avec Dieu.

Dans son essai *War and the Christian Faith*, Machen revendique l'emploi de l'analogie non pas parce que la parole fait défaut à l'objet, mais parce qu'elle *doit* lui faire défaut. Selon

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶²⁶ Voir, par exemple, le chapitre sept d'*A Garden of Pomegranates* d'Israel Regardie, pour sa discussion comparative de la philosophie idéaliste de Kant, de Fichte et de Hegel et de l'arbre de vie kabbaliste.

Machen, l'homme n'est équipé ni pour saisir, ni pour supporter la vérité hermétique dans son intégralité : « L'homme n'est pas capable de la vérité absolue ; ni dans les hauteurs, ni dans les profondeurs » – « Man is not capable of absolute truth ; neither in the heights nor in the depths⁶²⁷... ». Ainsi, avance-t-il, nous sommes contraints d'apprendre par symbolisme analogique. Il continue :

...whatsoever the matter may be, he will find that it cannot be explained to him. He seeks the Lost Word, but he finds merely a substituted word, a symbol, which is a part of the truth, or an image of the truth, but not the whole and perfect truth. This being so with respect to small things, is it then wonderful that it should be so with respect to great things⁶²⁸ ?

...quel que soit le propos, il s'apercevra qu'il ne saurait lui être expliqué. Il cherche la Parole Perdue, mais il trouve seulement un mot substitué, un symbole, qui est une partie de la vérité, ou une image de la vérité, mais pas la vérité dans sa parfaite intégralité. Puisqu'il en est ainsi à l'égard des petites choses, est-il alors incroyable qu'il en soit ainsi des grandes ?

Une compréhension du Divin qui se fonde sur un langage symbolique est, par ailleurs, propre à l'Église celte, selon Machen. Dans « The Secret of the Sangraal », il explique :

Only those authorised by hereditary or acquired powers might so much as look on some of these objects ; and in most cases they were enshrined in reliquaries, rich with all the splendour and mystic symbolism of Celtic art. And I think it is worth noting here the very great difference between the Roman and the Celtic attitude towards such relics and holy objects. Briefly, the difference was this : the Roman view was that the more you looked on the relics, the better for you ; the Celts, on the other hand, held that unless you had certain special qualifications you had better not come near the relics, under pain of blasting or death⁶²⁹.

Seulement ceux qui étaient autorisés par des capacités héréditaires ou acquises pouvaient contempler certains de ces objets ; et dans la plupart des cas, ils furent ensevelis dans des reliquaires, eux-mêmes riches de la splendeur et symbolisme mystique de l'art celte. Et je crois que ça mérite d'être noté ici la très grande différence entre l'attitude chez les Romains et les Celtes vis-à-vis des reliques et des objets du culte. En bref, la différence fut comme suit : l'avis des Romains était que le plus un homme contemplait les reliques, le mieux c'était pour lui ; les Celtes, par contre, maintenaient qu'à moins d'avoir des qualifications spéciales il valait mieux de ne pas s'approcher des reliques, sous peine de foudroiement ou mort.

Ainsi conçue, l'analogie peut être employée par l'écrivain afin de mettre en œuvre toutes sortes de comparaisons. Néanmoins, elle semble parfaitement apte à servir les besoins didactiques de nos écrivains car, comme pour l'inflation lexicale, l'efficacité de son emploi dépend de l'idée

⁶²⁷ *War and the Christian Faith*, London, Skeffington and Son, Ltd., 1918, p. 57.

⁶²⁸ *Id.*, p. 57-58.

⁶²⁹ « The Secret of the Sangraal », in : *The Secret of Sangraal & Other Writings*, Leyburn, Tartarus Press, 2007, p. 24.

claire et précise que le lecteur se fera des éléments de l'expression – il faut donc que ceux-ci restent simples. Si l'écrivain sélectionne soigneusement ses exemples, l'analogie devient un outil extrêmement utile dans sa prose car, comme nous l'indique Machen, elle lui permet de tout évoquer, du plus grand au plus petit, du tangible à l'intangible. Ainsi, nous voyons qu'elle surgit dans une sphère plus élargie et plus importante que les autres figures stylistiques.

Comme nous l'avons indiqué, l'emploi de l'analogie est celle des mystiques. Ainsi, la définition proposée par Lévi dans son *Dogme et rituel de la haute magie* semble particulièrement apte à clore notre propos : « L'analogie est le dernier mot de la science et le premier mot de la foi⁶³⁰. » Ces définitions établies, nous souhaitons à présent considérer trois exemples précis de l'analogie, où l'écrivain emploie un phénomène simple et connu de tout lecteur afin de communiquer un aspect crucial de l'enseignement mystique.

5.3.4.2. L'ANALOGIE PHYSIQUE : L'APPARENCE EXTÉRIEURE ET LE CARACTÈRE INTÉRIEUR

De même que l'écrivain emploie l'analogie afin de rendre compréhensibles des notions profondément philosophiques ou abstraites, il l'utilise également à des fins littéraires, qui informent l'interprétation du roman pour le lecteur. Comme pour certains objets sacrés qui avertissent le protagoniste de leur contenu spirituel par des procédés métaphysiques, certains personnages, chez qui il y a analogie entre l'apparence extérieure et le caractère intérieur, déclenchent des effets métaphysiques chez le protagoniste lorsqu'il les aperçoit. Dans ce cas, l'écrivain se sert de l'apparence physique de la personne en question pour représenter son caractère invisible. Cette pratique analogique trouve sa genèse dans la philosophie occulte, selon laquelle il existe une chaîne analogique entre l'homme et le cosmos, qui trouve son commencement dans le corps de l'homme et sa fin dans les corps célestes. Cette théorie de la correspondance a nourri l'un des livres sur les sciences occultes de Péladan, intitulé *L'Art de choisir sa femme d'après la physionomie*. Dans cet ouvrage, Péladan explique que l'apparence de l'homme révèle son caractère, qui est déterminé par l'influence des corps célestes. Dans la préface, il écrit qu'il existe une « corrélation entre la physionomie et l'âme, et que les ressemblances physiques correspondent à des ressemblances morales⁶³¹. »

⁶³⁰ *Op. cit.*, p. 361.

⁶³¹ Joséphin Péladan, *L'Art de choisir sa femme d'après la physionomie*, Paris, Librairie Nilsson, 1902, p. 9.

Nous avons déjà abordé un tel exemple dans le chapitre précédent, lors de l'examen des rapports entre Mme Nixon et Darnell dans *A Fragment of Life*. Dans ce texte, à la vue de cette dame et de ses yeux bordés de rouge, Darnell éprouve des sensations d'écœurement et d'aversion lui rappelant les reptiles répugnants qu'il a vus au zoo dans sa jeunesse⁶³². Une pléthore d'autres exemples se trouve également dans ces récits, souvent dans les instants où le caractère intime du personnage se reflète dans ses yeux, miroirs de l'âme. Dans *The Centaur*, par exemple, O'Malley est incapable de communiquer verbalement avec le Russe, mais à la vue de ses yeux, il parvient à saisir son caractère surnaturel. Il s'avoue frappé par un fort contraste entre la taille impressionnante du Russe et la douceur de son regard, qui transmet son incapacité à supporter le cadre urbain, ainsi que sa prédisposition génétique à l'*Urwelt* :

For this appearance of massive bulk [...] was not borne out by a direct inspection. It was a mental impression. [...] Out of a massive visage, placid for all of its ruggedness, shone eyes large and timid as those of an animal or child bewildered among so many people. There was an expression in them not so much cowed or dismayed as 'un-refuged' – the eyes of the hunted creature⁶³³.

Car cette impression de taille massive [...] n'était pas issue d'une inspection directe. C'était une impression mentale. [...] Dans un visage massif, placide, en dépit de son aspect sauvage, luisaient des yeux aussi grands et timides que ceux d'un animal ou d'un enfant perplexé au milieu de tant de monde. Il y régnait une expression qui communiquait non pas une impression de frayeur ou de dérangement, mais plutôt de 'sans refuge' – les yeux d'une créature traquée.

Ailleurs, dans *Le Double*, c'est dans les yeux de sa mère que Marrias découvre pour la première fois une indication de l'existence de l'amour divin : « Ces yeux étaient pour lui un miroir de sa propre âme inconnue. [...] Sa mère était sa divinité⁶³⁴. » Schuré explique alors le déroulement du processus de cette représentation analogique d'un point de vue artistique, décrivant les tentatives du peintre Marrias de représenter sur sa toile les caractères opposés qu'il perçoit dans le for intérieur de ses sujets féminins. Ici encore, le texte semble proposer un autoportrait de l'écrivain qui tente de dévoiler son processus au lecteur. Lorsque Mme Alfort, la femme fatale, demande à Marrias de l'immortaliser en peinture, il explique que son processus est de « deviner le fond du fond, non de copier l'apparence. » Ainsi, il décide qu'il doit la représenter « en Méduse, mais une Méduse moderne de ma conception. Quelque chose comme une Minerve des

⁶³² Voir *supra* : p. 256.

⁶³³ *The Centaur*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁶³⁴ *Le Double* [1899], Paris, Éditions Triades, 2003, p. 14.

ténèbres⁶³⁵. » De même, son compagnon, qui est aussi amoral que Ténébra, a un regard qui trahit son fond laïque : « Ces yeux-là, on en avait la sensation instantanée, ne percevaient pas autre chose dans l'univers que des chiffres, des denrées et de la chair palpable⁶³⁶. » Ces aspects physiques, centrés sur le visible, permettent au lecteur de saisir l'essence métaphysique du personnage en question, lui donnant un avant-goût de l'action à venir. Ici comme ailleurs, tandis que Schuré se contente d'expliquer son processus dans le roman même, Péladan réserve sa méthodologie à ses écrits purement scientifiques.

5.3.4.3. L'ANALOGIE ONOMASTIQUE : LE NOM ET LE PERSONNAGE HISTORIQUE

Une technique similaire s'applique souvent aux prénoms des personnages des romans de nos écrivains. En effet, il est fréquent que leurs prénoms soient également ceux de personnes historiques, témoignant d'un désir de la part de l'écrivain de créer un lien entre le caractère moral de son protagoniste et celui du personnage auquel il fait allusion. En plus de créer un lien historique ou thématique entre eux, nos écrivains prêtent aussi à ces personnages littéraires le caractère du personnage historique. Ainsi, il y a un rapport analogique entre la figure historique et le personnage littéraire qui s'articule autour du nom choisi par le romancier. Dans *Les Amants de Pise* par exemple, le nom du Comte Ugolino, qui détruit l'allégorie de la famille dans sa quête de la richesse, fait référence à Ugolino della Gherardesca, un tyran qui gouvernait la ville de Pise au XII^e siècle. Ugolino della Gherardesca fut finalement puni pour sa cruauté par l'archevêque de la ville, Ruggeri Ubaldini, qui l'enferma avec ses fils dans une tour sans nourriture pour qu'il y meure de faim. Étant le plus résistant, Ugolino décéda en dernier, après avoir mangé les cadavres de sa progéniture. Son nom apparaît dans le trente-troisième chant de *L'Enfer* de Dante, lorsque le poète le retrouve dans le cercle le plus profond de l'enfer, gelé dans le Cocyte, sa tête seule dépassant, aux côtés de l'archevêque qui le condamna à périr de faim avec ses fils, et qui, à présent, lui ronge le crâne « de ses dents qui broyèrent l'os comme celles d'un chien⁶³⁷. » Dante lui accorde le monologue le plus important de tous les damnés, lui confiant un discours élaboré sur la capacité de l'homme à faire preuve de cruauté et de trahison. C'est donc cette dimension que Péladan

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶³⁶ *Le Double*, *op. cit.*, p. 41.

⁶³⁷ Dante, *La Divine Comédie* « L'Enfer », Chant 33, vers 76-78, Alexandre Masseron (trad.), Paris, Éditions Albin Michel, 1947.

souhaite évoquer en donnant le même nom à son personnage qui est incapable de réaliser une vie familiale avec Simone⁶³⁸.

La même technique surgit également sous la plume de Machen, avec le prénom Ambrose, qu'il attribue à deux des protagonistes des récits que nous avons étudiés : *The White People* et *The Secret Glory*. De toute évidence, ce prénom évoque celui de saint Ambrose, qui fut élu évêque de Milan en 374, et responsable de la conversion de saint Augustin de Hippone. Son influence fut indispensable dans l'effort pour maintenir l'union de l'Église face à l'influence du paganisme et le déclin de l'Empire romain. Aujourd'hui il est connu pour ses talents d'orateur qu'il a employés pour convertir les hommes de son diocèse au christianisme, malgré l'opposition de l'impératrice Justine⁶³⁹. Si nous considérons à nouveau les personnages que Machen baptise Ambrose sous cette lumière, on remarque que dans les deux cas, il s'agit d'hommes spirituellement instruits conformément au schéma romantique de l'écrivain gallois, qui tentent de partager leur savoir avec leurs contemporains. Il ne paraît pas abusif de déduire que Machen considérait saint Ambrose comme un saint orphique de l'histoire de l'Église chrétienne, et souhaitait créer un lien analogique entre lui et ces personnages destinés à jouer le même rôle dans la société de leur temps. Cela permet en outre d'expliquer pourquoi le personnage qui représente de Machen dans le récit encadrant de *The White People* s'appelle Ambrose.

Cette technique entre également en jeu dans *A Fragment of Life*. Suite à son éveil spirituel, Darnell se prend d'un intérêt inédit pour la généalogie de sa famille et entreprend d'étudier le latin afin de pouvoir interpréter certains anciens documents contenus dans un coffret dans son grenier. Il y découvre que son vrai nom de famille n'est pas Darnell, mais Iolo ap Taliesin ap Iorwerth. Dans ce titre patronymique inventé par Machen, trois noms issus de l'histoire littéraire du pays de Galles sont liés par la préposition « *ap* » qui signifie « fils de » en gallois. Le premier prénom,

⁶³⁸ Ugolino della Gherardesca fut également un sujet bien représenté dans la sculpture française dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Jean-Baptiste Carpeaux réalisa une sculpture le représentant premièrement en 1861, *Ugolin entouré de ses quatre enfants*. C'est une œuvre en bronze en forme pyramidale, où l'on voit Ugolino entouré de ses quatre enfants moribonds, se doublant en contemplation de son avenir inévitable, en même temps qu'il se ronge le bout d'un doigt de faim. Ceci fait référence à une ligne de son histoire dans *L'Enfer* où il dit : « Quand [...] je découvris mon propre aspect sur leurs quatre visages, je me mordis les deux mains de douleur. » (33, 55-58). Cette statue aurait servi d'inspiration à Auguste Rodin qui, 20 ans plus tard, le fait figurer dans son œuvre monumentale, *Les Portes de l'Enfer* ; il en réalisa également une œuvre autonome qui représente Ugolino « se traînant » sur les cadavres de ses enfants, juste avant de prendre la décision de les manger car « la faim fut plus puissante que la douleur » (33, 73-75). Il est fort probable que ces œuvres furent familières de Péladan, ainsi que les représentations gravées de cet épisode réalisées par Gustave Doré.

⁶³⁹ Voir : « Saint Ambrose » in : *The Golden Legend: Readings on the Saints*, William Granger Ryan (trad.), Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 229-237.

« Iolo » est le diminutif familial du prénom « Iorwerth », qui s'anglicisait couramment sous le nom « Edward ». Ce prénom fait sans doute référence au poète gallois Iolo Morganwg (1747-1826), le créateur d'un schéma religieux néo-druidique qui fusionna le christianisme avec des éléments de la mythologie celte et des légendes arthuriennes⁶⁴⁰. Comme Edward Darnell, Iolo Morganwg ne fut pas élevé dans la culture galloise, mais l'apprit par lui-même en grandissant. De même, lors de sa naissance, son prénom ne fut pas Iolo, mais Edward. Ce ne fut que plus tard qu'il adopta la version galloise d'Edward : Iolo.

Le deuxième nom, « Taliesin », rattache ce personnage à la légende d'un barde gallois nommé Taliesin, qui est cité à plusieurs reprises dans les *Mabinogion*, un recueil de contes arthuriens du pays de Galles. Enfin, le troisième nom, « Iorwerth », fait également référence à un autre personnage des *Mabinogion*, le fils du roi Maredudd – qui mena une révolte contre la couronne anglaise et prit le titre de prince de Galles. De même que les sephiroth de l'Arbre de la Vie de la Kabbale créent une chaîne analogique entre le microcosme et le macrocosme, ce nom de famille rattache l'héritage ancestral de Darnell à d'autres personnages illustres du panthéon de la littérature et de l'histoire galloises. Par ailleurs, le déchiffrement de ce patronymique permet d'éclaircir la phrase ultime du premier chapitre du récit : « Il était sincèrement d'avis qu'il était un employé de la City, demeurant à Shepherd's Bush – ayant oublié les mystères et les gloires radieuses du royaume qui fut sien par héritage légitime » – « He was sincerely of opinion that he was a City clerk, living in Shepherd's Bush – having forgotten the mysteries and the far-shining glories of the kingdom which was his by legitimate inheritance⁶⁴¹ ».

5.3.4.4. L'ANALOGIE AUDITIVE : LA MUSIQUE ET LE NUMINEUX

Le dernier emploi de l'analogie que nous souhaitons aborder ici est celui de la musique. Au-delà de son rôle dans les diverses cérémonies et célébrations que nous avons évoquées dans le

⁶⁴⁰ Il est fort probable que les idées et les théories sur l'histoire celte avancées par Morganwg soient responsables de la confusion de la part de Machen sur la véracité historique d'une Église celte que nous avons soulevée dans le deuxième chapitre (*supra*, p. 116). Bien qu'acceptés couramment au XIX^e siècle, ses écrits ne sont plus considérés comme fiables. Dans sa préface aux *Mabinogion*, Pierre-Yves Lambert note : « [Iolo Morganwg] forgea tout un supplément à l'œuvre poétique de Dafydd ap Gwilym, inventa des triades, des textes de lois, des généalogies, créa de toutes pièces l'œuvre de bardes médiévaux (auxquels il donnait des noms), simplement pour illustrer son Glamorgan natal. » (*Les Quatre branches du 'Mabinogi' et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduction et présentation de Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, 1993, p. 7. Voir aussi : Prys Morgan, *Writers of Wales : Iolo Morganwg*, Cardiff, University of Wales Press, 1975.

⁶⁴¹ *A Fragment of Life*, *op. cit.*, p. 279.

chapitre précédent, il est fréquent dans ces récits que l'actant du texte perçoive une musique douce et agréable lorsqu'il se rapproche du numineux. Contrairement à la musique cérémoniale entendue par Marrias dans la cathédrale de Milan, la musique du numineux est sans mélodie précise. Elle se joue sans début et sans fin, sans se répéter, infiniment. Un exemple très clair de ce phénomène apparaît dans *A Fragment of Life*, lorsqu'après sa révélation initiale, Darnell se trouve de nouveau sous le mûrier, où il entend une musique douce et agréable sans source apparente : « Ses oreilles étaient charmées, ravies par la mélodie grave et céleste, comme d'un chant antique, plutôt du premier monde créé, dans lequel tout discours était du déchant, et toutes les paroles étaient des sacrements de puissance, qui parlaient non pas à l'esprit, mais à l'âme » (« His ears were charmed, ravished with the grave, supernal melody, as of antique song, rather of the first made world in which all speech was descant, and all words were sacraments of might, speaking not to the mind, but to the soul⁶⁴² »).

Ailleurs, dans *The Centaur*, lorsqu'il se prépare à retourner en Angleterre et au moment où il s'accroupit pour embrasser la Terre, O'Malley entend faiblement une musique qui semble émaner de la terre elle-même : « Avec son oreille près de la terre il l'entendait, et pourtant, en même temps, il l'entendait partout. [...] Tout au fond, au centre de la Terre maternelle, il entendait le pouls qui montait faiblement. C'était la musique exquise d'une flûte de roseaux – la flûte antique du Pan éternel » (« With his ears close to the earth he heard it, yet at the same time he heard it everywhere. [...] Deep down in the centre of the mothering Earth he heard it too in faintly rising pulse. It was the exquisite little piping on a reed – the ancient fluting of the everlasting Pan⁶⁴³... »). Au-delà des connotations familières d'une fanfare angélique qui accompagne souvent les évocations du Paradis, cette musique fantôme émanant de l'âme de la Terre représente de façon analogique l'éternité de Dieu, qui défie le temps et continue infiniment, sans pour autant se répéter.

Brian Juden indique que cette tendance, qui apparaît à l'époque romantique, trouve ses origines dans la philosophie ésotérique du XVIII^e siècle. Citant les œuvres de Louis-Claude de Saint-Martin, *De la durée et de la musique*, il explique :

Cette qualité de la musique se comprend mieux si l'on se rapporte aux définitions du temps. La durée correspond à un voile, analogue à celui que les apparences jettent sur la vérité ; elle existe en profondeur. Le *temps apparent* est donc *ténébreux et horizontal* ; en revanche le *temps vrai* ou

⁶⁴² *Ibid.*, p. 283.

⁶⁴³ *The Centaur*, *op. cit.*, p. 297.

réel, rejoint *la ligne directe et verticale* de la puissance divine pure. Par conséquent, en perçant le temps, la musique monte tout droit à *la région des puissances divines, qui est seule et unique*⁶⁴⁴.

Cette notion d'une musique qui représente la durée du « temps vrai » explique ainsi la présence d'une telle musique dans la nouvelle « Ancient Sorceries » de Blackwood. Dans ce texte, arrivé dans un petit village français après y avoir été attiré par une force inconnue, Vezin, le protagoniste, entend une musique mystérieuse par la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Celle-ci est jouée par les habitants de la ville, qui s'avèrent être des sorciers, et semble dénuée de structure :

Vezin was very sensitive to music, knew about it intelligently [...] And this music floating up through the trees from an invisible and doubtless very picturesque band of the townspeople wholly charmed him. He recognised nothing that they played, and it sounded as though they were simply improvising without a conductor. No definitely marked time ran through the pieces which ended and began oddly after the fashion of wind through an Aeolian harp⁶⁴⁵.

Vezin était très sensible à la musique ; il en avait une connaissance intelligente [...] Et cette musique qui flottait à travers les arbres jouée par un groupe invisible et sans doute très pittoresque d'habitants de la ville le charmait complètement. Il ne reconnut rien de ce qu'ils jouaient, et il lui semblait qu'ils se contentaient d'improviser sans chef d'orchestre. Aucun chiffrage de la mesure n'était perceptible dans les morceaux, qui se terminaient et commençaient bizarrement, à la manière du vent qui passe à travers une harpe éolienne.

La présence de la musique dans la littérature du dernier tiers du XIX^e siècle est indéniable. Celle-ci est liée à la représentation de l'unité harmonieuse et parfaite de la forme et de la matière, ainsi qu'à une inspiration artistique spontanée et pure. C'est en ce sens que Walter Pater l'évoque dans son œuvre célèbre, *The Renaissance : Studies in Music, Art, and Poetry*, lorsqu'il écrit : « Tout art aspire constamment vers la condition de la musique » – « All art constantly aspires towards the condition of music⁶⁴⁶ ». La musique est également un élément clef dans la théorie des correspondances de Charles Baudelaire. Selon Baudelaire, les similitudes que l'on retrouve dans les réactions émotionnelles des auditeurs d'un concert de Wagner, malgré l'absence d'un langage codifié inhérent à la musique, confirment un schéma d'analogies universelles selon lequel à toute émotion ou sensation correspondent des sensations analogues. Celles-ci sont donc

⁶⁴⁴ Brian Juden, *op. cit.*, p. 77-78.

⁶⁴⁵ « Ancient Sorceries » in : *John Silence: Physician Extraordinary* [1908], London, John Baker, 1969, 85. ; Ceci marque la deuxième évocation de la harpe éolienne dans cette étude. Comme dans le cas de Schuré évoqué dernièrement (*supra* : p. 236), son emploi ici indique la présence d'une force surnaturelle, le numineux.

⁶⁴⁶ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Mineola, Dover Publications, 2005, p. 90. Voir : Max Schoen, « Walter Pater on the Place of Music Among the Arts », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, n° 6, Été, 1942, p. 12-23.

interchangeables dans le cadre de la communication émotionnelle⁶⁴⁷. Cette même idée surgit dans l'œuvre de Péladan, qui considère *Un cœur en peine* comme un « roman à forme symphonique » dans son schéma de concordance. En effet, le texte est organisé autour d'une série de désinences de thèmes musicaux – allegro, arioso, coperto, *et cætera*. Dans ce texte, Péladan affirme : « Rien ne s'identifie si exactement que la musique et le sentiment⁶⁴⁸. »

Néanmoins, l'emploi de la musique est différent dans le cas de la musique enchantée décrite par Blackwood et Machen. Blackwood a l'intention, comme Saint-Martin avant lui, d'indiquer la présence d'une sphère au-delà des sonorités, où la durée du temps telle qu'on la connaît est anéantie et dont la musique spontanée et infinie est une manifestation audible à l'oreille humaine. Nous verrons dans une partie suivante que cette même musique surgit également sous la plume de Machen lors d'une description qui accompagne la vue du Saint Graal.

Dans cet examen des procédés stylistiques, nous avons choisi de n'aborder que quelques exemples choisis. Comme l'a montré Parisse, les figures de style que nous venons d'analyser sont des procédés linguistiques qui remontent au temps des mystiques tels que Ruysbroeck, et surgissent dans les écrits de nos écrivains orphiques. Ainsi, leur emploi continu indique une chaîne ininterrompue dans la littérature mystique à laquelle nos écrivains participent. Cependant, dans ce contexte moderne, la compréhension de ces figures de style repose sur les paroles qui y sont employées : il s'agit non pas d'un vocabulaire de mystique, mais celui de l'homme commun. Il s'agit donc d'une nouvelle mobilisation de ces procédés, témoignant une fois de plus de la tâche spécifique de l'écrivain orphique de se faire comprendre par le lectorat.

⁶⁴⁷ Voir, par exemple : Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, ou, A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford, Basil Blackwell, 1965.

⁶⁴⁸ *Un cœur en peine*, *op. cit.*, p. 44.

IV. LE DIVIN DANS LE TEXTE

Il nous faut à présent aborder les représentations du Divin qui accompagnent ces instants de révélation. Dans son étude sur les poètes orphiques du XIX^e siècle, Georges Cattai remarque : « En présence du divin, on ne peut que balbutier. Ainsi fait le poète. Si la poésie prétendait faire concurrence au sacré véritable, elle ne serait qu'usurpation, profanation⁶⁴⁹... » Comment procède alors le romancier orphique lorsqu'il s'agit d'évoquer Dieu ? Et lorsque le voile d'Isis est ôté, que voit l'homme ? En d'autres termes, comment l'écrivain envisage-t-il le Divin ? Par la nature même de la tâche artistique et spirituelle qu'il s'est imposée, le récit orphique semble mener fatalement à une révélation irréfutable. Néanmoins, comme nous le verrons, cette méthode de révélation est susceptible de changer selon l'écrivain en fonction de ses croyances et des styles littéraires qu'il choisit d'employer dans son œuvre.

C'est chez Blackwood que nous retrouvons la représentation du Divin indéniablement la plus simple et la plus compréhensible : sous sa plume, la Nature est la manifestation visible de Dieu. Dans son œuvre, la Nature devient un terme métonymique qui comprend non seulement tout ce qui est vivant dans la sphère naturelle, mais aussi Dieu, sous l'unique forme qui soit visible et intelligible à l'homme. Dans l'ensemble du cadre naturel, Blackwood présente le Divin à ses protagonistes comme une présence immense et physique, mais également familière et compréhensible. Par son traitement textuel de cette force, Blackwood fait preuve d'un recours parcimonieux aux analogies, signalant au lecteur qu'il n'a pas besoin de regarder plus loin que la Nature pour comprendre Dieu. Le Divin s'y manifeste sous diverses formes qui se présentent à l'homme de façon simultanée, mais ne sont pas indépendantes les unes des autres. Chacune fait partie de l'ensemble de la Nature et exprime donc la même idée essentielle, même si la forme paraît différente.

Immergé dans la Nature, la « Terre maternelle » communique spontanément avec le sujet, lui transmettant une compréhension métaphysique et intuitive au moyen d'un alphabet de symboles sensibles, que l'individu peut alors déchiffrer. Dans *The Centaur*, une fois arrivé dans la forêt, au sein de la Nature, O'Malley n'a plus besoin de chercher un sens à ce qu'il a ressenti métaphysiquement. La compréhension lui vient naturellement, sans qu'il ait besoin de célébrer un rite quelconque. Comme la narratrice de *The White People*, l'effet de communication est instantané

⁶⁴⁹ Georges Cattai, *op. cit.*, p. 19.

et transcendent : « Instinctivement, [O'Malley] lut la grande Page devant lui » – « Instinctively [O'Malley] read the giant Page before him⁶⁵⁰ ».

Ceci dit, même si Blackwood présente le Divin comme y étant immanent, cela ne veut pas dire qu'il soit facilement expliqué. Toujours dans *The Centaur*, l'auteur rejette l'idée qu'une prose réaliste saurait évoquer la complexité de cette immersion métaphysique, affirmant qu'un simple catalogue de la flore du monde ne suffirait pas à traduire l'expérience d'une telle rencontre. Bien qu'évidente, l'expérience demeure essentiellement transcendante, et la langue de l'homme ne saurait traduire celle de la Nature :

How then, could speech be possible, since both shared this common life ? The communion with his friend and leader was too profound and perfect for any stammering utterance in the broken, partial symbols known as language. This was done *for* them : the singing of the birds, the wind-voices, the rippling of water, the very humming of the myriad insects even, and rustling of the grass and leaves, shaped all they felt in some articulate expression that was right, complete, and adequate⁶⁵¹.

Comment, alors, la parole pourrait-elle être possible, puisque tous deux partageaient cette vie commune ? La communion avec son ami et guide était trop profonde et parfaite pour devenir un énoncé balbutié dans les symboles brisés et incomplets qu'on connaît sous le nom de langage. C'était produit *pour* eux : le chant des oiseaux, les voix dans le vent, le ruissellement de l'eau, même le bourdonnement de tous les insectes et le bruissement de l'herbe et des feuilles, formaient tout ce qu'ils sentaient en une expression articulée qui était juste, complète, et adéquate.

Ainsi, Blackwood confirme le postulat de Cattai, réaffirmant le fait qu'O'Malley est incapable de trouver une langue capable de canaliser ses émotions devant ces manifestations – bien que cela soit sans conséquence. La force numineuse de la Nature est telle que toute faune doit simplement obéir à ses instincts naturels, et il en va de même pour l'homme. Observant les centaures, il remarque le même principe que celui évoqué dans « The Miracle » : l'oubli de soi. Il explique : « Ils tournaient et circulaient comme par un consentement mutuel, tournant soudain en cercle ensemble, comme si un seul désir les mouvait tous. Un instinct se répandait, pour ainsi dire, parmi le troupeau, et se partageait instantanément, communicant immédiatement à chacun la pulsion générale » (« They turned and circulated as by a common consent, wheeling suddenly together as

⁶⁵⁰ *The Centaur*, op. cit., p. 266.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 245.

if a single desire actuated the entire mass. One instinct spread, as it were, among the lot, shared instantly, conveying to each at once the general impulse⁶⁵² »).

Les représentations de Dieu sous la plume de Blackwood sont explicites et claires. Étant donné que le Divin se manifeste sous une forme déjà connue du lecteur, les évocations de Dieu peuvent aisément se former à partir d'une parole qui est la sienne. Il est également important de noter que, dans l'écriture de Blackwood, Dieu et l'effet qu'il opère sur l'homme sont présentés comme étant deux phénomènes distincts : le Divin se manifeste d'une façon visible. À l'opposé, chez Machen par exemple, Dieu ne se reconnaît que par une sensation métaphysique. Ainsi, les récits de Blackwood contiennent une dimension animiste que l'on ne retrouve pas chez nos autres écrivains. Néanmoins, malgré l'aspect visuel et souvent identifiable que prend le Divin sous sa plume, Blackwood reconnaît volontiers les déficits du langage humain, qui peine à exprimer Dieu dans toute sa complexité. Lorsqu'il est question d'évoquer les *effets* du Divin sur l'homme, l'auteur emploie alors des figures de style typiques de l'écriture mystique. Enfin, l'expérience mystique repose sur un effet paradoxal où la connaissance du Divin dans sa plénitude a un effet anéantissant sur le sujet, détruisant son identité et lui permettant de reconstruire son propre Moi selon sa place dans l'ordre naturel des phénomènes, telle une fourmi dans sa fourmilière.

Dans l'œuvre romanesque de Schuré, le Divin n'est jamais décrit aussi directement. Il se manifeste plutôt sous diverses formes sensibles à l'homme, par des biais physiques. Certains aspects du numineux peuvent s'incarner dans des objets inanimés, comme nous l'avons vu pour Marrias dans *Le Double* qui reçoit un message métaphysique des décors sculpturaux dans la cathédrale de Milan. Il en va de même pour le jeune Konrad, qui sent la présence du Divin en regardant les vitraux de la cathédrale familiale :

Je regardais, j'écoutais fasciné, et des couches dormantes de souvenirs remuaient dans le fond crépusculaire de mon âme. Oui, la vierge du vitrail, le chevalier de la forêt terrible furent pour moi les messagers fulgurants d'un monde inconnu, d'une région lointaine et pourtant plus familière que tout mon entourage. Telle était ma vénération pour ces deux personnages que je me serais bien gardé d'interroger le chapelain à leur sujet. J'avais la persuasion de les connaître mieux que lui ; ses explications confuses m'eussent troublé dans le culte secret si doux à mon cœur⁶⁵³.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 269.

⁶⁵³ *L'Ange et la Sphinge, op. cit.*, p. 15.

Cette scène, inspirée de la vie réelle de Schuré, révèle la manière dont Dieu se manifeste sous la plume de l'Alsacien. Il ne s'agit pas d'une intervention fulgurante mais d'un évènement subtil, qui produit néanmoins un effet puissant. Puisque le rapport entre le sujet et le Divin est d'essence intime, il ne peut s'agir d'une manifestation visible pour tous, ayant pour effet de toucher l'âme du sujet. Lorsqu'il regarde les vitraux, par exemple, Konrad reçoit un message métaphysiquement transmis et le comprend instinctivement, comme O'Malley dans la Nature.

Dans ses mémoires, intitulés *Le Rêve d'une vie*, Schuré évoque certaines expériences mystiques de sa jeunesse, qui lui ont confirmé la présence du créateur divin dans le monde. On y lit : « Ces visions intérieures, provoquées par des faits du dehors, agissent sur moi avec le prestige de découvertes prodigieuses où se révélait ma plus intime nature, mais qui étaient en même temps le signe d'une direction⁶⁵⁴. » On constate ici un procédé semblable à celui qui s'applique aux personnages de ses romans : par les biais de l'intuition et du sentiment, des éléments catalyseurs confirment qu'il est question d'une intervention divine. Ainsi, il est question d'un mode de communication qui résiste à toute description évidente. Par conséquent, le Divin n'est jamais décrit directement. Comme c'est également le cas chez Blackwood, le langage de Schuré demeure direct et simple, confirmant la réalité du Divin dans le langage du lecteur.

Dans les romans que nous avons choisis de l'œuvre péladane, le traitement de l'idée de Dieu diffère de celui que l'on trouve chez nos autres auteurs. Sous la plume du Sâr, Dieu est simultanément présent et absent. Il est évoqué d'une manière abstraite mais certaine, sans pour autant être présent parmi les personnages. Tandis que chez nos autres écrivains, la narration mène à une rencontre avec le Divin, tel n'est pas le cas chez Péladan. Comme nous l'avons indiqué, ses personnages ont souvent affaire à un agent de Dieu, plutôt qu'à Dieu lui-même.

Ainsi, l'on note un emploi singulier de la langue lorsque celle-ci porte sur la notion du Seigneur. Une première trace du Divin s'observe dans le langage conversationnel des personnages : ils emploient des phrases et des expressions témoignant d'un héritage culturel ancré dans l'Église chrétienne. Dans *La Thériaque* et *La Rondache*, par exemple, qui s'articulent tous deux autour de longues séries de dialogues entre les personnages, de nombreuses expressions évoquent Dieu de manière plus ou moins sérieuse. Celles-ci s'étendent de simples interjections, telles que « Mon dieu ! », à des déclarations plus développées qui affirment la croyance du personnage, telles que « Dieu ne veut pas... » ou « Dieu aura pitié de moi... ». Cependant, étant

⁶⁵⁴ *Le Rêve d'une vie*, op. cit., p. 24-25.

les victimes involontaires de la décadence de leur société et de leur temps, ces personnages ne connaissent pas de véritables expériences mystiques, contrairement aux personnages de Schuré. Comme nous l'avons déjà vu, il s'agit chez Péladan du privilège des personnages supérieurs.

Selon le schéma de Péladan, ces personnages supérieurs – un prêtre, ou un Mage, par exemple – sont les mieux qualifiés et mieux placés pour évoquer Dieu, car ils en ont le droit. Lorsqu'il est question d'évoquer un tel personnage, Péladan indique clairement au lecteur qu'il s'agit d'un individu doté d'une charge sacrée, qui le distingue des autres. Dans *La Thériaque*, par exemple, on lit : « L'homme n'est pas un bloc qui sera Dieu, table ou cuvette, à son gré : il naît prêtre ou viveur⁶⁵⁵. » Occupant une place supérieure dans la hiérarchie du Sâr, ces personnages dispensent des conseils, évoquant l'existence de Dieu avec certitude, conformément à la tradition catholique où Dieu est la métonymie d'une force suprême, une figure personnifiée, ainsi que la grande finalité de la quête d'une vie. Or, même lorsque ces personnages évoquent le créateur, ils le font de manière obscure, offrant des idées sans en fournir les détails.

Dans l'œuvre péladane, une scène en particulier contient une manifestation du Divin à proprement parler. Il s'agit de l'épisode ultime d'*Un cœur en peine*, lorsque le Sâr Mérodack promet à Bêlit une révélation. Dans ce passage, Mérodack amène Bêlit dans la plus haute tour du Château de la Rose+Croix et lui demande de choisir la forme de cette apparition révélatrice : « Sous quelle forme veux-tu que t'apparaisse le Conseil ? Quel timbre attribues-tu à la voix qui va te parler ? Nahash t'effrayerait⁶⁵⁶ ? choisis parmi les images grecques une anxiété auguste pour résoudre la tienne⁶⁵⁷. » Bêlit choisit la forme de Prométhée, qui vola le feu aux dieux du mont Olympe pour l'apporter aux hommes, et fit figure au tournant du XX^e de révélateur du savoir⁶⁵⁸. Mérodack lui dit de fixer son regard sur une étoile et conjure alors une vision astrale. Or, la figure qui apparaît n'est pas celle de Prométhée, grand révélateur hellénique, mais celle de Satan – qui fut également revalorisé à la même époque comme étant un révélateur du savoir divin pour l'homme⁶⁵⁹. Dans la brève description que Péladan nous livre du Diable, on lit :

⁶⁵⁵ *La Thériaque*, *op. cit.*, p. 134. ; Cette ligne est, par ailleurs, un pastiche d'une strophe de « Le Statuaire et la statue de Jupiter » de Jean de La Fontaine : « Un bloc de marbre était si beau, Qu'un Statuaire en fit l'emptette. Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ? Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? » Malgré l'aspect éventuellement parodique, Péladan garde le même message essentiel : l'homme, produit d'une force supérieure, ne choisit pas son rang.

⁶⁵⁶ Nahash est le terme hébraïque qui désigne le Serpent du Jardin d'Éden dans le livre de la Genèse.

⁶⁵⁷ *Un cœur en peine*, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁵⁸ On pense, par exemple, au tableau de Jean Delville que nous avons évoqué lors de notre présentation de Péladan et qui se trouve à la bibliothèque de l'Université de Bruxelles. Voir *supra* : p 174.

⁶⁵⁹ C'est pour cette raison, par exemple, que la revue littéraire théosophique de Madame Hélène Blavatsky s'intitulait *Lucifer*. Voir aussi le chapitre que Léon Cellier consacre à la figure de Satan dans *La Fin de Satan* de Victor Hugo dans

...elle étudie avidement l'apparition, et la beauté de cet être l'effraye. Ses traits parfaitement beaux sont disparates. Ses oreilles jurent avec l'ovale étroit de son visage, et son sourire indéfinissable s'accommode mal avec le front trop vaste. Un œil bleu au regard tendre, l'autre noir au dur rayonnement. [...] Les contraires plastiques, les antinomies de la beauté se rencontrent toutes en cet être singulier⁶⁶⁰.

Ici, il ne s'agit pas d'employer l'antithèse afin d'évoquer une sensation métaphysique provoquée par le Divin, mais plutôt de décrire un être qui *incarne* et manifeste l'antithèse de manière évidente. L'antithèse se lit en effet sur son visage, en raison du rapport analogique entre l'aspect et le caractère que nous avons abordé plus haut. Ainsi, le recours à l'antithèse est ici détourné par un emploi descriptif et non figuré. Néanmoins, par la discussion de la physionomie analogique que nous avons vue plus haut, on peut déduire que par cette apparence antithétique Péladan souhaite rendre visible le caractère contradictoire et impur de Satan.

De plus, dans cet extrait, Péladan emploie une prose très claire et s'assure de signaler explicitement les enjeux de cet aspect contradictoire. Curieusement, dans le paragraphe qui suit cette description, lorsque l'on passe à l'échange verbal entre Bêlit et le Diable, Péladan simplifie sa prose encore davantage, présentant le dialogue non pas sous une forme romanesque, mais théâtrale, dénuée de didascalies. Ainsi, il nous livre un passage riche en idées, où le style de la prose est réduit à sa plus simple fonction de véhicule des enseignements révélateurs de Satan :

La magie, c'est la religion de l'esprit ; la religion, c'est la magie de l'âme. La simplicité de cette définition te déçoit. Le mage se fait roi, le dévot serviteur ; l'un prie, l'autre pense ; le premier reit de sempiternelles paroles, le second engendre incessamment de nouvelles idées ; perfection mentale et perfection sentimentale⁶⁶¹.

Ici, les intentions didactiques du Sâr se font sentir dans leur plus pleine expression. Non seulement la forme du roman est-elle réduite à un simple enchaînement de phrases, mais les phrases elles-mêmes sont extrêmement rudimentaires. C'est sous cette forme épurée que Péladan présente à son lecteur la notion clef de son schéma de la magie chrétienne.

son texte *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, où on lit que pour Hugo, « la liberté procède à la fois de Dieu et de Satan. » (Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971, p. 289).

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 241.

Enfin, sous la plume de Machen, le Divin ne se manifeste pas de manière évidente contrairement à ce que l'on trouve chez Blackwood. En effet, l'écrivain gallois emploie un traitement semblable à celui qu'on peut observer chez Schuré. Dans les récits de Machen, le Divin valide sa présence chez l'homme par une sensation d'extase, qui peut être attribuée soit à une expérience singulière et intime, comme la célébration d'une cérémonie, soit à un phénomène extérieur et objectif, comme la vue inattendue d'un figuier. Or, même dans ce cas, le numineux valide sa présence par une série de sensations métaphysiques profondément intimes et liées au caractère du sujet même. Autrement dit, l'expérience est personnelle et intangible ; elle reste ainsi difficilement partagée. De plus, comme nous l'avons indiqué, cette difficulté est renforcée par l'insuffisance de la langue humaine, que Machen reconnaît volontiers.

Machen estime néanmoins que l'écrivain peut surmonter cette insuffisance par l'emploi d'un langage symbolique ou figuré. Ainsi, les représentations des expériences divines dans l'œuvre de Machen procèdent de deux façons. Soit il a recours aux procédés linguistiques évoqués plus haut, auquel cas la langue sert toujours à évoquer le Divin, soit il tente de traduire ou de reproduire l'expérience intérieure dans son intégralité, auquel cas c'est le langage qui subit une modification. Cette modification intervient non pas au niveau des termes eux-mêmes, mais plutôt de la syntaxe, afin de recréer l'expérience mentale du sujet qui subit les effets d'une extase divine.

Considérons d'abord le traitement du premier cas de figure, et examinons une tentative de Machen de réconcilier son devoir d'écrivain avec l'insuffisance de la langue. Comme nous l'avons montré, à la fin d'*A Fragment of Life*, Darnell et sa femme s'évadent du cadre urbain afin de commencer une nouvelle vie où ils pourront poursuivre leur passion et renouer avec l'amour profond qu'ils ont négligé depuis longtemps. Ces événements ne sont jamais détaillés – Machen indique même qu'il lui serait impossible de les décrire, et le récit reste donc dépourvu d'une scène culminante, telle que la décrit Penzoldt, du moins⁶⁶². Dans les paragraphes concluants du récit, Machen semble donc renoncer franchement à son devoir d'écrivain :

It would be impossible to carry on the history of Edward Darnell and of Mary his wife to a greater length, since from this point their legend is full of impossible events, and seems to put on the semblance of the stories of Graal. It is certain, indeed, that in this world they changed their lives, like King Arthur, but this is a work which no chronicler has cared to describe with any amplitude of detail⁶⁶³.

⁶⁶² Voir la définition de Penzoldt *supra* : p. 368.

⁶⁶³ *A Fragment of Life*, *op. cit.*, p. 325.

Il serait impossible de développer davantage l'histoire d'Edward Darnell et de Mary, sa femme, car à partir de ce point, leur légende est pleine d'événements impossibles, et semble assumer une ressemblance avec les histoires du Graal. En effet, il est certain qu'ils ont changé de vie en ce monde, comme le roi Arthur, mais ceci est un travail qu'aucun chroniqueur ne s'est donné la peine de décrire avec un degré de détail significatif.

Le chroniqueur des Darnell s'avoue ici être à court de paroles, cédant devant l'impossibilité de sa tâche et son incapacité à narrer leurs expériences éventuelles avec le Divin. Néanmoins, il renvoie son lecteur aux légendes arthuriennes, créant une analogie littéraire entre le roi Arthur et l'homme ordinaire, indiquant la permanence de la quête gnostique. Cela fait écho à un sentiment que Machen exprimera vingt-six années plus tard dans une correspondance personnelle : « Je n'aime pas voir 'La Colline de rêves' et 'La Gloire secrète' analysés en tant que romans. Ils sont, ou ils se voudraient, des récits romancés : des récits d'aventure de l'esprit » (« I do not like to see 'The Hill of Dreams' and 'The Secret Glory' discussed as novels. They are, or they are meant to be, Romances : tales of adventure of the spirit⁶⁶⁴ »).

Avec cette conclusion, Machen indique clairement que ce n'est pas la conclusion de la vie spirituelle des Darnell – loin de là. Cependant, afin d'aborder correctement leurs nouvelles aventures, il faudrait plutôt changer de mode littéraire et passer du roman au récit romancé. Machen reconnaît donc non seulement les limites du langage, mais aussi celles du genre romanesque. Bien que cela ne l'oblige pas à renoncer à l'écriture, cela le pousse à reconcevoir la manière dont il pense sa rédaction. Quoi qu'il en soit, le texte se clôt sur cette note de renoncement ; devant l'insuffisance de la parole et l'ignorance du lecteur, Machen abandonne la narration, évoquant une conclusion vague au moyen d'une allégorie littéraire, sans pour autant indiquer de détails précis.

Un exemple encore plus extrême de cette technique négative est employé par Machen dans la nouvelle « Opening the Door⁶⁶⁵ » (« En ouvrant la porte »). Dans ce texte, Machen raconte l'histoire d'un révérend de l'Église anglicane, Secretan Jones⁶⁶⁶, qui habite dans le quartier de

⁶⁶⁴ Arthur Machen: *Selected Letters*, op. cit., p. 237.

⁶⁶⁵ *When Churchyards Yawn*, C. Asquith (éd.), London, Hutchinson & Co., 1931 ; *The Cosy Room and Other Stories*, Leyburn, Tartarus Press, 2016.

⁶⁶⁶ Ce nom, comme certains autres dont nous avons discuté précédemment crée un lien analogique entre le personnage fictif et deux personnes réelles. Premièrement, le prénom Secretan fait sans doute référence au philosophe métaphysique suisse Charles Secrétan (1815-1895), qui, comme Machen lui-même, prônait un argument en faveur de l'existence du christianisme qui se fondait sur la logique et la philosophie métaphysique. Ensuite, le nom Jones fait sans doute référence au nom de famille de son père, Jones. Comme le protagoniste de cette nouvelle, le père de Machen

Canonbury à Londres, où il vit une expérience mystique. Un jour, alors qu'il enquête sur le rite de l'Église celte, il entend un bruit venant de l'autre côté de la muraille de son jardin. Dans la ruelle, il aperçoit trois enfants, fort laids, en train de jouer, et retourne aussitôt dans son bureau. C'est à ce moment que sa bonne le voit et hurle de joie, lui annonçant qu'elle est très contente de le revoir – au grand étonnement de Jones. La bonne lui explique alors qu'elle ne l'a pas vu depuis six semaines, et le croyait parti en déplacement. Lorsqu'on l'interroge à propos de sa disparition, Jones répond qu'il en garde très peu de souvenirs, mis à part quelques sensations indéfinies :

At first, [I remembered] nothing at all. I could not believe that more than a few seconds came between my opening the garden door and shutting it. Then in a day or two there was a vague impression that I had been somewhere were everything was absolutely right. I can't say more than that. No fairyland joys, or bowers of bliss, or anything of that kind ; no sense of anything strange or unaccustomed. But there was no care there at all. *Est enim magnum chaos*⁶⁶⁷.

D'abord je ne me souvins de rien du tout. J'étais incapable de croire qu'il s'était écoulé un laps de temps plus longue que quelques secondes entre le moment où j'ai ouvert et fermé la porte du jardin. Puis un jour ou deux plus tard, il y avait une impression vague que j'avais été quelque part où tout était parfait. Je ne puis en dire plus. Ce n'était pas des joies féeriques, ni des bosquets du ravissement, rien de tout ça ; il n'y avait aucune impression d'étrangeté ou de nouveauté. Je n'y avais aucun souci du tout. *Est enim magnum chaos*.

La situation est brouillée encore davantage par le fait qu'avant d'ouvrir la porte, Jones avait cueilli une fleur de son jardin, pourtant encore fraîche lors de son retour dans son bureau. Machen lui-même propose une traduction pour la phrase du révérend en latin, expliquant qu'elle signifie : « Car il y a un grand vide⁶⁶⁸ » – « For there is a great void ».

Bien que ce phénomène ne soit pas expliqué davantage dans le récit, il est fort possible qu'en ouvrant la porte de son jardin, Jones ait franchi un seuil et disparu dans un néant semblable à celui décrit par Blackwood à la fin de *The Centaur*. Le grand vide dont parle Machen correspond, au premier plan, à la disparition physique et à l'anéantissement du Moi que Jones aurait subis lors de cette expérience. De plus, Machen semble également faire référence à son devoir en tant qu'écrivain orphique. En effet, étant incapable de se souvenir de ce qui s'est passé pendant six semaines, Jones ne peut pas en parler. Le récit est donc marqué par un vide à la fois narratif et

était un homme d'Église – ainsi, le nom pourrait faire référence à son père, mais il est plus probable qu'il renvoie à Machen lui-même.

⁶⁶⁷ *The Cosy Room and Other Stories*, *op. cit.*, p. 149-150.

⁶⁶⁸ En effet, dans le dictionnaire Latin-Français de François Gaffiot (Paris, Hachette, 1934), parmi les traductions possibles du substantif « *chaos* », on retrouve : « le vide infini, profondes ténèbres, effrayantes ténèbres » (p. 298).

linguistique. Comme il le fait dans la conclusion d'*A Fragment of Life*, Machen signale explicitement son incapacité à détailler les phénomènes mystiques au moyen d'une expression écrite. Le grand vide s'établit donc tant dans la narration que dans l'esprit du lecteur. Nous tenons à souligner ici que, pour Machen, bien que cette conclusion puisse être interprétée comme un renoncement à la narration, elle reste représentative de la réalité, dans la mesure où l'homme n'aura jamais de réponse définitive tant qu'il est encore de ce monde.

À l'opposé de ce vide narratif, *The White People* tente de décrire l'intégralité de la perception intérieure d'une personne sous les effets de l'extase divine. À cette fin, Machen procède à une destruction de la syntaxe qui caractérise habituellement la trame narrative d'un roman, et détourne ainsi la fonction de la parole romanesque. Celle-ci ne sert alors plus à narrer, mais à transcrire l'expérience instantanément, à la première personne. Considérons ce point à la lumière des citations de Machen sur le roman que nous avons vues plus haut. Si ce qu'affirme Machen est vrai, si chaque roman doit obligatoirement avoir sa part d'« *arrangement and artifice, accident as well as essence* », et si le style représente bien l'idée qu'il recèle, alors Machen établit une corrélation directe entre l'idée et l'élégance de la forme qu'elle doit revêtir. Il semble donc possible de déduire que dans un roman qui évoque le Divin, le style oscillera selon l'objet de la narration.

Les textes de Machen traitent des propos terrestres en employant un style et un langage des plus communs, qui repose sur des rapports contigus comme nous l'avons vu plus haut. Cependant, lorsqu'il s'agit de décrire les manifestations du Divin ou l'extase du sujet qui s'y confronte, l'écrivain se doit d'évoquer ces sensations en y adaptant la forme du texte. Autrement dit, dans l'écriture de Machen, il y a un rapport analogique entre la forme visible de la prose et la beauté de l'idée qu'il souhaite évoquer. Lorsque l'écrivain traite d'un sujet quotidien, l'extase n'est pas présente lors des instants qui relèvent de l'« *arrangement and artifice* ». Leur forme reflètera donc cette absence. Un propos banal aura une forme ou un style banal, ce qui explique en outre l'immense écart stylistique entre *The White People* et *A Fragment of Life*. En effet, dans *The White People*, la narratrice semble avoir composé son journal dans un état extatique, ce que le style et la forme du texte reflètent dans leur intégralité.

The White People étant rédigé sous forme de manuscrit, le texte est écrit au passé. Nous ne sommes donc pas en mesure d'y déceler la technique de « l'hyperconscience », où l'on retrouve les personnages « agissant et jugeant leurs actes dans le même temps » – phénomène

caractéristique du roman symboliste comme l'a montré Valérie Michelet Jacquod⁶⁶⁹. De plus, la narratrice étant jeune et innocente, elle manque de cet « excès de lucidité » qui caractérise typiquement les protagonistes symbolistes⁶⁷⁰. Néanmoins, comme pour Remy de Gourmont dans *Sixtine* (Paris, Albert Savine, 1890) ou *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, paru en feuilleton dans *La Revue indépendante* en 1887, on note ici l'effort important de l'écrivain cherchant à dépeindre l'état psychologique du personnage aux moyens de la prose et de la forme romanesques. Bien qu'au moment de la rédaction de *The White People* en 1899 l'on trouvât déjà des exemples d'œuvres rédigées dans ce style en France, la technique était encore très peu exploitée du côté des écrivains anglais. Aujourd'hui encore, on associe cette technique aux écrivains du Bloomsbury Group, notamment James Joyce dans son roman *Ulysses*, paru en 1922, dont l'exemple le plus connu est le dernier chapitre où Molly Bloom livre un immense monologue composé de deux phrases uniquement. Or, dans le cas de *The White People* – qui parut définitivement en 1906 – l'attention porte soigneusement sur le rapport entre l'état intérieur du narrateur et l'effet qui en découle sur la forme narrative ; un effet moderniste avant la lettre.

Toutefois, si comme nous l'indique Valérie Michelet Jacquod, les romanciers du symbolisme se sont estimés incapables à réaliser une œuvre absolue, et ont décidé de fait de concevoir une écriture « discutant cet idéal⁶⁷¹ », Machen conçoit son récit autrement. Plutôt que de chercher à revêtir l'idéal au moyen de la parole, ou à en faire l'objet de la discussion, Machen cherche à transcrire l'expérience intérieure de l'homme lorsqu'il rencontre le Divin – une tâche qui semble plus abordable. Même si le langage de l'homme est limité et insuffisant pour décrire les complexités du Créateur, l'homme lui-même, on l'a vu, est incapable à comprendre l'intégralité de Dieu. La tâche consiste donc à transcrire les aspects de l'expérience qui sont compréhensibles pour l'homme. À cette fin, les paroles de l'homme pourraient suffire à cette tâche modeste, puisque le but est de décrire ce que celui-ci peut connaître. En effet, la narration du roman supprime toute description objective du monde extérieur au profit d'une intériorisation intégrale de l'expérience privée de la narratrice. Pour Machen, il s'agit donc de reproduire l'expérience intérieure de l'extase sur la page, bien que ce soient les effets révélateurs qu'elle déclenche chez le sujet – et non l'extase elle-même – qui font l'objet des descriptions. Ainsi, tout comme le numineux, le texte doit

⁶⁶⁹ Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008, p. 24.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

surprendre et frapper par sa forme inhabituelle, afin de faire comprendre au lecteur le caractère hors du commun du sujet qui y est sous-jacent.

The White People crée un effet déstabilisant chez le lecteur par un bouleversement de la syntaxe et de la grammaire traditionnelles. Au-delà du vocabulaire employé par la narratrice, qui est celui d'une adolescente (en effet, elle nous indique qu'elle n'a que seize ans au moment de la rédaction de son journal⁶⁷²) et pousse la simplicité au point de la naïveté, il nous faut souligner deux techniques employées par Machen dans son désir d'imiter le ton d'une jeune fille extasiée. La première est l'emploi répété de l'adverbe « *then* » – (« puis ») – au début des phrases pour signaler un état d'excitation. Ce terme, qui est davantage utilitaire qu'élégant, ne sert dans le discours traditionnel qu'à faire avancer la séquence des événements, tout en maintenant une continuité de l'action. La narratrice de *The White People* l'emploie de manière systématique au début des phrases qui correspondent aux moments de son histoire où elle est la plus excitée ; ainsi, son emploi connote un état d'extase. Dans ces cas-là, si la phrase ne commence pas par « *then* », elle commence fréquemment par « *and* », une conjonction qui a pour fonction de rattacher l'idée qui suit à celle qui précède. Considérons cet extrait du texte, où la narratrice décrit une cérémonie sacramentelle, inspirée de la communion chrétienne, à laquelle elle assiste :

Then they had their supper. A boy and a girl brought it to them ; the boy carried a great cup of wine, and the girl carried a cake of bread, and they passed the bread and the wine round and round, but they tasted quite different from common bread and common wine, and changed everybody that tasted them. Then they all rose up and danced, and secret things were brought out of some hiding place, and they played extraordinary games, and danced round and round and round in the moonlight, and sometimes people would suddenly disappear and never be heard of afterwards, and nobody knew what had happened to them. And they drank more of that curious wine, and they made images and worshipped them⁶⁷³...

Puis ils ont dîné. Un garçon et une fille le leur ont apporté ; le garçon portait une grande coupe de vin, et la fille portait une miche de pain, et ils ont passé et repassé le pain et le vin entre eux, mais ils avaient un goût bien différent du pain commun et du vin commun, et ils ont changé les corps même de tous ceux qui y ont goûté. Puis ils se sont levés et ils ont dansé, et des choses secrètes furent sorties d'une cachette, et ils ont joué des jeux extraordinaires, et ils ont dansé, tournant en rond et en rond et en rond au clair de lune, et parfois, tout d'un coup, des gens disparaissaient et on n'entendait plus jamais parler d'eux, et personne ne savait ce qui leur était arrivé. Et ils ont bu encore de ce vin étrange et ils ont fait des idoles et les ont vénérées...

⁶⁷² « Je me rappelle de tout ça très clairement, bien que je n'avais que huit ans, et que ça date d'il y a huit ans à l'heure où je l'écris. » (« I remember it all so well, though I was only eight, and it is eight years ago now as I am writing it down ») ; *The White People*, *op. cit.*, p. 243.

⁶⁷³ *The White People*, *op. cit.*, p. 242.

Dans un récit où la voix narrative et la syntaxe sont déjà réduites à un état élémentaire, l'emploi de ces mots en tête de phrase a pour effet d'accélérer la lecture. Cet effet d'accélération est renforcé par la répétition interne de certaines sonorités – notamment des mots commençant par « b » et « c » – ainsi que de certains termes clefs – « *bread* » et « *wine* », par exemple, ou bien le mot « *round* ». À cela s'ajoute l'évocation succincte et lapidaire des idées au sein des phrases, elles-mêmes jointes par cette même conjonction « *and* », qui est également employée pour amorcer certaines phrases, bien que les règles de la grammaire anglaise veulent que la conjonction « *and* » soit employée au milieu d'une phrase et non pas au début. Tout ceci a pour effet de supprimer le rythme naturel de la lecture dictée par la grammaire et la syntaxe typiques de la narration, et de créer une lecture grisante où il n'y a pas de véritable commencement, ni de fin – comme c'est le cas de la musique fantôme décrite sous la plume de Blackwood. Il faut également noter que l'extrait est quasiment dénué d'adjectifs qui réclameraient implicitement que le lecteur s'attarde dessus afin de façonner son image mentale de l'objet de la description, et le peu que l'on trouve sert à décrire la révérence de la jeune fille pour les objets sacrés.

Cette technique a pour but, en fin de compte, de rendre manifeste l'effet qu'exerce le numineux sur un esprit pur et innocent, qui ressent ses effets naïvement. Ainsi, afin de communiquer l'influence du Divin par la parole romanesque, il ne s'agit pas de ramener la parole à son « rythme essentiel », mais plutôt de ramener la phrase narrative à son rythme essentiel : celui de la pensée intérieure. La même technique est appliquée à certaines scènes de *The Secret Glory* – un roman qui avance que le Saint Graal est conservé dans une maison de campagne galloise. Dans la scène où le Graal est révélé à Ambrose pour la première fois, Machen commence par une description superficielle de l'objet physique, mais passe ensuite à une description intérieure de l'effet métaphysique qu'il exerce sur le protagoniste. La transition entre la perspective extérieure et intérieure est subtile, mais se reconnaît par l'emploi de deux termes. Premièrement, le texte nous indique qu'Ambrose est débordé par un sentiment de « *bliss* » – « félicité » qui est synonyme d'extase dans le schéma de Machen (tout comme un certain nombre d'autres termes⁶⁷⁴), et avertit le lecteur des modifications subies par la perception subjective du sujet. Il n'est donc pas surprenant que la phrase suivante commence par « *then* », un terme employé comme nous l'avons vu dans *The White People* pour créer une forme de narration plus fluide et grisante.

⁶⁷⁴ Pour la liste complète des termes analogues, voir *supra* : p. 126.

La description qui suit ces deux termes est donc mise sous le signe de la capacité transformatrice de l'extase et se lit différemment des passages extérieurs et littéraux qui la précèdent :

His body thrilled with a sudden ineffable rapture, his breath came and went in quick pantings ; bliss possessed him utterly as the three crowned forms passed in their golden order. Then the interwoven sorcery of the vessel became a ringing wood of golden, bronze, and silver trees ; from every side resounded the clear summons of the holy bells and the exultant song of the faery birds ; he no longer heard the low chanting voices of Cradock and his father as they replied to one another in the forms of some antique liturgy. Then he stood by a wild seashore ; it was a dark night, and there was a shrilling wind that sang about the peaks of the sharp rocks, answering to the deep voices of the heaving sea. [...] Then, on the highest of those awful heights, Ambrose became aware of walls, and spires, of towers and battlements that must have touched the stars ; and, in the midst of this great castle, there surged up the aspiring valut of a vast church, and all its windows were ablaze with a light so white and glorious that it was as if every pane were a diamond. And he heard the voices of a praising host, or the clamour of golden trumpets and the unceasing choir of the angels. And he knew that this place was the Sovereign Perpetual Choir, Corarbennic, into whose secret the deadly flesh may enter⁶⁷⁵.

Son corps fut saisi d'une exaltation soudaine et ineffable, son souffle se réduisait à une succession de brefs halètements ; la félicité le possédait intégralement alors que les trois formes couronnées passaient dans leur ordre doré. Puis la sorcellerie entremêlée de la coupe devint un bois sonnante d'arbres dorés, cuivrés, et argentés ; de tous côtés résonnait le carillonnement clair des cloches saintes et le chant exaltant des oiseaux féériques ; il n'entendait plus les voix de Cradock et de son père qui se répondaient à voix basse en suivant une liturgie antique. Puis il était debout sur une plage déserte ; c'était une nuit sombre, et il y avait un vent perçant qui chantait autour des pics des rochers aigus, répondant aux voix sombres de la mer agitée. [...] Puis, sur le point le plus élevé de ces hauteurs affreuses, Ambrose aperçut des murs et des flèches, des tours et des remparts qui semblaient toucher les étoiles ; et, au milieu de cet immense château, il surgissait les voûtes grandioses d'une vaste église, et tous ses vitraux brûlaient d'une lumière si blanche et si glorieuse que chaque carreau semblait un diamant. Et il entendit le son des louanges d'une arrivée céleste, ou la clameur des trompettes dorées et le chœur infini des anges. Et il sut alors que cet endroit était le Chœur Perpétuel et Souverain, Corabennic, dans le secret duquel la chair mortelle peut entrer.

Adhérant aux règles de la grammaire, cet extrait suit tout de même un rythme semblable à celui de *The White People* – la différence essentielle consiste à supprimer la conjonction « *and* », souvent remplacée par des points-virgules. Au-delà, le mot « *bliss* » – « félicité », signale explicitement au lecteur que les descriptions qui suivent sont placées sous le signe de l'extase et réclament, ainsi, un style différent.

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, la possibilité de composer une seule œuvre contenant de multiples styles, analogiques de divers expériences ou scénarios, est pour

⁶⁷⁵ *The Secret Glory*, op. cit., p. 58-59.

Machen l'un des apports principaux du genre romanesque, dont nous trouvons ici une belle illustration. Comme les épisodes oniriques de Jacques Marles, le protagoniste d'*En rade* de Huysmans (Paris, Tresse & Stock, 1887), la description hallucinatoire de ces effets transcendants interrompt le déroulement d'une prose qui jusqu'alors se rapprochait davantage du style réaliste, comme c'est également le cas dans *A Fragment of Life*. Quant aux images de cette description, on peut y observer l'application d'un nombre de traits chers à Machen, évoqués au fil de cette étude, dont la fusion entre le cadre naturel et les descriptions d'une architecture typiquement religieuse, qui se réalise par la présence transformatrice de l'extase. Comme c'était le cas dans *The White People* et *A Fragment of Life*, cette fusion souligne l'idée selon laquelle la nature offre un meilleur cadre pour les vrais sacrements qu'une Église construite par l'homme.

La modification et la dissolution de la grammaire et de la syntaxe au profit d'un style plus envoûtant représente à nos yeux la manière la plus claire de montrer comment le Divin se présente sous la plume de Machen. Comme on l'a vu, pour cet auteur, Dieu est une puissance impersonnelle et se manifeste de façon transcendante, modifiant la manière dont l'homme voit le monde autour de lui. Ainsi, afin de rapprocher au mieux son lecteur d'une compréhension plus complète du Divin, Machen doit recréer une expérience de lecture analogue à celle du protagoniste lorsqu'il lui fait face. Il s'agit d'une technique subtile, qui dépend entièrement de la participation et de l'attention du lecteur – mais ceci ne doit pas nous surprendre. Pour Machen, on le rappelle, l'homme ne peut comprendre Dieu que comme une énigme qu'il doit tâcher de déchiffrer. L'expérience de la lecture d'un texte orphique doit donc reproduire cette dimension énigmatique car, comme il nous est rappelé dans *A Fragment of Life* : « l'homme est constitué comme un mystère pour des mystères et des visions, pour la réalisation dans sa conscience d'une félicité ineffable » (« ...man is made a mystery for mysteries and visions, for the realization in his consciousness of ineffable bliss⁶⁷⁶ »).

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 312.

V. LE VERBE ORPHIQUE, UN VERBE DE L'ABSOLU ?

5.5.1. LA QUÊTE DU VERBE VIVANT

Comme on l'a vu, dans le roman, la parole orphique semble être réduite à une forme rudimentaire, souvent associée aux instructions, aux dialogues ou à la narration. Tel est le choix que l'écrivain orphique s'impose en s'adressant à un lecteur non-initié. Cependant, cela ne veut pas dire que nos écrivains ignorent les capacités supérieures de la parole idéalisée telle que l'envisagent Bloy et Maeterlinck. Comme l'affirme Machen, « l'insuffisance d'expression n'est qu'une partie mineure de la tragédie de l'humanité » – « Inadequacy of expression is merely a minor part of the tragedy of humanity⁶⁷⁷ ». Dans ces textes, nos écrivains emploient une parole certes simple, mais tout de même au service de l'idéal, qui est quant à lui absolu et inaccessible. Or, pour nos romanciers, l'Idéal est un fait réel, vers lequel l'on doit aspirer et que l'on ne doit pas confondre avec un phénomène idéalisé, créé *par* les paroles. Comme nous l'avons montré, la parole est employée pour indiquer le Divin, et non pour le revêtir. Néanmoins, bien qu'ils ne cherchent pas à ramener le langage du texte à son « rythme essentiel », dans leurs philosophies hermétiques, nos écrivains adhèrent tout de même à la notion d'une parole idéale. Ainsi, dans leurs écrits, cette parole absolue existe comme un symbole théorique d'une compréhension complète, qui accompagne l'immersion transcendante et intégrale de l'expérience mystique. En définitive, le cœur de la mission orphique consiste à indiquer cette parole essentielle, clef d'une compréhension transcendante, mais la forme de la mission elle-même varie selon l'auteur.

Dans le cas de Péladan, elle est aisée à indiquer : il s'agit de rappeler à l'homme le rôle de la Providence dans sa vie et d'orienter le lecteur vers la doctrine de l'Église catholique, même si « [son sentiment] varie et ne vaut pas sa doctrine⁶⁷⁸ ». Dans le cinquième volume de son cycle d'occultisme scientifique, *L'Amphithéâtre des sciences mortes : L'Occulte catholique*, Péladan nous rappelle que l'Église catholique est bien la gardienne de la sainte vérité, du « Verbe ancien ». Or, et c'est encore un signe de la décadence moderne, le clergé catholique nie son devoir sacré, se rendant plus coupable encore que l'homme ordinaire : « comme toute abdication de pouvoir est

⁶⁷⁷ *The Secret Glory*, op. cit., p. 41.

⁶⁷⁸ *L'Occulte catholique*, op. cit., p. 10.

aussi une abdication de devoir, les représentants de la tradition qui ont survécu à cette tradition même sont d'une façon idéale les plus grands coupables⁶⁷⁹. » L'écrivain orphique doit donc prêcher avec « de la flamme et une éloquence véritable⁶⁸⁰ » afin d'éclairer la vérité qui se cache sous les paroles fatiguées de l'Église contemporaine. Cette tâche nécessite un double dévoilement de la liturgie catholique et de l'enseignement occulte. Or, pour Péladan, ces deux voies ont le même fondement – le Verbe ancien : « Les adeptes seront mécontents de voir la religion empiéter sur l'occulte et les catholiques scandalisés qu'on leur montre l'occulte présent dans la religion. Ceux de bonne foi suivront le raisonnement, pour le vérifier avec sincérité⁶⁸¹. »

Il est fréquent également que dans ses romans, Schuré évoque l'idée d'un « Verbe », un verbe vivant et éternel qui est la clef du déchiffrement de « l'énigme lancinante, l'énigme indéchiffrable de l'existence⁶⁸². » Dans *La Prêtresse d'Isis*, il approfondit cette même idée au moyen du personnage d'Ombrius, qui est à la recherche du « verbe qui rend l'univers transparent et remplit l'âme de la vie immortelle⁶⁸³. » Le Verbe qui se trouve au cœur de sa philosophie artistique est, ici aussi, présenté comme une clef, un moyen d'accéder à une compréhension transcendante et de comprendre les mystères éternels. Or, comme nous l'avons vu lors de notre présentation de l'Alsacien, pour Schuré, « l'âme est la clef de l'Univers⁶⁸⁴ ». Ainsi, l'homme doit d'abord prendre conscience de sa propre âme avant d'accéder au Verbe vivant et éternel. Pour Schuré, cette connaissance peut s'acquérir de diverses manières ; à savoir, par l'expérience réellement vécue, comme c'est le cas pour ses protagonistes, ou par la lecture – soit des textes sacrés composés par huit prophètes différents tâchant de livrer le même message salutaire, soit d'un roman composé par un écrivain contemporain.

Pour Blackwood, le Verbe se révèle également à travers la lecture, mais il s'agit d'une sorte de lecture fondamentalement différente. Comme Baudelaire, qui dans son sonnet « Correspondances » décrit les « confuses paroles » sortant des vivants piliers de la Nature, Blackwood, de même que nos autres romanciers, prône une vision du monde où les symboles qui évoquent le Divin entourent l'homme partout où il va. Dans ce chapitre, nous avons évoqué différentes formes analogiques sous lesquelles le numineux est susceptible de se manifester : la

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 7

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁸² *L'Ange et la sphinge, op. cit.*, p. 13.

⁶⁸³ *La Prêtresse d'Isis, op. cit.*, p. 44.

⁶⁸⁴ « Épigramme » aux *Grands Initiés*, Paris, Perrin et Cie., 1889.

musique, le parfum, la nature visible. Or, l'homme étant habitué à n'entendre que la parole humaine, il est incapable d'interpréter ces formes non-verbales. Il ne peut qu'en saisir une compréhension fragmentaire qui agit sur lui au moyen d'une sensation imprécise. La quête de l'homme consiste alors à chercher un langage capable de structurer et de rendre cohérentes ces sensations. Dans *The Centaur*, Blackwood fournit la réponse à la question baudelairienne, expliquant que l'expérience transcendante d'O'Malley dans la Nature représente pour lui non seulement une immersion métaphysique, mais également une expérience qui lui fournit une compréhension permanente : « ...il avait trouvé le Jardin du vieux-monde. Il tenait le mot de passe éternel. » – « ...[he had] found the old-world Garden. He held the eternal password⁶⁸⁵ ». Or, il faut qu'O'Malley voie ces éléments disparates de l'alphabet de la Nature dans leur ensemble – le parfum et la couleur des fleurs, le chant des oiseaux, *et cætera* – avant de pouvoir déchiffrer le langage divin qui existe partout dans le monde. En effet, comme le note la description de Blackwood : « Instinctivement, [O'Malley] lut la grande Page devant lui. » – « Instinctively [O'Malley] read the giant Page before him⁶⁸⁶ ».

Nous avons cité plus haut un extrait d'un essai de Machen où il décrit l'homme moderne dans un état semblable à celui d'Ombricius : « Il cherche la Parole Perdue, mais il ne trouve qu'un mot substitué, un symbole, qui fait partie de la vérité, mais qui n'est pas la vérité intégrale et parfaite » – « He seeks the Lost Word, but he finds merely a substituted word, a symbol, which is a part of the truth, but not the whole and perfect truth⁶⁸⁷ ». En dépit du silence qu'il reçoit en guise de réponse à ses questionnements, l'homme demeure condamné à chercher ce Verbe vivant qui ouvrira les portes de la compréhension. Cependant, comme l'explique Machen, une telle clef n'existe pas :

In a sense, then, it is idle to seek the solution of the riddle of the universe, the riddle of ourselves and of our lives. Idle, that is, if we look – in this life – for an answer which will be clear, full, adequate ; excluding all doubts, solving all difficulties. There is no such answer. And yet we are forced, by our very nature as men, to ask the question⁶⁸⁸.

En un sens, donc, il est vain de chercher la solution à l'énigme de l'univers, à notre propre énigme et à celle de nos vies. Inutile, pour ainsi dire, si nous cherchons – dans cette vie – une réponse qui

⁶⁸⁵ *The Centaur*, op. cit., p. 333.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁸⁷ *War and the Christian Faith*, op. cit., p. 58

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 59.

soit claire, pleine, adéquate ; dissipant tous nos doutes, résolvant toute difficulté. Une telle réponse n'existe pas. Et pourtant nous sommes forcés, par notre nature humaine, de poser la question.

La réponse à cette question est fondamentalement négative, selon Machen, car l'homme cherche une réponse *definitive*. Or, une telle réponse n'existe pas car, pour Machen, la vie est une quête sans fin. C'est pourquoi *A Fragment of Life* s'achève non pas sur le ton d'une conclusion, mais d'un commencement. Ce nouveau commencement, le début d'une nouvelle vie, plus pure et plus honnête, est rendu possible une fois que les Darnell ont compris que c'est la quête elle-même qui est le véritable objectif.

Sous la plume de Machen, l'extase crée pour l'homme une expérience aussi intégrale que la traversée de la vallée édenique l'est pour le protagoniste de Blackwood. Ainsi, de même que O'Malley est finalement capable de lire la page devant lui, lorsqu'ils entrent dans un état extatique, la jeune narratrice de *The White People* et Ambrose dans *The Secret Glory* voient le monde différemment, y percevant le fond divin si souvent occulté par l'aspect vulgaire des objets quotidiens. Comme nous venons de voir, pour l'écrivain de *The Hill of Dreams* une seule et unique clef n'existe pas. Néanmoins, si l'homme est capable de connaître l'extase tant qu'il demeure de ce côté du voile, il se rapprochera tout de même le plus près possible de Dieu. Dans le cas d'un texte comme *A Fragment of Life*, c'est cette révélation qui incite les Darnell à poursuivre leur passion, afin qu'ils puissent entreprendre une nouvelle vie dédiée à la quête perpétuelle de l'extase.

Ceci dit, cette seconde quête n'a jamais fait l'objet d'un roman orphique à cette période. Les écrivains faisant l'objet de cette étude préfèrent plutôt montrer les étapes de la quête initiale, celle qui conduit l'actant du monde moderne, avec son cortège de laideurs et son voile épais, à emprunter la voie mystique. Aller plus loin, comme le montre Machen dans *A Fragment of Life*, est l'affaire d'une autre sorte d'histoire, qui n'est pas celle que nos écrivains souhaitent rédiger. Ainsi, les textes que nous avons étudiés montrent, d'une manière claire et simple, la quête d'un actant qui est le double du lecteur, où chaque élément – structurel et linguistique – est soigneusement conçu pour correspondre aux éléments du monde contemporain. Malgré cela, le texte ne sera jamais plus qu'un ensemble de paroles couchées sur la page : nos écrivains ne sont pas alchimistes, les paroles qu'ils emploient sont bien celles de l'homme. Ainsi, le texte ne forme qu'une partie de l'équation – la seconde partie est la volonté du lecteur. Une fois la lecture terminée, c'est à lui de faire le nécessaire et de suivre les conseils de l'écrivain. En effet, si le texte

est efficace, le lecteur opérera de lui-même ce changement, la lecture ayant provoqué une *métanoïa* en son for intérieur.

5.5.2. LA MÉTANOÏA

Au cours de ce chapitre, nous avons insisté sur l'idée selon laquelle il était essentiel pour nos romanciers orphiques d'employer une parole qui est celle du lecteur. Ce faisant, ils se distinguent des autres auteurs mystiques de l'époque, tels que Joris-Karl Huysmans ou Léon Bloy, qui se plaignent des défauts de la langue de l'homme pour exprimer les nuances de l'expérience spirituelle. Cette frustration est attribuable à la perfection de l'œuvre que ces écrivains voudraient créer : une œuvre où la forme reproduit parfaitement l'idée qu'elle revêt, dans sa forme la plus pure. Or, une telle œuvre n'est pas le but de nos écrivains, qui ambitionnent de voir le lecteur emprunter la voie orphique par ses propres moyens. Si le texte est correctement composé et que le lecteur fait preuve de volonté, le récit orphique déclenchera une *métanoïa* dans son esprit et son cœur. Souvent traduit comme « repentir », le terme *métanoïa* serait plus correctement décrit comme l'instant où le sujet bascule vers une conversion. Or, il ne s'agit ni du fait même de se convertir, ni du chemin de la conversion, mais plutôt de l'instant où l'âme, s'étant éloignée de l'Église, s'ouvre de nouveau au besoin et à la possibilité d'une conversion, et d'un retour vers Dieu.

La confusion entre *métanoïa* et *repentance* provient, de toute évidence, d'une traduction imprécise d'un passage du livre de Matthieu dans le Nouveau Testament⁶⁸⁹. Dans le huitième verset du troisième livre de Matthieu, lorsque Jean le Baptiste est approché par la foule qui lui demande de lui administrer le sacrement du baptême, celui-ci refuse, traitant les individus de vipères et réclamant qu'ils se montrent d'abord dignes du saint sacrement. À l'origine, dans la version du Nouveau Testament rédigée en koinè grecque, la demande de Jean le Baptiste se lit

⁶⁸⁹ Il est sans doute important de noter que ce terme est présent uniquement dans le Nouveau Testament, où il est employé vingt-quatre fois (A. T. Robertson, *Word Pictures in the New Testament – Matthew*, Nashville, Broadman & Holman, 1930, p. 110) ; cependant, dans l'Ancien Testament, on retrouve un autre terme, le verbe « shubh », qui est le douzième verbe le plus utilisé dans l'Ancien Testament, où il figure plus de mille fois (Richard V. Peace, *Conversion in the New Testament*, Grand Rapids, William B Eerdmans Publishing Company, 1999, p. 347.) « Shubh » signifie : « S'étant déplacé dans une direction donnée, se déplacer alors dans la direction contraire, l'implication étant [...] que l'on arrivera de nouveau au point de départ initial ». [« Having moved in a particular direction, to move thereupon in the opposite direction, the implication being [...] that one will arrive again at the initial point of departure »] (William Lee Holladay, *The Root Shubh in the Old Testament*, Leiden, E. J. Brill, 1958, p. 53.) Le verbe implique, donc, un appel pour un *retour* vers Dieu.

ainsi : « ποιήσατε οὖν καρπὸν ἄξιον τῆς μετανοίας » (« *poiēsate oûn karpon axion tēs métanoïas* »). Ceci fut ensuite traduit en latin dans la Vulgate comme : « *facite dignum fructum poenitentiae* », qui donne la traduction courante : « Produisez donc des fruits dignes de la repentance ».

Or, dans son étude sur le langage figuré du livre de Matthieu, *Word Pictures in the New Testament*, A. T. Robertson avance que le fait de traduire « *métanoïas* » par « *poenitentiae* » est une erreur. En effet, il existe un autre mot grec, μεταμέλομαι (*métamelomai*), qui correspond mieux au sens du terme « repentir » tel qu'on le comprend aujourd'hui. C'est ce deuxième terme, comme l'explique Robertson, qui est employé à la place de « se repentir » dans son sens courant plus loin dans le livre de Matthieu : « Alors Judas, qui l'avait livré, voyant qu'il était condamné, se repentit, et rapporta les trente pièces d'argent aux principaux sacrificateurs et aux anciens⁶⁹⁰. » La distinction entre ces deux termes, μετανοία (*métanoïa*) et μεταμέλομαι (*métamelomai*) est fondée sur le fait que le verbe μεταμέλομαι implique un changement d'état d'esprit, tandis qu'il n'implique pas de changement de cœur, contrairement au verbe μετανοέω (*métanoëo*) et son substantif apparenté, μετανοία (*métanoïa*). Ainsi, une *métanoïa* est une modification de l'esprit (*νόος – nōos*) suivie d'une modification dans la vie de la personne concernée. Dans son commentaire exhaustif de la version grecque du livre de Matthieu, Alain McNeile nous rappelle : « Le fruit ne désigne pas le changement de cœur, mais plutôt les actes qui en résultent » (« The fruit is not the change of heart, but the acts which result from it⁶⁹¹ »).

Au cours de cette étude nous avons indiqué que le but de ces textes est de déclencher un éveil dans l'âme du lecteur, qui ouvre en conséquence son âme à la réalité du monde et de l'existence de Dieu dans l'univers. Cet éveil et cette ouverture de l'âme pourraient se résumer avec ce seul mot : la *métanoïa*, qui selon Livio Rossetti, signifiait dans la Grèce antique le fait de « se donner une norme de conduite différente, supposée meilleure⁶⁹². » Les récits que nous avons étudiés ici ne sauraient faire office de conversion, car, à l'instar d'une initiation, la conversion est le fruit d'un long voyage, profondément intime, et implique un changement de comportement définitif. Néanmoins, ils sont parfaitement aptes à *inspirer* le processus de conversion – ce qui permet de soutenir que le but du récit orphique à cette époque est d'opérer une *métanoïa* dans

⁶⁹⁰ Matthieu, XXVII, 3 ; Voir : Robertson, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹¹ Alan Hugh McNeile, *The Gospel According to Saint Matthew*, London, MacMillan and Co., 1915, p. 27.

⁶⁹² Livio Rossetti, « La Rhétorique de Socrate », in : *Socrate et les socratiques*, G. Romeyer Dherby (dir.), Paris, Librairie Vrin, 2001, p. 166.

l'esprit du lecteur. Lors de l'absorption de l'esprit d'O'Malley dans celui de la Nature dans *The Centaur* par exemple, Blackwood évoque cet instant de *métanoïa*, en disant simplement : « Être absorbé dans cette unique conscience supérieure n'était pas la fin... Plutôt, ce n'était que le début... » – « To be gathered up in this one greater consciousness was not the end... Rather it was merely the beginning...⁶⁹³ ». Ce passage dépeint parfaitement ce moment d'éveil, et confirme le fait que la *métanoïa* est l'instant de révélation, tandis que la conversion, qui est preuve d'une foi sûre, est la quête elle-même.

5.5.3. LA CONCLUSION DU RÉCIT ORPHIQUE : UNE CONCLUSION NON-DÉFINITIVE

À la fin de la première partie de cette étude, nous avons avancé que ces textes ne constituent en aucun sens une initiation, que les épreuves de la foi ne sauraient être traversées que par l'aspirant seul. En ce sens, les tribulations de l'actant sont représentatives de celles que le lecteur pourrait connaître s'il empruntait lui-même la voie mystique. Ainsi, la question se pose : les conclusions des récits sont-elles représentatives de celles qu'un aspirant pourrait espérer atteindre à la sortie d'une immersion mystique dans la vie réelle ?

Considérons d'abord les conclusions proposées par Blackwood. Comme nous venons de le voir, pour Blackwood, une vraie conversion transcendante est possible pour l'homme et la quête mystique peut aboutir à une conclusion positive. Tel est le cas d'O'Malley dans *The Centaur*. Ayant connu l'oubli de soi dans la vallée édenique du Caucase, il comprend la seule possibilité qui s'offre à lui : il doit retourner à Londres et devenir un prophète de la Nature. Blackwood explique :

The Vision then came back to him, rose from the depths, blinded his eyes with maddening beauty, sang in his ears, possessed his heart and mind. He burned to tell it. The world of tired, restless men, he felt, must equally burn to hear it. Some vision of a simple life lived close to Nature came before his inner eye as the remedy [...] the medicine that could cure the entire world. A return to Nature was the first step towards the great Deliverance men sought⁶⁹⁴.

La Vision lui revint alors, s'éleva des profondeurs, l'aveugla d'une beauté affolante, chanta à ses oreilles, posséda son cœur et son esprit. Il brûlait de la raconter. Le monde d'hommes fatigués et anxieux, il en était persuadé, devait brûler aussi de l'entendre. Quelque vision d'une vie simple, vécue près de la Nature passa devant son œil intérieur comme le remède [...] le médicament capable de guérir le monde entier. Un retour à la Nature était le premier pas vers la grande Délivrance que cherchait le monde.

⁶⁹³ Algernon Blackwood, *The Centaur*, op. cit., p. 270-271.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 286.

Blackwood conclut donc que l'initié de la Nature a le devoir, ou l'obligation morale, d'assumer un rôle orphique et de chercher à convertir ses contemporains. Une fois de retour sur le bateau, O'Malley retrouve le docteur Stahl et tente de lui expliquer son nouveau devoir : « Je retournerai chez moi et je livrerai mon message au monde. [...] Je crois qu'il est vrai » – « I shall go home and give my message to the world [...] I think it's true ». Lorsque le docteur essaie de l'en dissuader, expliquant que le monde n'est pas encore prêt à écouter un tel sermon, O'Malley répond : « Je ne peux qu'essayer » – « I can but try⁶⁹⁵ ».

De son côté, Péladan propose une fin similaire, même s'il envisage la quête autrement. Pour Péladan, à l'époque moderne, la quête commence par la compréhension du devoir qu'ont l'homme et la femme de se soutenir mutuellement, de s'encourager, et d'évoluer ensemble dans une vie spirituelle vouée au Christ. Dans *La Science de l'Amour*, on lit : « ...à défaut du Graal et de la Toison d'or, il convient de faire son devoir de citoyen du ciel. Il est simple à découvrir et à formuler. Être le rédempteur d'un autre être, en l'entraînant dans la voie lumineuse, en lui faisant cette voie heureuse. Il faut sauver une destinée pour accomplir la sienne⁶⁹⁶. » Ainsi, pour Péladan, la quête sera double : dans un premier temps, il faut trouver son complément spirituel dans ce monde – c'est la partie de la quête qui fait l'objet des romans que nous avons abordés dans cette étude. Puis, il faut que le couple emprunte ensemble la « voie lumineuse », qui est celle de l'Église catholique. Dans le schéma de Péladan, chaque personne a sa place. La tâche du guide orphique consiste alors à aider l'homme à trouver la sienne. Certains seront appelés à des fins plus nobles que d'autres, même si l'homme moyen peut accomplir des tâches nobles. Néanmoins, cela ne peut avoir lieu qu'à condition de réaliser d'abord un amour pur et juste au nom de Dieu.

Contrairement à Blackwood, dans les romans de Schuré, la trame narrative du texte ne correspond pas au cheminement de la voie mystique de l'actant. En effet, Schuré a tendance à montrer les étapes menant à l'éveil spirituel des protagonistes sans pour autant détailler celles qui apparaissent une fois le seuil spirituel franchi. Ainsi, les conclusions des romans sont semblables à celles que le lecteur peut espérer en tirer, car souvent la *métanoïa* est la conclusion. Pour l'Alsacien, la quête orphique ne peut se résoudre sur terre – la matière terrestre est trop grossière pour incarner des phénomènes si purs. Le mieux que l'homme puisse faire est de s'approcher le

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁶⁹⁶ *La Science de l'amour*, Paris, Albert Messein, 1911, p. 313.

plus possible de l'Absolu afin d'en saisir les contours. Or, même pour le plus croyant des hommes, toute compréhension ou révélation qui lui viendra à l'esprit le fera obligatoirement sous une forme qui est en-deçà du visible. Ainsi, celle-ci n'expliquera pas l'Idée dans son intégralité. En conséquence, selon Schuré, le savoir du guide orphique peut être partagé avec l'homme, n'étant pas d'une nature secrète ou précieuse puisqu'il est déjà d'une pureté diluée.

Même *L'Ange et la Sphinge*, qui est sans doute son roman le plus explicitement orphique, ne propose pas de conclusion plus définitive. À la fin du récit, Konrad, devenu moine, est sur le point d'expirer et rêve qu'il se trouve au milieu d'un épais brouillard blanc. Dans son rêve, il entend une voix profonde à ses côtés, qui lui dit : « Ce brouillard est ce qui reste de tes passions terrestres et qui t'empêchent de découvrir la Vérité. Jusqu'à présent tu as vu la forme grossière qui voile l'esprit. Bientôt tu verras la Lumière qui manifeste l'âme dans la hardiesse et la splendeur de sa pureté⁶⁹⁷. » C'est ce sentiment qui distingue Schuré de certains de ses contemporains mystiques, une distinction que, de toute évidence, il portait avec fierté. Parus en 1928, un an avant la mort de l'écrivain, les mémoires de Schuré, *Le Rêve d'une vie*, commencent par une revendication de sa volonté de transmission, de partage : « Maeterlinck a dit : 'Nous autres, poètes, nous devons cacher jalousement nos rêves pour les préserver de toute profanation. [...] Couvrons-les plutôt d'un triple voile et enfermons-les sous une triple enceinte.' [...] Pour ce qui me concerne, je suis loin, hélas, d'avoir accompli le rêve de ma vie⁶⁹⁸. »

Les récits de Machen ne sont pas aussi facilement expliqués. Même si leur auteur confirme l'idée selon laquelle l'homme peut connaître Dieu par l'extase, il présente à son lecteur des conclusions radicalement différentes, selon le récit abordé. En effet, *The White People* s'achève sur une note d'ambiguïté qu'il est difficile d'interpréter, tandis que *A Fragment of Life* se termine par un renoncement définitif devant l'impossibilité de narrer. Enfin, dans *The Hill of Dreams*, le personnage principal meurt, croyant avoir réalisé l'œuvre de sa vie, qui est en réalité incohérente. Il serait possible d'en déduire à tort que les textes de Machen manquent de cohérence. Au contraire, pour Arthur Machen, toutes ces conclusions, prises dans leur ensemble, sont représentatives de l'expérience de la foi. En effet, le croyant est appelé à chercher, à se heurter contre des obstacles logiques et scientifiques, à tâcher d'en sortir avec une foi ferme et assurée. Son œuvre est représentative des nombreuses pistes possibles que l'homme qui cherche peut

⁶⁹⁷ *L'Ange et la Sphinge*, op. cit., p. 153.

⁶⁹⁸ *Le Rêve d'une vie*, op. cit., p. 7.

emprunter au cours de sa vie. Ainsi, le devoir orphique de Machen est d'indiquer ces pistes multiples à son lecteur car pour lui, elles se rapportent toutes à une seule notion : la foi.

Dans *War and the Christian Faith* nous trouvons l'expression la plus claire des idées de Machen. Cherchant à consoler son pays entier, il encourage le peuple anglais à ne pas perdre la foi devant les horreurs incompréhensibles de la Grande Guerre et, peut-être pour la première fois de sa carrière littéraire, il laisse tomber le voile de sa rhétorique obscurcie, révélant la vérité orphique telle qu'il la comprend : « ...il est probable que ceci serait bien plus clair pour beaucoup si la Foi était présentée, non pas comme un système de lois morales avec certaines sanctions surnaturelles, mais comme la fin suprême de la vie, la clef de tous les mystères, l'assouvissement de tous les désirs, la quête de toutes les quêtes » – « ...it is probable that this would be much clearer to many if the Faith were presented, not as a system of morals with certain supernatural sanctions, but as the supreme end of life, the key to all mysteries, the fulfilment of all desires, the quest of all quests⁶⁹⁹ » .

Comme les autres éléments de ces textes, les conclusions restent dans le domaine du possible, et donnent au lecteur un aperçu de la vie qu'il pourrait mener s'il suivait l'écrivain sur la voie mystique. Ainsi, avec chacun de ses éléments structurels et stylistiques, le récit orphique crée un schéma qui représente la réalité du lecteur. Cependant, même si le texte provoque une *metanoïa*, une fois la lecture terminée, il en va du devoir du lecteur d'emprunter à son tour sa propre quête du Verbe orphique.

5.5.4. CONCLUSION : LA PAROLE, LE ROMAN, ET LEURS LIMITES

Nous avons commencé ce chapitre par une question simple : comment l'écrivain orphique peut-il espérer définir une divinité qui se caractérise par sa nature abstraite ? Cette tâche, qui semble au premier abord paradoxale, se trouve doublement complexifiée par deux critères que l'écrivain orphique s'impose à lui-même : un public et un langage ordinaires. En soi, la question de l'incapacité de la langue n'est pas inédite. En effet, elle est partagée par d'autres écrivains de l'époque qui sont, quant à eux, moins explicites dans leurs projets d'œuvre. Or, l'insuffisance de la langue humaine ne semble pas faire problème pour nos auteurs, qui la reconnaissent volontiers. Péladan, à l'instar de Dante, va jusqu'à louer le langage commun comme étant le plus puissant, en

⁶⁹⁹ *War and the Christian Faith*, *op. cit.*, p. 61-62.

raison non pas de ses capacités d'évocation, mais de l'intelligibilité pour le plus grand nombre du message qu'il véhicule. Car c'est en fin de compte la réception et la compréhension par le public qui prime dans l'œuvre orphique. À cette fin, dans *Hieroglyphics*, Machen soutient que le style d'un récit frappant peut être aussi simple et ordinaire que celui d'une lettre d'affaires ; le plus important étant le fond, qui doit obligatoirement transmettre un sentiment d'extase au lecteur.

En renonçant à un style particulier au profit de la compréhension du message, nos écrivains orphiques semblent également renoncer à une définition précise de la forme du roman. En effet, pour ne citer que l'œuvre de Machen, un immense écart formel existe entre un texte comme *A Fragment of Life* et *The White People*. Bien qu'il soit conscient des diverses capacités stylistiques de la parole dans une œuvre en prose, Machen souligne cet écart dans *The White People*, qui se compose de deux textes abordant la même question dans des styles diamétralement opposés. Blackwood et Schuré, on l'a vu, composent des romans favorisant une mise-en-scène dynamique, où le sujet rencontre le numineux de manière physique, tandis que les œuvres de Péladan reposent souvent sur la théorie et l'exposition de l'idée, plutôt que sur son application. Enfin, en considérant les différentes œuvres de nos romanciers, on est frappé par l'absence d'unité stylistique et formelle, malgré le fait que leurs textes appartiennent tous au genre romanesque.

Il semble donc particulièrement difficile de parvenir à une définition exacte du roman orphique au-delà de l'emploi d'une prose narrative, car il constitue avant tout une expression artistique informée par une foi et une philosophie profondément intimes et personnelles. De fait, le style et la forme de chaque œuvre sont conçus en fonction des souhaits pédagogiques ou révélateurs de l'écrivain au moment de la rédaction. En revanche, l'on trouve une cohérence à cette souplesse stylistique en se tournant vers la définition négative du roman proposée par Remy de Gourmont en 1891. Dans son entretien avec Jules Huret, l'auteur de *Sixtine* évoque l'état actuel du genre en indiquant ce que le roman n'est pas, ou plutôt, ce qu'il n'est plus : « La prose, c'est le roman, le roman libéré des vieux harnois : il ne s'est pas renouvelé aussi vite que la poésie⁷⁰⁰. » Si Gourmont dit vrai et que le genre romanesque ne s'est pas renouvelé aussi rapidement que la poésie à ce moment de l'histoire littéraire, on peut du moins constater que nos quatre écrivains tentent chacun à leur manière d'en repenser la forme et le style.

De même que chaque écrivain adopte son propre style pour représenter sa conception de Dieu, il établit aussi sa propre définition de son devoir en tant qu'écrivain orphique. Ainsi, il arrive

⁷⁰⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 168.

fréquemment que le personnage qui est l'avatar de l'écrivain explique au personnage représentatif du lecteur ce qu'il peut faire ou non. Ce degré d'autoréflexion prête au roman orphique un élément d'« hyperconscience » qui le rapproche du roman symboliste. De même que dans le roman symboliste où l'attitude hyperconsciente « détermine la force de réaction face à un idéal impossible⁷⁰¹ », sous la plume de l'écrivain orphique, cette hyperconscience trace les limites du texte orphique devant une autre sorte d'idéal : celui de la foi.

Même s'ils prônent une image abstraite de Dieu, nos écrivains se voient tout de même obligés d'évoquer celui-ci par le biais d'une parole rudimentaire qui correspond à celle du lecteur. Ils ont donc souvent recours à l'exposition, qui leur permet d'exprimer l'idée de manière philosophique, plutôt que littéraire ou narrative. Ce style expositif permet de conserver la simplicité des termes. Dans le même esprit, nos auteurs évoquent souvent le numineux au moyen d'une écriture d'atmosphère, fondée sur des phénomènes physiques et déjà connus du lecteur, déclenchant en lui des effets métaphysiques. Lorsqu'il s'agit de passer d'une expérience physique à une expérience métaphysique, nos écrivains doivent varier leur langage. Ils emploient alors des procédés linguistiques issus de la littérature et de la philosophie occultes, au rôle évocateur et pédagogique, tout en conservant la simplicité de la parole. Nous avons également vu que pour Machen, plutôt que d'indiquer le phénomène métaphysique de l'extase, il est envisageable de représenter les processus intérieurs d'un esprit extatique par une modification des éléments essentiels de la prose, à savoir la syntaxe et la grammaire.

Pour l'écrivain orphique, de nombreux chemins mènent donc au même but essentiel. Néanmoins, comme nous l'avons indiqué, ce but n'est pas la conversion de l'individu, mais la modification de son esprit, de sa mentalité. Cette *metanoia* lui permettra alors de voir la nécessité et l'importance d'une conversion. Les récits se terminent donc là où l'influence de l'écrivain s'arrête : avec cet éveil de l'âme. La prise de conscience de la place de Dieu dans le monde moderne et le besoin de retourner vers lui est le mieux que l'écrivain orphique puisse espérer susciter chez le lecteur. Une fois cela accompli, la quête devient ce voyage personnel et intime que l'on ne saurait transcrire sur la page au moyen de la parole, comme le Divin lui-même.

⁷⁰¹ Valérie Michelet Jacquod, *op. cit.*, p. 27.

CONCLUSION

Le présent mémoire s'est proposé de mettre en lumière un phénomène littéraire peu étudié jusque-là : le renouveau de l'orphisme dans le genre romanesque à l'époque post-romantique. Nonobstant son genre, chaque œuvre artistique est, naturellement, un produit de son époque, et témoigne ainsi des débats philosophiques et des enjeux stylistiques de son temps. Les œuvres que nous avons abordées au cours de cette étude ne font pas exception à cette règle, et cette dimension contemporaine, si cruciale au moment de sa genèse, s'étend à tous les plans du texte – sa forme et son fond.

Lors du premier chapitre, nous avons avancé que l'orphisme est, avant tout, une philosophie, qui s'exprime au moyen d'un geste esthétique. Plutôt que de chercher son développement dans la poésie depuis l'époque romantique, nous avons cherché à considérer la place que ce phénomène pourrait avoir dans le genre romanesque au cours de la fin-de-siècle. Cependant, même si le terme que l'on applique à cette forme d'expression est identique, les œuvres elles-mêmes ne se ressemblent guère. Chaque roman orphique est plutôt un reflet de la compréhension gnostique, ainsi que des intentions mystico-pédagogiques, de son auteur ; cela se voit non seulement au niveau de sa philosophie religieuse, mais également au niveau de sa composition et de son organisation.

Cependant, on note une absence d'uniformité parmi les romans produits pendant cette période. À l'aube du XX^e siècle, le roman devient le laboratoire d'une expérimentation de l'expression pour le romancier. Tirant parti de sa forme élastique et ouverte, les écrivains d'alors se servent de l'expression romanesque pour façonner avec précision leur œuvre, afin qu'elle soit le reflet exact de la vision intérieure de celui qui tient la plume. Ainsi, au-delà de divergences philosophiques ou religieuses parmi les quatre écrivains que nous avons analysés dans cette étude, on peut également observer des divergences stylistiques et formelles au sein de leur œuvre romanesque, indiquant une expérimentation et un renouvellement permanent de la forme. Chez Péladan, par exemple, un roman tel *Un cœur en peine* n'a que très peu en commun avec *La Thériaque* au niveau de sa composition, tout comme sous la plume de Machen, *The White People* ne ressemble point à *A Fragment of Life*. Ainsi, ce n'est que par le contenu du texte que l'on voit apparaître une continuité philosophique ; autrement dit, malgré les formes divergentes des romans que nous avons examinés ici, il y a une continuité indéniable et invariable dans l'intention orphique qui incite la rédaction.

Réagissant au même climat décadent du tournant du XX^e siècle, un climat qui aurait réduit la vie à un enchaînement d'expériences purement matérielles, chacun de ces écrivains s'est reconnu comme étant capable de proposer un remède à l'homme ordinaire par le biais de ses romans. Ainsi s'esquisse la mission que l'écrivain orphique se propose désormais de remplir : l'œuvre orphique n'est plus un lieu d'interrogation pour l'écrivain lui-même, mais plutôt une scène de théâtre où le lecteur verra un analogue de lui-même se heurter aux épreuves de la foi et aux affres de la décadence. Un tel revirement dans la manière dont l'écrivain orphique orchestre son œuvre modifie sensiblement la présentation des textes, sans pour autant modifier l'essence de l'orphisme même. Nous rappelons la définition proposée par Hermine Riffaterre que nous avons citée dans le premier chapitre : « L'orphisme, [...] c'est toutes les formes que prend en poésie la peinture de la quête gnostique, le thème de la recherche de l'absolu⁷⁰². » Ainsi, c'est toujours une quête gnostique qui est au cœur de l'œuvre, tout comme ça l'était pour Nerval, même si ce n'est plus l'écrivain lui-même qui l'effectue. L'ambition ultime de l'écriture orphique à cette période post-romantique est pour l'écrivain de s'inspirer de ses propres expériences mystiques et de placer le lecteur au cœur d'une nouvelle aventure textuelle, soigneusement conçue, afin qu'il puisse s'imaginer lui-même à la place du protagoniste, et comprendre la réalité des propos religieux qui sous-tendent la narration du texte.

Comme nous l'avons dit, c'est une crise de la foi qui marque la seconde moitié du siècle, et contribue à l'établissement de l'atmosphère de déclin qui s'installe alors en Europe. Sentant les principales institutions religieuses corrompues et peu fiables, nos écrivains prônent tous un *logos* religieux dont l'essence repose sur le modèle romantique, et favorise ainsi une compréhension métaphysique, qui se valide par les sensations et les sentiments, plutôt que la raison et la logique. Cette force divine, que Rudolf Otto nomme le *numineux*, échappe à la compréhension étreinte de l'esprit humain et ne peut se valider chez l'homme que par des réactions physiques, à savoir : l'extase ou la terreur. Ainsi, de manière générale, le récit orphique adopte l'une de deux formes possibles : le récit de terreur ou le récit d'extase. Ces deux termes correspondent à la réaction instinctive déclenchée chez le sujet par la révélation du Divin, comme le déchirement du voile du Temple. Si l'orphisme revient à une peinture d'une sorte de quête gnostique, comme l'avance

⁷⁰² Hermine B Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, p. 13-14.

Riffaterre, la quête représentée par nos écrivains se propose de fournir au lecteur les outils nécessaires pour reconnaître dans un premier temps les sensations indiquant la présence du Divin, et ensuite pour comprendre leur origine divine.

Le roman orphique est une œuvre qui demande au lecteur une réévaluation ontologique sincère, et de reconstruire l'idée qu'il a de son Moi par une révélation analogique à laquelle un avatar de lui-même est assujéti, parfois de manière brutale. L'intention didactique qui est au sein de l'œuvre orphique réclame une transposition finale qui doit advenir entre le lecteur et le protagoniste du récit. Ainsi, afin d'assurer que ceci puisse se passer aisément, les éléments structurels du récit sont souvent représentatifs des éléments de la société contemporaine, c'est-à-dire du monde décadent du lecteur. De même, afin de lui donner une idée claire de ce à quoi son expérience pourrait ressembler, une fois la voie mystique empruntée, les personnages qui entourent l'actant sont souvent représentatifs de ceux que le néophyte connaîtrait lors d'une immersion dans la philosophie occulte. Une telle approche permet à l'écrivain d'organiser les échanges et les dynamiques entre ses personnages selon les scénarios qui lui paraissent les plus logiques afin de lui offrir d'ores et déjà une compréhension préalable de cette expérience immersive.

Les échanges des personnages formant l'entourage du protagoniste nous permettent également de comprendre la manière dont l'écrivain envisage la nature de l'ésotérisme – c'est-à-dire le degré auquel il estime qu'une éducation ésotérique doit être formalisée afin que les révélations hermétiques soient correctement interprétées. Puisque chaque écrivain conçoit l'éducation mystique différemment, c'est ici que nous pouvons observer un degré de variation important parmi nos écrivains. Ces différences correspondent en mesure égale à la manière dont l'écrivain souhaite s'impliquer en tant que hiérophante dans l'enseignement d'un lecteur néophyte, ainsi qu'au degré de formalité qu'il accorde à l'apprentissage ésotérique. Par exemple, dans *The Centaur*, Blackwood nous livre le portrait d'un homme ordinaire qui, sans aucune éducation ésotérique formelle, parvient à connaître l'anéantissement intégral de son égo et la fusion de son être avec le Divin par une simple immersion au sein de la Nature. À l'opposé, dans l'ensemble de son œuvre, Péladan organise ses schémas selon une hiérarchie, et dépeint en conséquence ses personnages comme étant incapables d'agir sans l'intervention et la direction d'un personnage supérieur.

Cependant, au-delà des différences d'organisation, la manière dont les divers schémas religieux informent le récit – et le rapport entre l'écrivain et le lecteur qui y est impliqué – semblent

plus évidentes lorsqu'on passe en revue les styles d'écriture que les auteurs emploient. La conception du Divin prônée par nos écrivains, on l'a vu, repose sur une compréhension intuitive qui ne saurait pas se résumer facilement. Ce défi, on l'a vu, se complexifie lorsqu'on considère d'abord le statut limité du lecteur que l'écrivain se propose d'atteindre. À cela s'ajoute le fait que l'écrivain doit également réconcilier un problème partagé par nombre d'écrivains mystiques d'alors : les limites du langage humain. Ainsi, si son ambition est de faire comprendre l'existence d'une force suprême dans l'univers, il se voit doublement contraint de simplifier ses explications – premièrement par choix, en vue du lectorat qu'il choisit lui-même, et ensuite par nécessité, à cause des imperfections inhérentes à toute communication humaine.

Néanmoins, les limites de la parole ne semblent pas poser problème à nos écrivains ; Machen, par exemple, les reconnaît comme un écueil inévitable de toute littérature, mais ne s'en préoccupe guère car un langage communément partagé est tout de même parfaitement adéquat pour transmettre les mystères – pourvu que l'on sache s'en servir correctement. Une telle approche semble être partagée également par nos autres auteurs car tous emploient certains procédés de style qui permettent de maintenir un langage simple, issu du monde du lecteur même, mais tout de même capable de porter la pensée de celui-ci au-delà du commun. Outre l'expression, la structure élastique de la forme romanesque permet à l'écrivain à construire des scénarios qui lui paraissent représentatifs de la manière dont l'homme ordinaire peut rencontrer le numineux dans la vie réelle. On comprend, finalement, que ce sont des œuvres qui favorisent un grand nombre de traits se rapprochant du courant réaliste car, pour ces écrivains orphiques, même s'il est d'essence surnaturelle, le Divin relève du réel tout autant que n'importe quel phénomène terrestre.

Tout cela étant posé, une fois les paroles inscrites sur la page, l'écrivain ne peut plus rien faire pour aider le lecteur ; c'est la besogne de celui-ci de prendre sur lui et d'emprunter le chemin de l'initiation par ses propres moyens. Le lecteur du roman orphique est ainsi comme un spectateur au théâtre : il peut ressentir, réagir, et comprendre, mais il ne peut pas pour autant participer – sa place demeure nettement extérieure au domaine de l'actant. La finalité ultime du roman orphique est, donc, de déclencher une *métanoïa* dans l'esprit du lecteur : un instant de clarté, où il se rend compte du degré auquel il s'est égaré loin de sa vraie nature, et du besoin immanent de retourner auprès de son créateur.

Au fil de ces pages, nous nous sommes limités à un corpus relativement restreint, ne traitant que quatre écrivains, représentatifs de seulement deux pays. Néanmoins, à la clôture de cette étude

s'ouvrent devant nous deux pistes possibles qui s'inscrivent dans la continuité de cette thématique. Une première approche éventuelle serait de tourner notre regard vers l'Est, plus précisément vers l'Autriche et la Russie, où l'on peut observer aussi des réactions orphiques qui se produisent de manière concomitante face aux climats de déclin dans ces deux pays. Cette tradition orphique semble être reprise en Autriche par le romancier martiniste Gustav Meyrink (1868-1932), notamment dans son ultime roman, *L'Ange à la fenêtre d'occident* (*Der Engel vom westlichen Fenster*), paru en 1927, où un jeune baron apprend qu'il est la réincarnation de l'occultiste élisabéthain John Dee et découvre ainsi la réalité permanente des sciences occultes, même à l'époque contemporaine. Dans le même esprit, du côté des Russes, il serait possible de prolonger cette étude en regardant les œuvres de l'écrivain symboliste russe Fiodor Sologoub sous un angle orphique. Le message révélateur de son œuvre est surtout présent dans sa trilogie *Творимая легенда* parue entre 1907-1913. Une traduction précise de cette trilogie, inédite en français, serait : *Une Légende en création*. S'inspirant du folklore national, les *skazkii*, Sologoub décrit un monde bucolique et féérique caché dans une forêt, juste au-delà de la vue du monde bouleversé de la Russie du début du XX^e siècle. Ce monde, qui est éternel comme l'implique le titre, est néanmoins menacé par les autorités du Tsar, ainsi que par les factions révolutionnaires bourgeonnantes, qui voudraient le détruire en y imposant une autorité qui repose sur la force et non la foi.

Alternativement, il serait également possible d'examiner la postérité du courant orphique romanesque tel qu'il a survécu en Angleterre et aux États-Unis. De toute évidence, la tradition établie par Machen et Blackwood continue à fleurir en Grande-Bretagne, sans doute grâce à la continuité des sociétés secrètes comme The Hermetic Order of the Golden Dawn, et on peut observer une production littéraire semblable par des ésotéristes qui furent également des écrivains tels Dion Fortune (1890-1946) ou Charles Williams (1886-1945). Cependant, si l'orphisme littéraire connaît une postérité prolongée outre-Manche, on ne peut pas dire qu'il ait connu la même fortune de l'autre côté de l'Atlantique. Comme nous l'avons indiqué dans le cinquième chapitre, les écrits de Machen et de Blackwood furent remarqués et loués par l'écrivain H. P. Lovecraft (1890-1937) qui y appréciait tout sauf le fond spirituel. Ainsi, Lovecraft en gardera les mécanismes textuels mais, sous sa plume, à la place d'une philosophie qui est d'essence religieuse, on en trouve une qui est profondément nihiliste.

Ces diverses pistes témoignent de l'idée qui est au cœur de la philosophie orphique selon laquelle l'écrivain orphique possède un certain savoir ontologique qu'il révélera auprès du lecteur

au fil des pages de son texte. Ainsi, nous ne pouvons nullement prétendre que les œuvres que nous avons examinées au fil de cette étude soient l'aboutissement ultime et définitif de l'orphisme, car c'est une pratique en constante évolution, tout comme l'homme et la société qui réclament son existence.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE	432
ŒUVRES DES AUTEURS PRINCIPAUX TRAITÉES DANS CETTE THÈSE	432
<i>ŒUVRES D'ALGERON BLACKWOOD</i>	432
<i>ŒUVRES D'ARTHUR MACHEN</i>	433
<i>ŒUVRES DE JOSÉPHIN PÉLADAN</i>	434
<i>ŒUVRES D'ÉDOUARD SCHURÉ</i>	435
AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES	436
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	437
ÉTUDES SUR LES AUTEURS PRINCIPAUX	437
<i>SUR ALGERNON BLACKWOOD</i>	437
<i>SUR ARTHUR MACHEN</i>	437
<i>SUR JOSÉPHIN PÉLADAN</i>	439
<i>SUR ÉDOUARD SCHURÉ</i>	440
ÉTUDES SUR LE CONTEXTE LITTÉRAIRE	441
<i>SUR L'ORPHISME</i>	441
<i>SUR LE SYMBOLISME / LA DÉCADENCE / LE CADRE FIN-DE-SIÈCLE</i>	442
<i>SUR LE ROMANTISME</i>	445
<i>SUR LE ROMAN</i>	445
<i>SUR L'ÉSOTÉRISME ET LA RELIGION</i>	446
<i>SUR LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE ET SURNATURELLE</i>	449
<i>VARIA</i>	450

BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

ŒUVRES DES AUTEURS PRINCIPAUX TRAITÉES DANS CETTE THÈSE

ŒUVRES D'ALGERNON BLACKWOOD

- BLACKWOOD Algernon, *The Bright Messenger*, Londres, Cassel and Company Ltd., 1921.
- , *The Centaur*, Londres, Macmillan, 1911.
- , *Episodes Before Thirty*, Londres, Cassel and Company Ltd., 1923.
- , « From a Theosophist's Diary », *Lucifer*, vol. IX, n° 53, 15 janvier 1892, p. 390-396.
- , *The Human Chord*, Londres, Macmillan, 1910.
- , *John Silence, Physician Extraordinary*, Londres, Macmillan, 1908.
- , *John Silence, Physician Extraordinary*, Londres, John Baker, 1969.
- , *Julius LeVallon*, Londres, Cassel and Company Ltd., 1916.
- , « Notes on Theosophy » (publié sous le synonyme Du Bois-noir), *Lucifer*, vol. VIII, n° 43, 15 mars 1891, p. 64-66.
- , « The Miracle », *The Quest*, vol. VI, n° 1-4, octobre 1914 - juillet 1915, p. 244-249.
- , *Pan's Garden: A Volume of Nature Stories*, Londres, Macmillan, 1912.
- , *The Tales of Algernon Blackwood*, Londres, Martin Secker, 1938.
- , *Tales of the Mysterious and Macabre*, Londres, Spring Press, 1967.
- , *Tales of the Uncanny and Supernatural*, Londres, Spring Press, 1964.
- , « Thoughts on Nature », *Lucifer*, vol. VII, n° 40, 15 décembre 1890, p. 315-317.

ŒUVRES D'ARTHUR MACHEN

- MACHEN Arthur, *Arthur Machen's 1890s Notebook*, Leyburn, Tartarus Press, 2016.
- , *The Autobiography of Arthur Machen* [1922], Leyburn, Tartarus Press, 2017.
- , *The Children of the Pool and Other Stories*, Leyburn, Tartarus Press, 2015.
- , *The Cosy Room and Other Stories*, Londres, Rich & Cowan, 1936.
- , *The Cosy Room and Other Stories*, Leyburn, Tartarus Press, 2016.
- , *The Day's Portion: An Arthur Machen Miscellany*, Godfrey Brangham et Nigel Jarrett (éd.), Griffithstown, Village Publishing, 1991.
- , *Dr. Stiggins: His Views and Principles. A Series of Interviews.*, Westminster, Francis Griffiths, 1906.
- , *Eleusinia & Beneath the Barley* [1881], West Warwick, Necronomicon Press, 1988.
- , *Far Off Things*, Londres, Martin Secker, 1922.
- , *The Great God Pan and Other Weird Stories*, Welches OR, Bloodletting Press, 2009.
- , *The Green Round*, Sauk City WI, Arkham House, 1968.
- , *A Handy Dickens: Selections from the Works of Charles Dickens, made and introduced by Arthur Machen*, Constable Publishers, Londres, 1941.
- , *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature*, Londres, Grant Richards, 1902,
- , *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature*, New York, Alfred A Knopf, 1923.
- , *The Hill of Dreams*, Londres, E Grant Richards, 1907.
- , *The House of Souls*, Londres, E. Grant Richards, 1906.
- , *The London Adventure, or, The Art of Wandering*, Londres, Martin Secker, 1924.
- , *The London Adventure, or, The Art of Wandering*, Leyburn, Tartarus Press, 2017.
- , « Sancho Panza at Geneva », *The Academy*, n° 72, 8 juin 1907, p. 559-560.
- , *The Secret Glory*, Londres, Martin Secker, 1922.
- , *The Secret Glory*, Leyburn, Tartarus Press, 2015.
- , *The Secret of the Sangraal & Other Writings*, Leyburn, Tartarus Press, 2007.
- , *Selected Letters: The Private Writings of the Master of the Macabre*, Richard Dobson (éd.), Wellingborough, The Aquarian Press, 1988.
- , *Things Near and Far*, Londres, Martin Secker, 1923.
- , *War and the Christian Faith*, Londres, Skeffington and Son, Ltd., 1918.

–, *The White People*, adaptation graphique réalisée par INEKE Ibrahim R., sous le titre de : *The White People*, Haarlem, Sherpa 2015.

MACHEN Arthur, EVANS Montgomery, *Arthur Machen and Montgomery Evans : Letters of a Literary Friendship, 1923-1947*, Sue Strong Hassler et Donald M Hassler (éd.), Kent, Kent State University Press, 1994.

MACHEN Arthur, STARRETT Vincent, *Starrett Versus Machen : A Record of Discovery and Correspondance*, St. Louis, Autolyucus Press, 1977.

MACHEN Arthur, WAITE Arthur Edward, *The House of the Hidden Light*, Leyburn, Tartarus Press, 2017.

ŒUVRES DE JOSÉPHIN PÉLADAN

PÉLADAN Joséphin, *Les Amants de Pise*, Paris, Flammarion, 1913.

–, *Les Amants de Pise*, Paris, Éditions 10/18, série « Fins de siècles », 1984.

–, *L'Art de choisir sa femme d'après la physionomie*, Paris, Librairie Nilsson, 1902.

–, *Un cœur en peine*, Paris, Paris, E. Dentu, 1890.

–, *Un cœur en peine*, Paris, Éditions 10/18, série « Fins de siècles », 1984.

–, *Comment on devient Artiste, Esthétique*, Paris, Chamuel, 1894.

–, *Comment on devient Fée, Érotique*, Paris, Chamuel, 1893.

–, *Comment on devient Mage, Éthique*, Paris, Chamuel, 1892.

–, *De la Sensation d'Art*, Paris, E. Sansot et Cie., 1907.

–, *La Doctrine de Dante*, Paris, E. Sansot & Cie, 1908.

–, *Femmes honnêtes* [1888], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

–, *Introduction aux sciences occultes*, Paris, Sansot, 1911.

–, *Istar*, Paris, G. Edinger, 1888.

–, « Lettre à Léon Deschamps » (1 juin, 1891), *La Plume, Année 1891*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 181.

–, *Lettres inédites de Stanislas de Guaita au Sâr Péladan*, Émilie Dantinne (éd.), Lausanne, Éditions Rosicruiciennes, 1952.

–, *L'Occulte catholique*, Paris, Chamuel, 1899.

–, *Le Prochain Conclave : instructions aux cardinaux*, Paris, Librairie E. Dentu, 1899.

- , *Réfutation esthétique de Taine*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- , *La Rondache*, Paris, Plon, 1906.
- , *La Science de l'amour*, Paris, Albert Messein, 1911.
- , « La Seconde Renaissance française et son Savonarole », *L'Artiste*, vol. 2, septembre 1884, p. 205-217.
- , *Le Théâtre complet de Wagner*, Paris, Chamuel, 1895.
- , *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912.
- , *Le Vice suprême*, Paris, Chamuel 1884.
- , *Le Vice suprême*, Septième édition avec préface de Barbey d'Aurevilly, Paris, Chamuel, 1896.

ŒUVRES D'ÉDOUARD SCHURÉ

- SCHURÉ Édouard, *L'Ange et la sphinge*, Paris, Perrin et Cie., 1897.
- , *L'Ange et la Sphinge*, Paris, Éditions Triades, 2003.
- , « Confession Philosophique » [1911], préface d'Édouard Schuré : *son œuvre et sa pensée*, Alphonse Roue et Robert Veyssié, Paris, Perrin et Cie., 1913.
- , *Le Double*, Paris, Perrin et Cie., 1899.
- , *Le Double*, Paris, Éditions Triades, 2003.
- , *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Perrin et Cie., 1908.
- , *Les Grandes Légendes d'Alsace*, Paris, Perrin et Cie., 1884.
- , *Les Grandes Légendes de France*, Paris, Perrin et Cie., 1892.
- , *Les Grands initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin et Cie., 1889.
- , *Les Grands initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960.
- , Préface de *La Mission de l'Art : étude d'esthétique idéaliste* de Jean Delville, Bruxelles, Georges Balat, 1900.
- , *La Prêtresse d'Isis*, Paris, Perrin et Cie., 1907.
- , *La Prêtresse d'Isis*, Monaco, Éditions du Rocher, 1980.
- , *Le Rêve d'une vie : confession d'un poète*, Paris, Perrin et Cie., 1928.
- , *Sanctuaires d'Orient : Égypte, Grèce, Palestine*, Paris, Perrin et Cie., 1898.
- , *La Vie mystique*, Paris, Perrin et Cie., 1894.

AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES

- APULÉE, *L'Âne d'or*, Pierre Grimal (trad.), Paris, Gallimard, Folio Classique, 1958.
- BALZAC Honoré de, *Séraphita*, Paris, Werdet, 1835.
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- BLOY Léon, *Le Désespéré* [1887], Paris, Garnier-Flammarion, 2010.
- BULWER-LYTTON Edward, *Zanoni*, Londres, Saunders & Otley, 1842.
- CARLYLE Thomas, *Sartur Restartus* [1834], Oxford, Oxford University Press, 2008.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria* [1817], Londres, J. M. Dent and Sons, Collection « Everyman's Library », 1956.
- DANTE, *La Divine Comédie*, Alexandre Masseron (trad.), Paris, Éditions Albin Michel, 1947.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Das Marchen, Die Horen*, 1795. Traduit par Jean-Patrick Dubrun sous le titre *Le Serpent vert*, Paris, MdV Éditeur, 2010.
- HODGSON WILLIAM HOPE, *Carnacki the Ghost-Finder*, Londres, Eveleigh Nash, 1913.
- HUYSMANS Joris-Karl, *En Route* [1895], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1996.
- MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles* [1896], Paris, Bernard Grasset, 2008.
- MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divigations, Un coup de dés*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 2003.
- MICHELET Jules, *La Sorcière*, Paris, E. Dentu, 1862.
- MÛNONA [Salomo Friedlaender], *Der Schöpfer*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1920. Traduit par Peter Wortmann, sous le titre *The Creator*, Cambridge MA, Wakefield Press, 2014.
- NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu, les chimères, sonnets manuscrits*, Jacques Bony (éd.), Paris, Flammarion, 1994.
- NOVALIS, *Les Disciples à Saïs (Die Lehrlinge zu Saïs [1802])*, in : *Les Disciples à Saïs et les fragments de Novalis*, Maurice Maeterlinck (trad.), Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895.
- Les Quatre branches du 'Mabinogi' et autres contes gallois du Moyen Âge*, Pierre-Yves Lambert (éd. et trad.), Paris, Gallimard, 1993.
- SAINT MARTIN Louis-Claude de, *Le Crocodile, ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV. Poème épico-magique en 102 chants* [1799], Paris, Triades-Éditions, 1979.

SAND George, *Consuelo*, Paris, L de Potter, 1843.

SHIEL Matthew Phipps, *The Purple Cloud* [1901], Londres, Penguin Books, 2012, p. 117.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, Alan Raitt (éd.), 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

ZOLA Émile, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ÉTUDES SUR LES AUTEURS PRINCIPAUX

SUR ALGERNON BLACKWOOD

ASHLEY Mike, *Algernon Blackwood: An Extraordinary Life*, New York, Carroll & Graff, 2001.

–, « Algernon Blackwood and the Golden Dawn », *Aklo: A Journal of the Fantastic*, n° 2, été 1989, p. 34-48.

GARDINER Jeff, « Some Dark Ancestral Sense: Awe in the Work of Algernon Blackwood », *Wormwood: Literature of the Fantastic, and Decadent*, n° 5, automne 2005, p. 20-31.

GILBERT Stuart, « Algernon Blackwood: Novelist and Mystic », *Transition*, n° 23, Juillet 1935, p. 89-96.

GREEN Helen, « Mystical Mavericks: The Influence of Gustav Fechner and Henri Bergson on Algernon Blackwood's *The Centaur* », in : *We Speak a Different Tongue: Maverick Voices and Modernity 1890-1939*, Anthony Patterson et Yoonjoung Choi (éd.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2015, p. 136-153.

LAWSON Robb, « The Bookman Gallery: Algernon Blackwood », *The Bookman*, novembre 1917, p 49-51.

SUR ARTHUR MACHEN

ALLAMANCHE Jean-Claude, *Arthur Machen : entre le Saint Graal et le dieu Pan*, Paris, Éditions Télètes, 2014.

- BOYIOPOULOS, Kostas, « 'Esoteric Elements': The Judeo-Christian Scheme in Arthur Machen's *The Great God Pan* », *Neophilologus*, n° 94.2, avril, 2010, p. 363-374.
- CARON Evelyne, « Structure et organisation de quelques thèmes dans les œuvres d'Arthur Machen », *Littérature*, n° 8, 1972, p. 36-40.
- DANIELSON Henry, *Arthur Machen: A Bibliography*, Londres, Danielson, 1923.
- ECKERSLEY Adrian Barry, *The Fiction of Arthur Machen: Fantastic Writing in the Context of Materialism* (thèse doctoral), Birkbeck College, University of London, 1995.
- FERGUSON Christine, « Reading with the Occultists: Arthur Machen, A. E. Waite, and the Ecstasies of Popular Fiction », *The Journal of Victorian Culture*, vol. 21, n° 1, 2016, p. 40-55.
- FOX Paul, « Eureka in Yellow: The Art of Detection in Arthur Machen's Keynote Mysteries », *Clues*, n° 25.1, automne, 2006, p. 58-69.
- FRANZONI Andrea, « Mysterium Tremendum: Terror and Ecstasy in the Works of Arthur Machen », *Disputatio Philosophica*, vol. 16.1, 2014, p. 159-168.
- GAWSWORTH John, *The Life of Arthur Machen*, Leyburn, Tartarus Press, 2017.
- IGNATIUS, « Machen, Anglicanism, and the 'Celtic' Church », *Faunus*, n° 31, printemps 2015, p. 3-19.
- KANDOLA Sandeep, « Celtic Occultism and the Symbolist Mode in the *Fin-de-Siècle* Writings of Arthur Machen and W. B. Yeats », *English Literature in Transition: 1880-1920*, vol. 56, n° 4, 2013, p. 497-518.
- MACHEN Purefoy, *Where Memory Slept: The Memoirs of Purefoy Machen*, Caerleon, The Green Round Press, 1991.
- MANTRANT Sophie, *Arthur Machen et l'art du hiéroglyphe*, Cadillon, Le Visage Vert, 2016.
- MARTINEAU Henri, « Arthur Machen et P. J. Toulet : Une Correspondance inédite », *Le Mercure de France*, n° 281, 1 janvier, 1938, p. 47-61.
- MATTESON Robert S, « Arthur Machen: A Vision of an Enchanted Land », *Personalist*, n° 46, 1965, p. 253-268.
- LESLIE-MCCARTHY Sage, « Chance Encounters: The Detective as 'Expert' in Arthur Machen's *The Great God Pan* », *Australasian Victorian Studies Journal*, n° 13.1, 2008, p. 35-45.
- PASI Marco, « Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology », *Aries*, n° 7.1, janvier 2007, p. 63-83.

- PETERSEN Karl Marius, *Arthur Machen and the Celtic Renaissance in Wales* (Thèse doctorale), Louisiana State University, 1973.
- REITER Geoffrey, *Man is Made a Mystery: The Evolution of Arthur Machen's Religious Thought* (thèse doctorale), Baylor University, août 2010.
- REYNOLDS Aidan et CHARLTON William, *Arthur Machen: A Short Account of his Life and Work*, Londres, Baker, 1963.
- RUSSELL R. B., « Alternate Lives in Arthur Machen's 'A Fragment of Life' and Sylvia Townsend Warner's *Lolly Willowses* », *Studies in Weird Fiction*, vol. 12, printemps 1993, p. 17-19.
- SIDNEY-FRYER Donald, « Arthur Machen and King Arthur, Sovereigns of Dreams », in : *The Secret Ceremonies: Critical Essays on Arthur Machen*, Mark Valentine et Timothy J. Jarvis (éd.), New York, Hippocampus Press, 2019, p. 239-329.
- VALENTINE Mark, *Arthur Machen*, Bridgend, Seren Books, 1995.

SUR JOSÉPHIN PÉLADAN

- BEAUFILS Christophe, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993.
- BERTHOLET Édouard, *La Pensée et les Secrets du Sâr Joséphin Péladan*, 4 vol., Lausanne, Éditions Rosicruciennes, 1952.
- BESNARD-COURSODON Micheline, « Nimroud ou Orphée : Joséphin Péladan et la société décadente », *Romantisme*, n°42, 1983, p. 119-136.
- BRETON Jean-Jacques, *Le Mage dans 'la Décadence Latine' de Joséphin Péladan*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 1999.
- CHAITOW Sasha, « How to Become a Mage (or Fairy): Joséphin Péladan's Initiation for the Masses », *The Pomegranate: The International Journal of Pagan Studies*, n° 14.1, janvier 2014, p. 185-201.
- « Chez le Sâr », *Le Matin*, n° 2.954, 1 avril, 1892, p. 1.
- CHOBOUT H., « Les Ancêtres de Joséphin Péladan », *La Nouvelle Revue du Midi*, n° 10, décembre 1924, p. 5-12.
- DANTINNE Emile, *L'Œuvre et la pensée de Péladan : La Philosophie Rosicrucienne*, Paris, Éditions Dervy, 1948.

- DELILLE, Damien, « Démystifier le mystique : Joséphin Péladan et les cercles rosicruciens à l'épreuve du rire fin de siècle », *Romantisme*, vol. 156, n° 2, 2012, p. 87-100.
- DI PASQUALE, Maria E. « Joséphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the Fin De Siècle », *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 34, n° 1, 2009, p. 53–61.
- ESTÈVE Louis, « L'Influence de Barbey d'Aurevilly sur Péladan », *La Nouvelle Revue du Midi*, n° 10, décembre 1924, p. 64-74.
- FISHER, Ben. « From the Sphinx to Pisa: Reconciling Two Faces of Péladan », *The Modern Language Review*, vol. 102, n° 1, 2007, p. 74–88.
- GOURMONT Rémy, « Les Premiers Salons de la Rose+Croix », *Le Mercure de France*, Paris, mai 1892, p. 60.
- REBISSE Christian, « Joséphin Péladan et les Salons de la Rose+Croix », *Rose+Croix : Revue Traditionnelle de l'Ancien et Mystique Ordre de la Rose-Croix*, n° 179, automne 1996.
- SILVA Jean da, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Éditions Syros-Alternatives, 1991.
- VÉDRINE Hélène, « Portraits de masques et de fantômes : Le portrait photographique dans le livre (1860-1930) », *COntEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, no. 14, 2014.
- ZIEGLER, Robert, « The Elitist Metaphysic of Joséphin Péladan », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, no. 3/4, 1988, p. 361–371.

SUR ÉDOUARD SCHURÉ

- BÉRENGER Henry, *La France intellectuelle*, Paris, Armand Colin et Cie., 1899.
- BOUVY Édmond, « Sanctuaires d'Orient : Égypte, Grèce, Palestine, par Édouard Schuré », *Échos d'Orient*, t. 1, n° 9, 1898, p. 288.
- BRIANT Théophile, « Trois Lettres inédites de Stéphane Mallarmé à Édouard Schuré », *Le Goéland : feuille de poésie et d'art*, n° 92, Juin-Juillet 1949, p. 2.
- DORNIS Jean, *Un Celte d'Alsace, la vie et la pensée d'Édouard Schuré*, Paris, Perrin et Cie., 1923.
- JEANCLAUDE Georgette, *Édouard Schuré : Sa Vie, son œuvre*, Paris, Éditions Fischbacher, 1968.
- MERCIER Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe* [Thèse doctorale soutenue à l'Université de Paris X en 1971], Lille, L'Atelier de reproduction de thèses, 1980.

ROMEUF Louis de, *Édouard Schuré*, Paris, E. Sansot et. Cie., Collection « Les Célébrités d'aujourd'hui », 1908.

ROUX Alphonse et Veyssié Robert, *Édouard Schuré, son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin et Cie., 1914.

ÉTUDES SUR LE CONTEXTE LITTÉRAIRE

SUR L'ORPHISME

AUSTIN Lloyd J. James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 22, 1970, p. 169-180.

BALLANCHE Pierre-Simon, *Essais de Palingénésie sociale tome II : Orphée*, Paris, Jules Didot Ainé Imprimeur, 1829.

BAYS Gwendolyn, *The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.

BOULANGER André, *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris, F. Rieder et Cie., 1925.

CATTAUI Georges, *Orphisme et prophétie chez les poètes français (1850-1950)*, Paris, Plon, 1965.

CELLIER Léon, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

–, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1977.

–, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 10, 1958, p. 138-157.

JUDEN Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800 - 1855)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

KOSINSKI Dorothy M., *Orpheus in Nineteenth Century Symbolism*, Rochester NY, University of Rochester Press, 1989.

MAGNIEN Victor, *Les Mystères d'Éleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations.*, Paris, Payot, 1950.

MOULINIER Louis, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

RIFFATERRE Hermine B., *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970.

SEGALEN Victor, *Gustave Moreau, Maître Imagier de l'orphisme*, Montpellier, A Fontefroide, 1984.

STEAD Evaghélia, « Du Silence d'Orphée aux voix Ménades – réflexions sur Gustave Moreau et Auguste Rodin confrontés aux textes », *Revue de la littérature comparée*, n° 4, 1999, p. 581-599.

VADÉ Yves, *L'Enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.

SUR LE SYMBOLISME / LA DÉCADENCE / LE CADRE FIN-DE-SIÈCLE

ANDERSON Patricia, *When Passion Reigned: Sex and the Victorians*, New York, Haper Collins, 1995.

BARRÈS Maurice, *La Folie de Charles Baudelaire*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], Éditions mille et une nuits, Paris, 2010.

BLOY Léon, *Belluaires et porchers*, Paris, Stock, 1905.

–, *Les Funérailles du Naturalisme*, Pierre Glaudes (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2001.

–, *Journal inédit*, Michel Malicet et Pierre Glaudes, (éd.) 4 vol. Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1996.

BRANTLINGER Patrick, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University, 1987.

CHIARI Joseph, *Symbolisme from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth*, New York, Gordian Press, 1970.

CLERBOIS Sebastien, *L'Esotérisme et le symbolisme belge*, Anvers, Pandora, 2012.

GOURMONT Rémy, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893.

CROFT-COOKE Rupert, *Bosie: Lord Alfred Douglas, His Friends and Enemies*, New York, Bobbs-Merril, 1963.

DELVILLE Jean, *La Mission de l'Art : étude d'esthétique idéaliste*, Bruxelles, Georges Balat, 1900.

- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.
- GLORIEUX Jean-Paul, *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1982.
- GREENE Vivien, « The Salon de la Rose+Croix : The Religion of Art », in : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892-1897*, Vivien Greene (dir.) New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 14-35.
- HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Daniel Grojnowski, (éd.) Paris, José Corti, 1999.
- ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de Poche, 2004.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, « La Décadence », in : *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la decadence*, Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 33-63.
- LAWLER James, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Éditions Julliard, 1989.
- LEHMANN A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895* [1950], Oxford, Basil Blackwell, 1968.
- LOSCO Mireille. *Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes, Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2001.
- MACLEOD Kirsten, *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (éd), Paris, Gallimard, 1995.
- MARCHAL Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- , *La Religion de Mallarmé* [1988], Genève, Droz, 2018.
- MICHELET-JACQUOD Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.
- NAVARETTE Susan J., *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1998.
- PALACIO Jean de, *La Décadence : Le Mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PARISSE Lydie, « Discours mystique, littérature et théâtre dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Formes et enjeux », in : *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Lydie Parisse (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 67-92.

- , « Glossaire des notations utilisées dans la mystique et l'étude de la mystique » in : *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy*, Paris, Classiques Garnier, 2006, p. 117-129.
- PATER Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Mineola, Dover Publications, 2005.
- PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Mont-Saint-Aignan-Cedex, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- POULET George, *Études sur le temps humain : la distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.
- PRAZ Mario, *The Romantic Agony* [1933], Angus Davidson (trad.), Londres, Oxford University Press, 1951.
- PRINCE Nathalie, *Les Célibataires du Fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- RAITT Alan. W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste*, Paris, José Corti, 1986.
- RANCY Catherine, *Fantastique et décadence en Angleterre (1890-1914)*, Toulouse, Éditions du CNRS, 1982.
- SAVART Jacques, *Tendances Mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, Paris, Didier, 1961.
- SCHOEN Max, « Walter Pater on the Place of Music Among the Arts », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, n° 6, été, 1942, p. 12-23.
- STARRETT Vincent, *Born in a Bookshop*, Tulsa, The University of Oklahoma Press, 1965.
- STEAD Evanhélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- THOREL Jean, « Les Romantiques allemands et les Symbolistes français », *Entretiens*, vol. III, n° 18, septembre 1891, p. 95-109.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « Décadence – Inanité sonore », in : *Dieu, la chair, et les livres : une approche de la décadence*, Sylvie Thorel-Cailleteau, (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 11-27.
- WILKINSON Lynn R., *The Dream of an Absolute Language: Emanuel Swedenborg & French Literary Culture*, Albany, State University of New York Press, 1996.
- WILLIAMS Thomas, *Mallarmé and the Language of Mysticism*, Athens GA, The University of Georgia Press, 1970.
- WYZÉWA Théodore de, « Les Livres », *La Revue indépendante, Tome II, Numéros 3, 4, 5, Janvier-Mars 1887*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 145-164.

SUR LE ROMANTISME

ABRAMS M. H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W. W. Norton & Company, 1971.

BÉNICHOU Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BÉGUIN Albert, *L'Ame romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française (nouvelle édition)*, Paris, José Corti, 1939.

BONY Jacques, *Le Récit nervalien : une recherche des formes*, Paris, José Corti, 1990.

BOWRA Cecil Maurice, *The Romantic Imagination*, Londres, Oxford University Press, 1969.

BRION Marcel, *L'Allemagne romantique*, 2 vol., Paris, Éditions Albin Michel, 1963.

BRIX Michel, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, n° 124, 2004/2, p. 141-154.

DAVENPORT-HINES Richard, *Gothic : Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, Londres, Fourth Estate, 1998.

GUSDORF Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.

LANGAN Janine D, *Hegel and Mallarmé*, Lanham MD, University Press of America, 1986.

NORMAN Judith, « Hegel and German Romanticism » *Hegel and the Arts*, Stephen Houlgate (éd.), Evanston IL, Northwestern University Press, 2007.

SUMMERS Montague, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, Londres, The Fortune Press, 1968.

TAYLOR Charles, *Hegel* [1975], Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

VERHAEREN Emile, *Hugo et le romantisme* [1893], Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.

SUR LE ROMAN

BÉRENGER Henry, « Le Roman-poème en France », in : *La France intellectuelle*, Paris, Armand Colin et Cie., 1899.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978.

DELON Michel., MÉLONIO Françoise, MARCHAL Bertrand, NOIRAY Jacques, COMPAGNON Antoine, *La Littérature française : dynamique et histoire*, TADIÉ Jean-Yves (dir.), t. II., Paris, Gallimard, Folio Essais, 2007.

- DUCREY Guy, « Introduction générale » de *Romans fin-de-siècle. 1880-1900.*, Guy Ducrey, (éd.), Paris, Robert Laffont, éditions Bouquins, 1999.
- JAKOBSON Roman, « The Metaphoric and Metonymic Poles », in : *Critical Theory Since Plato*, San Diego, Hazard Adams, 1971, p. 1116.
- KEEN Suzanne, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2007.
- KIBÉDI VARGA Áron, « Le Roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, p. 3-20.
- LUKACS Georges, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Paul Cassirer, 1920. Traduit par Jean Clairevoye, sous le titre *La Théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1971.
- PERNOT Denis, *Le Roman de Socialisation en France : 1889-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Droz, 2008.
- , *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.
- ZOLA Émile, « Deux définitions du roman » [1866], *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (éd.), vol. 10, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968.
- , *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880 ; Paris, Flammarion, 2006.

SUR L'ÉSOTÉRISME ET LA RELIGION

- AGRIPPA Henri-Corneille, *La Philosophie occulte, ou, La Magie* [1510], 4 vol., Paris, Librairie générale des sciences occultes, Bibliothèque Chacornac, 1911.
- ANDRÉ Marie-Sophie, BEAUFILS Christophe, *Papus biographie : la Belle Epoque de l'occultisme*, Paris, Berg International Editions, 1995.
- BARBARIN Philippe, « La France est-elle encore la 'fille aînée de l'Église' ? », discours du séance du lundi, 15 avril, 2013 de l'Académie des sciences morales et politiques à l'Institut de France.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

- BOIS Jules, *Les Petites Religions de Paris*, Paris, Kolb, 1894.
- CAILLET Albert L, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, 3 vol., Paris, Librairie Lucien Dorbon, 1912.
- CHURCH R. W., *The Oxford Movement. Twelve Years: 1833-1845* [1891], Chicago, The University of Chicago Press, 1970.
- CHURTON Tobias, *Occult Paris: The Lost Magic of the Belle Epoque*, Rochester, Inner Traditions, 2016.
- DAVIS Erik, *High Weirdness: Drugs, Esoterica, and Visionary Experience in the Seventies*, Cambridge, MIT Press, 2019.
- DARNTON Robert, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1968.
- DESMOND William, *God and the Between*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008.
- DROUGARD, Émile, « Villiers de L'Isle-Adam et Éliphas Lévi », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 10, fasc. 3, 1931, p. 505-530.
- DUMAST Guerrier de, *La Maçonnerie : Poème en trois chants*, Paris, Arthur Bertrand, 1820.
- FELLOWS Alfred, « The Occult in Modern Fiction », *The Occult Review*, vol. 3, n° 4, avril 1906, p.170-177.
- FORTUNE Dion, *Sane Occultism*, Londres, The Aquarian Press, 1929.
- , « Secrecy in Occultism », *The Occult Review*, vol. 44, n° 6, décembre 1926, p. 382-388.
- FRAZER James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [1890], Londres, Papermac, 1995.
- FULCANELLI, *Les Mystères des Cathédrales*, Paris, Librairie Jean Schemit, 1926.
- GODWIN Joscelyn, *The Beginnings of Theosophy in France*, London, Theosophical History Centre, 1989.
- LE PÈRE GRATRY (Alphonse GRATRY), *Les Sources*, Paris, Ancienne Maison Charles Douniol, 1861.
- GRIFFITHS Richard, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature, 1870-1914*, Londres, Constable and Company, 1966.
- GUSDORF George, *Du Néant à dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- HOLLADAY William Lee, *The Root Subh in the Old Testament*, Leiden, E. J. Brill, 1958.

- HOWE Ellic, *The Magicians of the Golden Dawn: A Documentary History of a Magical Order 1887-1923*, Wellingborough, The Aquarian Press, 1985.
- HUGES Stuart H., *Consciousness and Society : The Reorientation of European Social Thought, 1890-1930*, New York, Alfred A Knopf, 1958.
- HUTTON Ronald, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- KING, Edward, et WEIR John Alden. « Straightforwardness versus Mysticism », *The Monthly Illustrator*, vol. 5, n° 15, 1895, p. 29–32.
- KLIBANSKY Raymond, *Saturn and Melancholy : Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Edinburgh, Nelson and Sons, 1964.
- LARSEN Timothy, *Crisis of Doubt: Honest Faith in Nineteenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- LÉVI Éliphas, *Dogme et rituel de la haute magie* [1854], Paris, Librairie Chacornac Frères, 1930.
- LOOMIS Roger Sherman, *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*, New York, Columbia University Press, 1963.
- MCNEILE Alan Hugh, *The Gospel According to Saint Matthew*, Londres, Macmillan, 1915.
- MERCIER Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, 1969.
- MYERS Kelly A., « *Metanoia and the Transformation of Opportunity* », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 41, n° 1, 2011, p. 1-18.
- OTTO Rudolf, *Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917. Traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, 1968,
- PAPUS (Gérard Encausse), *A B C Illustré d'occultisme : premiers éléments d'études des grandes traditions initiatiques*, Paris, Dorbon-Ainé, 1922.
- PARISSE Lydie, *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2006.
- POMMIER Jean, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- PURUCKER Gottfried de, *Fundamentals of Esoteric Philosophy* [1932], Pasadena, Theosophical University Press, 1979.

- REGARDIE Israel, *A Garden of Pomegranates: An Outline of the Qabalah* [1930], Woodbury, Llewellyn Publications, 1999.
- , *The Golden Dawn: The Original Account of the Teachings, Rites and Ceremonies of the Hermetic Order of the Golden Dawn* [1971], Woodbury, Llewellyn Publications, 2008.
- ROBERTSON Archibald Thomas, *Word Pictures in the New Testament – Matthew*, Nashville, Broadman & Holman, 1930.
- SÉDIR Paul (Yvon le Loup), *Histoire des Roses-Croix*, Paris, Bibliothèque des Amitiés spirituelles, 1918.
- STEINER Rudolf, « Experiences of Initiation in the Northern Mysteries », in : *On the Margin of the Visible: Sociology, the Esoteric, and the Occult*, Edward A. Tiryakian (éd.), New York, John Wiley and Sons, 1974, p. 153-163.
- UNDERHILL Evelyn, *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness* [1911], New York, Noontday, 1955.
- VORAGINE Jacobus de, *The Golden Legend*, William Granger Ryan et Eamon Duffy (trad.), Princeton, Princeton University Press, 2012.
- WAITE Arthur Edward, « The Legend of the Holy Grail, and its Connection with Templars and Freemasons », *Horlick's Magazine*, vol. 1, janvier 1904, p. 25-36.
- WHEELER Michael, *Heaven, Hell, & the Victorians* [1990], Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- YATES Frances A, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Routledge & Keagan Paul Ltd., 1979.

SUR LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE ET SURNATURELLE

- BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'Inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- BESSIÈRE Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Universitaire, 1974.
- BRIGGS Julia, *Night Visitors : The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres, Faber and Faber Limited, 1977.
- COULOMBE Charles A, « Hermetic Imagination: The Effect of the Golden Dawn on Fantasy Literature. » *Mythlore*, n° 21.2, hiver, 1996, p. 345-355.

- D'ANDREA Patricia, *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- FAVIER Jacques, « Le Schéma utopique dans la trilogie de Mervyn Peake », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, Université de Valenciennes, n° 2, automne 1977, p. 38-58.
- JACKSON Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 1981.
- JOSHI Sunand Tryambak, *The Evolution of the Weird Tale*, New York, Hippocampus Press, 2004.
- , *The Weird Tale*, Austin TX, The University of Texas Press, 1990.
- LEHMANN Imfeld Zoë, *The Victorian Ghost Story and Theology: from Le Fanu to James*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- LOVECRAFT Howard Phillips, *The Annotated 'Supernatural Horror in Literature' [1927]*, S. T. Joshi (éd.), New York, Hippocampus Press, 2012.
- , *Miscellaneous Writings*, Saulk City, Arkham House Publishers Inc., 1995.
- MORIN Edgar, *Les stars [1957]*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- PENZOLDT Peter, *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press, 1965.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- VAX Louis, *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- VARNADO Seaborn Lowrey, *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction*, Tuscaloosa AL, The University of Alabama Press, 1987.

VARIA

- L'ABBÉ MUGNIER (Arthur MUGNIER), *Journal*, Paris, Les Éditions Mercure de France, 1985.
- LUCHINAT Cristina Acidini, *Michel-Ange sculpteur*, Anne Guglielmetti (trad.), photographies d'Aurelio Amendola, Arles, Actes Sud, 2006.
- MORGAN Prys, *Writers of Wales : Iolo Morganwg*, Cardiff, University of Wales Press, 1975.
- OSMOND Adèle de, *Récits d'une tante, Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond [1907]*, 2 vols., Paris, Mercure de France, 1971.
- ROSSETTI Livio, « La Rhétorique de Socrate », *Socrate et les socratiques*, Gilbert Romeyer Dherby (dir.), Paris, Librairie Vrin, 2001, p. 161-189.

TABLE D'ILLUSTRATIONS

- TRANCHE DE COUVERTURE, N.P. : DÉTAIL DE : MARCEL-BERONNEAU, Pierre Amédée, *Orphée dans l'Hadès*, 1897, huile sur toile, 194 x 156 cm, Musée des Beaux-Arts de Marseille. Reproduit dans : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, Vivien Greene (dir.), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, 59.

- FRONTISPICE, N.P. : INEKE Ibrahim R, Illustration pour : MACHEN Arthur, *The White People* [adaptation graphique]. *The White People*, Haarlem, Sherpa 2015.

- FIGURE 1, P. 141 : Couverture pour BLACKWOOD Algernon, *The Wave: an Egyptian Aftermath*, Londres, Macmillan and Co., 1916. [collection privée].

- FIGURE 2, P. 141 : Reproduction de l'arbre de vie kabbaliste. Reproduit dans : HOW Ellic, *The Magicians of the Golden Dawn*, Wellingborough, The Aquarian Press, 1985, p. xv.

- FIGURE 3, P. 167 : SÉON Alexandre, *Le Sâr Joséphin Péladan*, 1891, huile sur toile, 132,5 x 80 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Reproduit dans : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix In Paris, 1892-1897*, Vivien Greene, (dir.), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 93.

- FIGURE 4, P. 169 : DESBOUTIN Marcellin, *Portrait du Sâr Mérodack Joséphin Péladan*, 1891, huile sur toile, 121 x 83 cm, Musée des Beaux-Arts d'Angers. Reproduit dans : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix In Paris, 1892-1897*, Vivien Greene (dir.), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 69.

- FIGURE 5, P. 170 : LÉVY Émile, *Jules Barbey d'Aurevilley*, 1881, huile sur toile, 116 x 91 cm, Musée National du Château de Versailles. [www.musee-orsay.fr URL : https://www.museeorsay.fr/fr/collections/cataloguedesoeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=103636&cHash=13923238d9 (consulté en août 2020)].

- FIGURE 6, P. 173 : DELVILLE Jean, *Portrait du Grand Maître de la Rose+Croix en habit de chœur, Joséphin Péladan*, 1895, 205 x 113,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Nîmes. Reproduit dans : *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix In Paris, 1892-1897*, Vivien Greene (dir.), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 65.

- FIGURE 7, P. 174 : DELVILLE Jean, *Prométhée*, 1907, huile sur toile, 360 x 250 cm, Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles. Reproduit dans : CLERBOIS Sébastien, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Anvers, Pandora, 2012, p. 156.

- FIGURE 8, P. 176 : DELVILLE Jean, *Étude pour 'Orphée'*, 1890, crayon et fusain sur papier, collection privée. Reproduit dans : CLERBOIS Sébastien, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Anvers, Pandora, 2012, p. 31.

- FIGURE 9, P. 178 : MANTEGNA Andrea, *Saint Sébastien*, vers 1480, huile sur toile, 255 x 140 cm, Musée du Louvre. [www.louvre.fr URL : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-sebastien-0> (consulté en août 2020)].

- FIGURE 10, P. 180 : Damry Walthère, *Portrait photographique de Joséphin Péladan*, publié en frontispice de PÉLADAN Joséphin, *Comment on devient Fée, Érotique*, Paris, Chamuel, 1893.

- FIGURE 11, P. 182 : *Portrait photographique de Joséphin Péladan*, publié en frontispice de PÉLADAN Joséphin, *Comment on devient Mage, Éthique*, Paris, Chamuel, 1892.

– FIGURE 12, P. 183 : MICHEL-ANGE, *Tombe du duc Laurent de Médicis*, avec le *Crépuscule* et l'*Aurore*, 1530-1534, Florence, Museo delle Cappelle Medicee, Nouvelle Sacristie. Reproduit dans : ACIDINI LUCHINAT Cristina, *Michel-Ange sculpteur*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 175.

INDEX NOMINUM

A

ABRAMS, MEYER HOWARD, 25, 27, 130, 300, 301, 303, 305
 AGRIPPA, HENRI-CORNEILLE, 218, 219, 220, 223
 AMBROSE (SAINT), 392
 APULÉE, 360
 AUREVILLY, BARBEY DE, 19, 41, 170, 171, 208

B

BALLANCHE, PIERRE-SIMON, 80
 BALZAC, HONORÉ DE, 158, 190, 196, 354
 BAUDELAIRE, CHARLES, 41, 166, 189, 217, 273, 274, 333, 340, 396, 413
 BÉRENGER, HENRY, 6, 9, 351
 BERGSON, HENRI, 292
 BERNARD, SUZANNE, 333
 BERTHOLET, ÉDOUARD, 80, 337
 BLAKE, WILLIAM, 174
 BLAVATSKY, HÉLÈNE, 86, 88, 89, 120, 125, 137, 401
 BLOY, LÉON, 41, 123, 164, 166, 334, 335, 336, 338, 343, 349, 352, 376, 378, 412, 416
 BOIGNE (LA COMTESSE DE BOIGNE), 42
 BORDET, MARGUERITE, 174
 BOWRA, CECIL MAURICE, 47, 49, 60, 252
 BRETON, JEAN-JACQUES, 159, 188, 238, 279
 BRIGGS, JULIA, 56, 59

C

CAILLET, ALBERT, 163
 CARON, ÉVELYNE, 126
 CARPEAUX, JEAN-BAPTISTE, 182, 392
 CATTAI, GEORGES, 33, 47, 48, 335, 397, 398
 CELLIER, LÉON, 5, 6, 28, 345, 356, 401
 CHARLES X (ROI), 42
 CHURCH, RICHARD WILLIAM, 114, 115
 CLERBOIS, SÉBASTIEN, 92, 175, 176
 COMTE, AUGUSTE, 2, 5, 38, 41, 266

D

DAMRY, WALTER, 179, 180
 DANTE (DANTE ALIGHIERI), 337, 339, 347, 391, 392, 421
 DANTINNE, ÉMILE, 40, 161, 355
 DARWIN, CHARLES, 2, 20, 38, 50, 51, 77, 97, 108, 109, 150, 266, 282
 DELVILLE, JEAN, 20, 21, 27, 28, 172, 174, 175, 176, 177, 279, 401
 DESBOUTIN, MARCELLIN, 168, 169, 170, 171
 DESMOND, WILLIAM, 232
 DICKENS, CHARLES, 106, 341, 342
 DORÉ, GUSTAVE, 392
 DOUGLAS, LORD ALFRED, 116
 DOYLE, ARTHUR CONAN, 57
 DUCREY, GUY, 194
 DUJARDIN, ÉDOUARD, 407

F

FECHNER, GUSTAV, 292
 FICINO, MASILIO, 218, 219
 FLAUBERT, GUSTAVE, 279, 280
 FORTUNE, DION, 355, 429
 FRANZONI, ANDREA, 52
 FRAZER, JAMES GEORGE, 385, 386
 FRIEDLAENDER, SALOMO, 24
 FULCANELLI, 243

G

GAUTHIER, THÉOPHILE, 17, 273, 338
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, 204
 GOURMONT, REMY DE, 23, 26, 166, 407, 422
 GRATRY, PÈRE ALPHONSE, 161, 162
 GREENE, VIVIEN, 92, 169
 GREY, ALEX, 174
 GRIFFITHS, RICHARD, 41, 76, 77
 GUAITA, STANISLAS DE, 161
 GUÉRIN, MAURICE DE, 74
 GUSDORF, GEORGES, 34

H

HAGGARD, HENRY RIDER, 296
 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, 22, 26, 27, 139, 387
 HUGO, VICTOR, 401
 HURET, JULES, 23, 193, 241, 347, 348, 355, 422
 HUXLEY, THOMAS HENRY, 193
 HUYSMANS, JORIS-KARL, 3, 17, 18, 41, 168, 274, 333, 411, 416

I

IMFELD, ZOË LEHMANN, 53, 54, 56, 57, 59, 64, 73, 242, 339
 INGRES, JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE, 184

J

JACQUOD, MICHELET, 23, 407, 423
 JAKOBSON, ROMAN, 384, 385
 JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, 2
 JOSHI, SUNAND TRYAMBAK, 107
 JOYCE, JOYCE, 407
 JUDEN, BRIAN, 14, 16, 17, 18, 159, 176, 243, 355, 395
 JUIN, HUBERT, 113, 164, 339, 354

K

KANT, EMMANUEL, 22, 26, 387
 KHNOPFF, FERNAND, 166
 KLIBANSKY, RAYMOND, 218, 219, 220

L

LACORDAIRE, PÈRE HENRI-DOMINIQUE, 2
 LANGAN, JANINE, 26
 LÉON XII (PAPE), 5, 28, 40, 116, 376
 LÉVI, ÉLIPHAS, 113, 161, 337, 382, 383, 389
 LÉVY, ÉMILE, 38, 170, 340, 341
 LOUIS-PHILIPPE (ROI), 41, 340
 LOUÏS, PIERRE, 74, 280
 LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS, 370, 371, 429
 LUKACS, GEORGES, 18

M

MACHEN, PUREFOY, 132, 226
 MAETERLINCK, MAURICE, 299, 334, 335, 336, 349, 378, 412, 420
 MAGNIEN, VICTOR, 15
 MALLARMÉ, STÉPHANE, 9, 24, 26, 37, 43, 87, 92, 143, 241, 336, 347, 348, 354, 357, 370, 385, 386
 MANET, ÉDOUARD, 184
 MANTEGNA, ANDREA, 177, 178
 MANTRANT, SOPHIE, 62, 63, 68
 MARCEL-BERONNEAU, PIERRE AMÉDÉE, 175
 MARCHAL, BERTRAND, 9, 22, 24, 31, 32, 33, 37, 43, 44, 92, 143, 336, 348
 MCNEILE, ALAIN, 417
 MERCIER, ALAIN, 84, 86, 88, 98, 100, 103, 104, 353, 354

MÉRODACK (NOM DE MAGE DE PÉLADAN), 164, 169
 MÉRODACK (PERSONNAGE ORPHIQUE DE PÉLADAN), 160, 161, 164, 188, 198, 223, 233, 238, 279, 311, 312, 328, 401, 451
 MEYRINK, GUSTAV, 429
 MICHEL-ANGE, 182, 183
 MOREAU, GUSTAVE, 92
 MORGANWG, IOLO, 393
 MORIN, EDGAR, 185, 186, 187, 188, 189
 MUGNIER, L'ABBÉ ARTHUR, 195
 MYNONA. *VOIR* : FRIEDLANDER, SALOMO

N

NAVARETTE, SUSAN J., 79, 192, 193
 NERGALE (PERSONNAGE DE PÉLADAN), 188, 198, 238, 277, 340
 NERVAL, GÉRARD DE, 6, 91, 426
 NIEDERHÄUSERN, AUGUSTE, 166
 NIETZSCHE, FRIEDRICH, 87, 143
 NOVALIS (GEORG PHILIPP FRIEDRICH FREIHERR), 67, 298, 299, 300, 301

O

OTTO, RUDOLF, 11, 44, 45, 46, 62, 63, 66, 78, 201, 378, 426

P

PALMER, WILLIAM, 114
 PAPUS (GÉRARD ENCAUSSE), 88, 89, 161, 383
 PARISSÉ, LYDIE, 103, 334, 335, 336, 343, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 396
 PASI, MARCO, 50, 61, 63, 64, 68, 73
 PEAKE, MERVYN, 296
 PENZOLDT, PETER, 152, 368, 369, 370, 371, 403
 PIERROT, JEAN, 29, 273, 275, 285, 298, 304

R

RAIMOND, MICHEL, 35, 333, 351
 RAITT, ALAIN, 26, 27
 RANCY, CATHERINE, 29, 30, 217
 REDON, ODILON, 175
 REGARDIE ISRAEL, 387
 RÉGNIER, HENRI DE, 74
 REITER, GEOFFREY, 131
 RENAN, ERNEST, 2, 38, 265
 RIFFATERRE, HERMINE B., 14, 15, 16, 17, 18, 36, 46, 47, 48, 236, 426, 427
 ROBERTSON, ARCHIBALD THOMAS, 416, 417
 RODENBACH, GEORGES, 275
 RODIN, AUGUSTE, 392
 Définition selon Schuré, 22
 ROPS, FÉLICIEN, 179
 ROSSETTI, LIVIO, 417
 RUSKIN, JOHN, 58, 99
 RUYSBROECK, JAN VAN, 334, 396

S

SAINT-MARTIN, LOUIS CLAUDE DE, 5, 204, 395, 396
 SAND, GEORGE, 243
 SARRAZIN, GABRIEL, 74
 SCHOPENHAUER, ARTHUR, 22, 25, 26, 27, 48
 SCHWABE, CARLOS, 166
 SÉON, ALEXANDRE, 166, 168, 179
 SHIEL, MATTHEW PHIPPS, 57
 SILVA, JEAN DA, 164
 SOLOGOUB, FIODOR, 429
 STARRETT, VINCENT, 122, 123
 SUMMERS, MONTAGUE, 4, 47, 56, 71

T

TAINÉ, HIPPOLYTE, 2, 20, 38, 39, 143
 THOREL-CAILLETEAU, SYLVIE, 2, 30, 351
 TINAN, JEAN DE, 74, 361
 TOULET, PAUL-JEAN, 121

U

UGOLINO DELLA GHERADESCA, 261, 392
 UGOLINO DELLA GHERARDESCA, 391
 UNDERHILL, EVELYN, 226, 228

V

VADÉ, YVES, 42
 VALÉRY, PAUL, 74
 VALLOTTON, FÉLIX, 166
 VARNADO, SEABORN LOWREY, 66, 69, 72, 75, 78
 VAUDÈRE, JANE DE LA, 280
 VERHAEREN, ÉMILE, 285
 VERLAINE, PAUL, 24, 41, 92, 166
 VERNE, JULES, 296
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 26, 27, 41, 87

W

WAGNER, RICHARD, 87, 88, 166, 396
 WAITE, ARTHUR EDWARD, 113, 116, 119, 206, 207
 WILLIAMS, CHARLES, 429
 WYZÉWA, THÉODORE DE, 382, 383

Y

YATES, FRANCES, 217, 218

Z

ZOLA, ÉMILE, 20, 21, 32, 95, 265, 266

INDEX RERUM

- A**
- ANALOGIE, 382
 Apparence physique et caractère, 389
 l'Onomastique, 391
 La Musique et l'infini, 394
L'ANGE ET LA SPHINGE, 93, 94, 95, 102, 103, 222, 235, 236,
 237, 317, 318, 324, 354, 359, 364, 374, 378, 380, 381,
 387, 399, 420, 435
 ANTITHÈSE, 317, 376, 377, 378, 379, 381, 402
 Comme évocation de l'oubli de soi chez Blackwood, 75
 ATMOSPHERE
 Importance de l'atmosphère, 367
AWE
 Étymologie du terme, 62
- B**
- BOUDDHISME, 143
THE BOWMEN, 132
 BRANCH THEORY, 114
THE BRIGHT MESSENGER, 8, 81, 145, 157, 214, 226, 244, 246,
 247, 248, 260, 278, 292, 432
- C**
- CARICATURE
 Représentation caricatural chez Péladan, 339
THE CENTAUR, 58, 66, 67, 74, 77, 80, 144, 157, 210, 214,
 225, 248, 286, 287, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 301,
 303, 304, 313, 317, 325, 326, 364, 365, 368, 371, 373,
 374, 378, 381, 382, 390, 394, 397, 398, 405, 414, 418,
 427, 432, 437
COMMENT ON DEVIENT ARTISTE, 166, 434
COMMENT ON DEVIENT FÉE, 160, 179, 180, 186, 191, 195,
 212, 213, 262, 264, 434, 452
COMMENT ON DEVIENT MAGE, 159, 160, 161, 162, 163, 165,
 181, 182, 187, 197, 434, 452
 CONTE BLANC
- Définition du terme, 63
 CONTE NOIR
 Définition du terme, 62
UN CŒUR EN PEINE, 164, 165, 188, 197, 198, 222, 223, 233,
 263, 278, 310, 311, 313, 328, 357, 396, 401, 425, 434
- D**
- DANDYSME, 157, 184, 189
 DIVIN
 Représentation du Divin dans la pensée romantique, 43
LE DOUBLE, 95, 96, 102, 103, 229, 230, 258, 324, 339, 390,
 391, 399, 435
- E**
- ÉGLISE CELTE, 116
 ÉLITISME (CHEZ LES DÉCADENTS), 30
EPISODES BEFORE THIRTY, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 148,
 154, 157, 432
 ÉPISTÉMOLOGIE
 Définition d'épistémologie négative, 64
 Définition d'épistémologie positive, 63
 Présence dans le récit orphique, 61
 EXTASE
 Définition selon Machen, 126
- F**
- FICTION SURNATURELLE
 Définition, 152
 FIGUIER
 Importance chez Machen, 110
A FRAGMENT OF LIFE, 118, 119, 131, 133, 134, 205, 206, 207,
 208, 210, 242, 251, 257, 258, 261, 263, 302, 306, 314,
 315, 316, 317, 318, 343, 344, 345, 349, 351, 359, 372,
 374, 375, 390, 392, 393, 394, 403, 406, 411, 415, 420,
 422, 425, 439

G

« THE GLAMOUR OF THE SNOW », 224, 230, 231, 325
 GRAAL, 112, 113, 114, 116, 117, 122, 133, 168, 206, 314,
 316, 357, 396, 403, 404, 409, 419, 437
 LES GRANDS INITIÉS, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 103, 324,
 354

H

HARPE ÉOLIENNE, 236, 395
 THE HERMETIC ORDER OF THE GOLDEN DAWN, 119, 122,
 153, 226, 437
 HIEROGLYPHICS: A NOTE UPON ECSTASY IN LITERATURE, 34,
 105, 106, 108, 111, 125, 126, 131, 134, 306, 342, 346,
 349, 350, 361, 422, 433
 THE HILL OF DREAMS, 111, 123, 124, 125, 132, 206, 232,
 404, 415, 420, 433
 HISTOIRE DE FANTÔMES
 Distinction du récit orphique, 56
 HYPERCONSCIENCE, 406, 423

I

IDÉALISME
 Idéalisme décadent, 29
 Idéalisme hégélien, 26
 Idéalisme romantique, 25
 Idéalisme Schopenhauerien, 25
 Idéalisme symboliste, 23

IMAGINATION
 Définition selon la pensée romantique, 47

INITIÉ
 Étymologie du terme, 208

J

JULIUS LEVALLON, 81, 145, 147, 244, 245, 282, 286, 364, 432

K

KEYNOTES SERIES
 la participation de Machen, 107

L

LE RÊVE D'UNE VIE, 85, 87, 91, 102, 103, 346, 400, 420, 435
 LE VICE SUPRÊME, 161, 170, 171, 208, 238, 279, 435
 LES AMANTS DE PISE, 195, 198, 216, 261, 262, 263, 265, 275,
 276, 277, 278, 338, 391, 434
 « THE LOST CLUB », 111

M

MÉLANCOLIE, 217
 MÉTA-NARRATION
 Définition du terme, 53, 54
 MÉTANOÏA

définition du terme, 418

« THE MIRACLE », 145, 151, 267, 278, 292, 293, 398, 432
 LA MISSION DE L'ART, 20, 21, 27, 75, 89, 93, 102, 435, 442
 MYSTICISME

Définition de l'écrivain mystique, 334
 définition de Machen, 118

N

NATURALISME
 Définition selon Schuré, 21

NUMINEUX
 Définition du numineux, 44
 Étymologie du mot, 45

O

L'OCCULTE CATHOLIQUE, 158, 160, 339, 412, 434
 « OPENING THE DOOR », 404
 ORNAMENTS IN JADE, 134, 238, 247
 ORPHISME, 14
 à Éleusis, 15
 comme philosophie, 18
 Distinction du symbolisme, 23
 et la pédagogie, 17
 et le mystère, 14
 et les légendes arthuriennes, 117
 Mission de l'écrivain orphique post-romantique, 36
 OUBLI DE SOI, 143, 145, 240, 267, 285, 302, 378, 398, 418
 OXFORD MOVEMENT, 114

P

PLASMA, 192
 POÉSIE
 Définition de Machen, 348

POSITIVISME
 Présence de la pensée positiviste à la fin du XIXe siècle,
 38

POST-ROMANTISME
 Définition selon Péladan, 21
 Définition selon Schuré, 27
 justification du terme, 19

LA PRÊTESSE D'ISIS, 8, 86, 102, 103, 104, 208, 211, 222,
 266, 280, 281, 283, 312, 319, 320, 323, 336, 358, 359,
 364, 365, 366, 377, 378, 413, 435

R

À REBOURS, 3, 17, 274, 276

ROMAN
 Distinction roman/poésie, 31, 33
 Évolution du marché littéraire à partir de 1830, 32

ROMAN-POÈME
 Définition, 351

ROMANTISME
 Définition selon Péladan, 20
 Définition selon Schuré, 22

LA RONDACHE, 162, 195, 196, 198, 354, 358, 400, 435

ROSE+CROIX ESTHÉTIQUE, 165
 « THE ROSE GARDEN », 238, 239, 241, 243, 257

S

SANCTUAIRES D'ORIENT, 39, 62, 89, 90, 98, 101, 104, 354, 358, 435, 440
 SANGRAAL. *VOIR* : GRAAL
 SCHÉMA DE CONCORDANCE
 (des romans de Péladan), 238, 280, 396
THE SECRET GLORY, 106, 113, 117, 122, 125, 133, 134, 215, 221, 257, 282, 283, 285, 287, 316, 336, 348, 363, 392, 404, 409, 410, 412, 415, 433
 « THE SECRET OF THE SANGRAAL », 116, 117, 388
 SIMPLICITÉ DE LA PAROLE, 338
 SOCIETY FOR PSYCHICAL RESEARCH, 138
 SYMBOLISME
 Définition du terme, 22
 Définition selon Schuré, 24
 SYNTHÈSE
 Rôle dans la pensée orphique, 74

T

THE GREAT GOD PAN, 107, 111
 THÉOSOPHIE, 28, 120, 121, 155
LA THÉRIAQUE, 10, 195, 196, 198, 208, 211, 212, 237, 238, 262, 277, 339, 340, 341, 354, 355, 357, 358, 400, 401, 425, 435
 « THE TURANIANS », 238, 242, 301, 386

V

VOYANCE, 46

W

WAR AND THE CHRISTIAN FAITH, 228, 308, 388, 414, 421, 433
THE WHITE PEOPLE, 119, 131, 134, 207, 241, 242, 278, 288, 297, 302, 303, 304, 306, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 343, 344, 345, 346, 351, 360, 362, 365, 370, 377, 378, 381, 392, 397, 406, 408, 409, 410, 411, 415, 420, 422, 425, 434, 451
 « THE WILLOWS », 57, 70, 71, 72, 214, 325, 370

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
I. PREMIER CHAPITRE : DE L'ORPHISME, DE LA LITTÉRATURE POST-ROMANTIQUE, ET DE L'ÉTAT DE LA RELIGION DANS LE DERNIER TIERS DU XIX ^E SIÈCLE	13
1.1 L'ORPHISME ET L'IDÉALISME	14
1.1.1. VERS UNE DÉFINITION DE L'ORPHISME	14
1.1.2.1. DÉCADENCE, SYMBOLISME OU POST-ROMANTISME ? L'EMPLOI DE L'IDÉALISME DANS LE RÉCIT	19
1.1.2.2. DÉCADENCE, SYMBOLISME OU POST-ROMANTISME ? LE CHOIX FORMEL	31
1.1.3.1. LE CADRE RELIGIEUX À L'ÉPOQUE POST-ROMANTIQUE : LA REMISE EN QUESTION D'UN DOGME	36
1.1.3.2. LE CADRE RELIGIEUX À L'ÉPOQUE POST-ROMANTIQUE : L'HÉRITAGE DE L'IMPERSONNEL ET LA PRÉSENCE DU NUMINEUX	43
1.2. L'ÉCRIVAIN ORPHIQUE ET SON LECTEUR	46
1.2.1. L'ÉCRIVAIN ORPHIQUE À L'ÉPOQUE POST-ROMANTIQUE	46
1.2.2. LE LECTEUR MODERNE ET LE RÉCIT ORPHIQUE : UN FANTASTIQUE RELIGIEUX	50
1.3. DU RÉCIT ORPHIQUE	61
1.3.1. L'ÉPISTÉMOLOGIE DE L'ORPHISME	61
1.3.2. LE RÉCIT D'EXTASE	66
1.3.3. LE RÉCIT DE TERREUR	68
1.3.4. LE CONTRASTE SUBLIME DE L'OCCULTISME	74
1.3.5. CONCLUSION : LE RÉCIT ORPHIQUE COMME THÉÂTRE VIRTUEL	77

II. DEUXIÈME CHAPITRE : DE NOS ÉCRIVAINS ORPHIQUES, DE LEURS PROFILS, ET DE LEURS PHILOSOPHIES	83
2.1. ÉDOUARD SCHURÉ	84
2.1.1. ÉDOUARD SCHURÉ : LE GRAND NON-INITIÉ	84
2.1.2. ÉDOUARD SCHURÉ DANS SON ÉPOQUE	86
2.1.3. ÉDOUARD SCHURÉ : HISTORIEN ORPHIQUE	89
2.1.4. ÉDOUARD SCHURÉ ET LA RELIGION	92
2.1.5. ÉDOUARD SCHURÉ ET LA SOCIÉTÉ MODERNE	96
2.1.6. LE POÈTE SOUS LA PLUME DE SCHURÉ	99
2.1.7. LES ROMANS DE SCHURÉ	102
2.2. ARTHUR MACHEN	105
2.2.1. ARTHUR MACHEN : UN ORPHÉE GALLOIS	105
2.2.2. MACHEN ET L'ÉPOQUE MODERNE	108
2.2.3.1. LA SPIRITUALITÉ DE MACHEN : L'ÉGLISE ANGLICANE ET LE SAINT GRAAL	112
2.2.3.2. LA SPIRITUALITÉ DE MACHEN : LE MYSTICISME	118
2.2.4. L'ORPHISME DE MACHEN	124
2.2.5. L'ENFANCE ET L'IDÉE DU « GÉNIE » SOUS LA PLUME DE MACHEN	128
2.2.6. L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE MACHEN	130
2.3. ALGERNON BLACKWOOD	135
2.3.1. ALGERNON BLACKWOOD : UN MYSTIQUE VICTORIEN	135
2.3.2.1. LA RELIGION DE BLACKWOOD : LE REJET DU CHRISTIANISME	136
2.3.2.2. LA RELIGION DE BLACKWOOD : L'INFLUENCE DE L'ORIENT	142
2.3.2.3. LA RELIGION DE BLACKWOOD : LA VÉNÉRATION DE LA NATURE	147
2.3.3. L'ORPHISME DE BLACKWOOD	151
2.3.4. L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE BLACKWOOD	156
2.4. JOSÉPHIN PÉLADAN	157
2.4.1. JOSÉPHIN PÉLADAN : ORPHISME ET CATHOLICISME	157
2.4.2. L'ENSEIGNEMENT MYSTIQUE : L'EXEMPLE DE L' <i>AMPHITHÉÂTRE DES SCIENCES MORTES</i>	159
2.4.3. SUR LA CRÉATION DU PERSONNAGE DU <i>SÂR PÉLADAN</i>	164

	462
2.4.4. TROIS PORTRAITS DU SÂR PÉLADAN	165
2.4.5. PÉLADAN ET LA PHOTOGRAPHIE « PITTORESQUE »	179
2.4.6. PÉLADAN : UNE STAR AVANT LA LETTRE ?	184
2.4.7. LA FEMME SOUS LA PLUME DE PÉLADAN	190
2.4.8. <i>LES DRAMES DE LA CONSCIENCE</i> : DES ROMANS « POUR TOUTES MAINS »	194
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	200
III. TROISIÈME CHAPITRE : DES PERSONNAGES, DE LEURS NATURES, ET DE LEURS APPARIEMENTS	203
3.1. LE PROTAGONISTE, LE ROMANCIER, ET LE LECTEUR	205
3.1.1. LE PROTAGONISTE : UN AVATAR DU LECTEUR	205
3.1.2.1. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LES CAPACITÉS EXCEPTIONNELLES	209
3.1.2.2. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : L'HÉRITAGE CULTUREL	213
3.1.2.3. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LA MÉLANCOLIE	217
3.1.2.4. L'ACCÈS À LA RÉVÉLATION : LE SCHISME INTÉRIEUR	224
3.1.3. LA FORME DU RÉCIT : LA QUÊTE DU SAVOIR	226
3.2. LES PERSONNAGES ET LEUR APPARIEMENT	228
3.2.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : SOLITAIRE	229
3.2.2.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : BINAIRE-INFORMATIF	234
3.2.2.2. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : BINAIRE-ACTIF	243
3.2.3.1. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : COMPLÉMENTAIRE-PLATONIQUE	248
3.2.3.2. L'APPARIEMENT DES PERSONNAGES : COMPLÉMENTAIRE-AMOUREUX	251
3.2.4. CONCLUSION	268
IV. QUATRIÈME CHAPITRE : DES CADRES DU RÉCIT ORPHIQUE : LA VILLE, LA NATURE, ET LE LIEU SACRÉ	271
4.1. LA VILLE	272
4.1.1. LE CADRE URBAIN : LE PROBLÈME ET SON REMÈDE	272
4.1.2. LE TRAITEMENT DU CADRE URBAIN CHEZ PÉLADAN	275

	463
4.1.3. LES INSTITUTIONS DE LA VILLE MODERNE : L'ÉCOLE	280
4.1.4. LA VILLE NUMINEUSE : L'EXEMPLE DE MACHEN	284
4.1.5. LA DIALECTIQUE MODERNE : LA TENSION ENTRE LE CADRE URBAIN ET LA NATURE	286
4.2. LA NATURE	291
4.2.1. LE TRAITEMENT DU CADRE NATUREL CHEZ BLACKWOOD	292
4.2.2. L'INFLUENCE DE NOVALIS DANS <i>THE CENTAUR</i>	298
4.2.3. LE TRAITEMENT DU CADRE NATUREL CHEZ MACHEN : PARADOXES ET EXTASE	301
4.2.4. LA MER DANS <i>UN CŒUR EN PEINE</i> DE PÉLADAN : LE MIROIR DE SOI	310
4.3. L'ESPACE SACRÉ	313
4.3.1. L'ESPACE SACRÉ CHEZ MACHEN : LE Puits ET LE GRAAL	314
4.3.2. L'ESPACE SACRÉ CHEZ SCHURÉ	317
4.3.3. L'ESPACE SACRÉ : LE RÔLE DE LA CÉRÉMONIE	320
4.3.4. L'ESPACE SACRÉ CHEZ PÉLADAN : LE PRIVILÈGE DES ÉLUS	327
4.3.5. CONCLUSION	328
V. CINQUIÈME CHAPITRE : DU DIVIN, ET DE SON ÉVOCATION DANS LA PAROLE ORPHIQUE	330
5.1. LE ROMAN ORPHIQUE : UNE ÉCRITURE DE MYSTIQUES ?	333
5.1.1. LA PAROLE « VULGAIRE » ET SES CAPACITÉS D'ÉVOCATION	333
5.1.2. LA REPRÉSENTATION CARICATURALE CHEZ PÉLADAN	339
5.1.3. LE ROMAN ORPHIQUE DE MACHEN : LA FORME ET LE STYLE	343
5.2. LA PAROLE EXPOSITOIRE	352
5.2.1. LA PLACE DE L'EXPOSITION DANS LE ROMAN ORPHIQUE DE SCHURÉ ET DE PÉLADAN	352
5.2.2. LA PAROLE DANS SON ÉTAT ÉLÉMENTAIRE : LA PHILOSOPHIE DE L'ÉCRIVAIN	356
5.2.3. L'ATMOSPHÈRE ET SON RÔLE DANS LE RÉCIT	366
5.3. LA PAROLE FIGURÉE	377
5.3.1. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'ANTITHÈSE	377
5.3.2. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : LES VOCABLES AUX PRÉFIXES PRIVATIFS	379
5.3.3. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'INFLATION LEXICALE ET MÉTONYMIQUE	380

5.3.4.1. LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES FIGURÉS : L'ANALOGIE ET SON RÔLE DANS LA COMPRÉHENSION	382
5.3.4.2. L'ANALOGIE PHYSIQUE : L'APPARENCE EXTÉRIEURE ET LE CARACTÈRE INTÉRIEURE	389
5.3.4.3. L'ANALOGIE ONOMASTIQUE : LE NOM ET LE PERSONNAGE HISTORIQUE	391
5.3.4.4. L'ANALOGIE AUDITIVE : LA MUSIQUE ET LE NUMINEUX	394
5.4. LE DIVIN DANS LE TEXTE	397
5.5. LE VERBE ORPHIQUE, UN VERBE DE L'ABSOLU ?	412
5.5.1. LA QUÊTE DU VERBE VIVANT	412
5.5.2. LA <i>MÉTANOÏA</i>	416
5.5.3. LA CONCLUSION DU RÉCIT ORPHIQUE : UNE CONCLUSION NON-DÉFINITIVE	418
5.5.4. CONCLUSION : LA PAROLE, LE ROMAN, ET LEURS LIMITES	421
CONCLUSION	424
BIBLIOGRAPHIE	431
BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE	432
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	437
TABLE D'ILLUSTRATIONS	451
INDEX <i>NOMINUM</i>	454
INDEX <i>RERUM</i>	457

Titre : L'Orphisme dans le roman post-romantique en France et en Grande-Bretagne, 1880-1919 : un idéalisme du salut. Édouard Schuré, Joséphin Péladan, Arthur Machen, Algernon Blackwood.

Mots clés : Orphisme, idéalisme, décadence, romantisme

Cette thèse examine l'évolution et la présence de l'*orphisme* dans les textes romanesques de quatre écrivains en France et en Grande-Bretagne : Édouard Schuré (1841-1929), Joséphin Péladan (1858-1918), Arthur Machen (1863-1947), et Algernon Blackwood (1869-1951). Le sujet est étudié de 1880 à 1919 – une période que nous désignons comme « post-romantique ». Le terme *orphisme* implique que l'individu *orphique* possède un savoir susceptible d'apporter un remède à une certaine condition indésirable, en l'occurrence, le climat de décadence qui pèse sur le dernier tiers du XIX^e siècle, attribuable, selon ces quatre auteurs, au pessimisme et à la laïcisation qui avaient corrompu la société d'alors. Par le biais de leurs textes, ces écrivains espéraient faire prendre conscience au lecteur d'une spiritualité innée, mais oubliée, et renouer peut-être avec elle. Ce postulat soulève de nombreuses questions de forme et de contenu du récit, relevant de nombreux débats stylistiques et ontologiques touchant à la religion et au roman à la fin du XIX^e siècle. De fait, les romans de ces auteurs, bien que motivés par des questions analogues, ne se ressemblent que par la présence de certains éléments structurels : un protagoniste qui est un avatar du lecteur envisagé (l'homme ordinaire moderne), un cadre représentatif de celui du lecteur, et le Divin – une représentation de Dieu héritée de l'époque romantique et caractérisée par sa nature abstraite et impersonnelle. En étudiant ces aspects, cette thèse entend éclairer la présence d'une philosophie idéaliste cruciale à la compréhension des récits romanesques de ces écrivains, et établir la place de leur œuvre et de leur pensée religieuse dans le contexte littéraire et spirituel fin-de-siècle.

Title : Salvatory Idealism: Orphism in the Post-Romantic Novel in France and Great-Britain, 1880-1919. Édouard Schuré, Joséphin Péladan, Arthur Machen, Algernon Blackwood.

Keywords : Orphism, idealism, decadence, romanticism

This dissertation examines the evolution as well as the presence of *orphism* in the novels of four writers from France and Great Britain: Édouard Schuré (1841-1929), Joséphin Péladan (1858-1918), Arthur Machen (1863-1947), and Algernon Blackwood (1869-1951), within the period from 1880 to 1919 – a period which we designate as 'post-romantic'. The term *orphism* implies that the *orphic* individual possesses a certain knowledge capable of bringing about a remedy to a given, undesirable, condition. In the case of these writers, the condition in question is an atmosphere of decadence which weighed upon the final decades of the 19th century, and which was attributable, according to these four authors, to a widespread pessimism and secularization which had corrupted the society of the day. It was therefore the hope of these writers that their texts would act as a means for the reader to regain awareness of, and perhaps reunite with, a long forgotten, yet innate, spirituality. This premise quickly raises an abundance questions pertaining to both the style and the content of the text which stem from sweeping reexaminations of both the idea of religion and the idea of the novel which occurred at the close of the 19th century. As such, the novels produced by these writers, though all responding to the same societal phenomenon, have only a few key points in common. Indeed, common to all are: a protagonist who is an avatar of the reader envisioned by the author (a 'normal', modern reader), a setting which is representative the world of the aforementioned reader, and the Divine – a representation of God that is inherited from the romantic era and characterized by its abstract and impersonal nature. This dissertation aims, therefore, to illuminate the presence of an idealist philosophy which is crucial to a correct understanding of the novels of these authors, by establishing the place of their written works and their religious thought within the context of the *fin de siècle* literary and spiritual landscapes.