

THESE DE DOCTORAT

**Préparée au sein de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Pour l'obtention du titre de Docteur
Spécialité Histoire de l'art**

Présentée et soutenue publiquement le
le 16 février 2022 par

Cathleen ROBITAILLE

Le fantastique français :
Histoire de la construction du genre par l'image

TOME I

Thèse dirigée par Pierre WAT

Membres du jury de soutenance

Mme Ségolène LE MEN, Professeure émérite, Université Paris Nanterre, Rapporteur.

M. Denis MELLIER, Professeur, Université de Poitiers, Rapporteur.

M. Emmanuel PERNOUD, Professeur émérite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne,
Examineur.

Mme Valérie SUEUR-HERMEL, Conservatrice de bibliothèque, Bibliothèque Nationale
de France, Examineur.

M. Pierre WAT, Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Directeur de thèse.

Résumé

Le genre fantastique se déploie en France à partir des années 1830. Dès son introduction, le problème de sa définition occupe la critique. Cette littérature semble résister à la caractérisation par les mots. Pour déterminer le genre, les littérateurs font appel à des figures qui deviennent, peu à peu, synonymes du fantastique. La glose investit E. T. A. Hoffmann et Edgar Poe en en faisant les auteurs hégémoniques et indétronables du genre. Ils sont alors une parade à la définition, leurs œuvres fixant le fantastique. Toutefois, cette esquivance engendre plusieurs problèmes rhétoriques et critiques. D'une part les exemples ne sont pas des arguments, d'autre part ils éclipsent des formes de littérature du surnaturel pré-hoffmanniennes qui donnent lieu à des oublis historiographiques. L'écrit développe une difficulté à saisir et à unifier un genre si disparate. En revanche l'image, et notamment les illustrations qui accompagnent les récits, construit une identité graphique du fantastique qui pallie les manquements de la critique littéraire. La gravure use d'une iconographie préexistante et traditionnelle liée à l'extraordinaire pour mettre en image le genre. Néanmoins, les motifs ne conviennent pas systématiquement à ces écrits novateurs. Les artistes doivent alors se détacher des carcans habituels de la représentation pour figurer un univers qui échappe aux lois de la nature et donc de la composition. La combinaison de l'itération des figures à leur lent dévoilement modèle l'unité visuelle du fantastique.

Summary

The French fantastic : history of the genre conception through image

In France, the fantastic genre spreads from the 1830's. From its introduction, the problem of its own definition bothers the criticism. This literature seems to resist to a characterisation made by words. To define the genre, intellectuals call on literary figures who slowly become synonyms of the fantastic. The gloss nominates E. T. A. Hoffmann and Edgar Poe as hegemonic and perennial authors of the genre. Thus, they turn the definition into a sham, their works fixing the idea of the fantastic. However, this loophole leads to several rhetorical and critical issues. Firstly, examples are not arguments, secondly, they overshadow literary forms of pre-hoffmannian supernatural that triggers off historiographic omissions. The written form develops the difficulty to grasp and unify such an uneven genre. In contrast, image, and

in particular illustrations that support narratives, builds a graphic identity to the fantastic which compensate the literary criticism defaults. Engraving uses a pre-existing and traditional iconography, that is bond with the extraordinary, in order to portray the genre. Nonetheless, graphic motifs don't necessary suit these new stories. Then, artists have to break away from the usual restrictions of the representation to depict a universe that eludes the laws of nature, and therefore, the rules of composition. The combination of the iteration of the figures to their slow corruption shapes the visual unity of the fantastic.

Mots-clés

fantastique – illustration – genre – France

Hoffmann – Poe

gravure – critique – folklore – iconographie

merveilleux – contes de fées – contes populaires

revenant – invisible – porosité

Keywords

fantastic – fantasy – illustration – genre – France

Hoffman – Poe

engraving – critic – folklore – iconography

fairy tales – folktales

undead – invisible – porosity

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Monsieur le Professeur Pierre Wat qui a accepté d'encadrer cette thèse. Ses recommandations, conseils et directions ont permis l'aboutissement de ce travail.

Pour leurs éclaircissements concernant certains domaines et pour la solidarité et l'entraide qu'elles ont su apporter, mes remerciements vont à mes collègues universitaires devenues de vraies amies : Emmanuelle Guitard et Raphaëlle Jalenques. J'adresse également mes remerciements aux élèves qui ont croisé ma route et qui m'ont fait grandir en tant qu'historienne de l'art.

Je tiens à remercier mes collègues de la bibliothèque de l'école du Louvre et leurs discussions passionnées. Plus particulièrement, Camille, Carmen, Carolina, Charles, Diana, et Émilie. J'ai une pensée spécifique pour Sandrine Klinge et son amour du XIX^e siècle et de ses peintres.

Je suis reconnaissante envers mes relecteurs, Cybill Whalley, Jean-Marie Le Pollès, Juliette Parmentier-Courreau et Odile Robitaille Kusberg qui m'ont aidé à parfaire ce travail grâce à leurs remarques et leurs corrections toujours pertinentes.

Pour n'avoir jamais manqué d'encouragements et de sourires, je tiens à exprimer ma gratitude envers mes amis : Dorian, Keagan et Mylène. Je tiens aussi à remercier D&A pour m'avoir permis d'emprunter leurs locaux et leur machine à café.

Je suis très reconnaissante envers ma famille, plus particulièrement mon père pour son soutien, mon frère qui m'a épaulé, ma mère dont la foi incommensurable en mon travail a conduit à sa réussite, Loïc pour sa confiance sans limite, son réconfort, et son aide considérable et précieuse tout au long de cette aventure. Je n'oublie pas Oscar et l'apaisement qu'il a su m'apporter.

Enfin je remercie mes grands-parents pour avoir ouvert la voie que je parcours aujourd'hui.

Avant-propos

En 1894, Pierre Véron (1831-1900) écrit : « C'est sans doute pour nous consoler des laideurs de la réalité, que les chercheurs de chimères continuent leurs investigations dans le domaine du fantastique¹. » Pour beaucoup, le fantastique se révèle être une échappatoire. À moi, il apparaît comme un changement de focal.

L'univers fantastique emprisonne les peurs et les doutes des hommes du XIX^e siècle. Les angoisses et les craintes sont contenues dans un livre paré d'une couverture. Le fantastique permet aux lecteurs de digérer le monde.

Le genre n'est pas exempt de beauté. Elle se développe dans les tourments, la rendant d'autant plus admirable. Il façonne un lieu de rencontre entre les vivants et leurs proches disparus parfois trop tôt, permettant à leur relation de persister quelques instants.

Finalement, le fantastique permet d'aborder le monde dans ce qu'il a d'essentiel. L'imagination se débarrasse de ce qu'elle juge superflu. Elle éclaire les questionnements profonds qu'elle souhaite résoudre. L'indispensable reste et ennoblit la narration.

¹ Véron, Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 8 septembre 1894, p.151.

Avertissements

Cette thèse se base sur un certain nombre d'articles critiques. Beaucoup d'auteurs écrivent sous des noms de plumes ou des pseudonymes. Il n'a pas toujours été possible de retrouver leurs dates de naissance et de mort. Dans la mesure du possible, elles apparaissent à la première occurrence de l'auteur dans le texte.

Les titres des contes, et notamment ceux d'E. T. A. Hoffmann et d'Edgar Poe, varient d'une édition à l'autre. Nous avons choisi de conserver le titre sous lequel les narrations paraissent au moment de leurs publications.

Les textes critiques sur lesquels nous basons une analyse poussée du genre fantastique sont retranscrits dans le volume Annexes.

Table des matières

Remerciements	5
Avant-propos	7
Avertissements	9
Introduction	17
CHAPITRE I : L'indéfinition du fantastique	35
A. Un palimpseste illisible	35
1. Un mot qui fonctionne contre lui-même	35
a. Ce que « fantastique » signifie	35
b. La création d'un genre ?	42
c. Ampère face à Hoffmann : une stratégie d'ancrage	48
2. Façonner Cazotte	55
a. <i>Le Diable amoureux</i> , histoire d'une transmutation	55
b. Concilier Hoffmann et Cazotte	60
c. L'illustration immuable	66
3. Le chaînon manquant	73
a. Cabinets de lecture et appétence pour le surnaturel	73
b. Les historiettes terrifiantes du début du XIX ^e siècle	78
B. Edgar Poe : d'un étendard à un autre	88
1. Un Américain à Paris	89
a. Poe anonymisé	89
b. « L'Hoffmann Yankee »	95
c. Un nouveau fantastiqueur	100
2. L'oxymore des illustrations de Poe	106
a. L'immontrable meurtre	106
b. L'espace impossible	114
3. Aux frontières du visible	121
a. Illustrer le déséquilibre	121
b. Le visible imparfait	128

C.	Le fantastique français : un fourre-tout	136
1.	La cacophonie critique	136
a.	Histoire d'une non-évolution	136
b.	Érosion du discours	144
2.	La monstruosité fantastique	147
a.	L'abominable chimère.....	147
b.	Le lexique du monstrueux	149
c.	Le monstre réel.....	155
3.	L'image fantastique	158
a.	Les rencontres de l'art fantastique	158
b.	Des iconographies à réformer	163
c.	Un déversoir iconographique	167
	CHAPITRE II : Une indétermination qui détermine l'image	175
A.	L'Aporie de l'illustration d'une littérature qui ne se dit pas	176
1.	L'échec de la visualisation.....	176
a.	Ce qui n'a pas été illustré	176
b.	L'impossibilité d'une nouvelle iconographie.....	181
c.	Quand le factuel se teinte de fantastique	186
2.	Le fantastique des contes populaires.....	191
a.	Erckmann-Chatrion, la détermination périlleuse.....	191
b.	Cultiver la littérature populaire française.....	196
c.	Nodier, à la frontière de la négociation générique	201
3.	Une féerie fantastique	205
a.	Juxtaposer les discours	205
b.	Les emprunts graphiques.....	208
B.	Perméabilité des différentes iconographies.....	213
1.	Polymorphie des images fantastiques	213
a.	Coexistence des récits tout au long du siècle	213
b.	Une typologie contradictoire	217

2.	Entre émulation et concurrence de l'image.....	222
a.	Contraindre l'illustration du livre.....	222
b.	Les fictions protéiformes et leur mise en image.....	225
c.	Porosité au sein de l'image.....	232
3.	Les confusions graphiques	237
a.	Imagerie, image et illustration.....	237
b.	Des artistes « fantastiques »	241
c.	Quand fiction et réel partagent la même iconographie.....	243
C.	Assembler pour mieux régner, les journaux-romans fantastiques	246
1.	Agrégats de narrations différentes	246
a.	Architecture des journaux	246
b.	Condenser les variations du fantastique	252
c.	De la reprise à l'hybridation du fantastique	259
2.	Le pastiche et les formes excessives de narration et de monstration	267
a.	La navigation du fantastique dans « Les Quatre Henri »	267
b.	Multiplicité et polymorphie du fantastique	277
3.	Négocier une imagerie acceptable	285
a.	Les pourparlers de l'illustration	285
b.	Figurer la mort dans un journal populaire	293
	CHAPITRE III : Cristalliser la représentation du fantastique.....	303
A.	Structurer l'univers fantastique	304
1.	Représenter l'espace du fantastique.....	304
a.	Un espace sensible ?.....	304
b.	Dans les yeux des personnages : de l'univers infini au monde clos	308
c.	Un monde dépeuplé.....	312
2.	L'oxymore du noir et du blanc.....	313
a.	Dessiner l'espace par un jeu de contrastes	313
b.	Des personnages fantasmatiques	317
c.	La noirceur de Faust	320
3.	La friction des mondes	323

a.	« Apercevez-vous quelque chose ? »	323
b.	Des graveurs contre leur médium.....	328
c.	Imager l'invisible	332
B.	Le revenant : du signe à l'image du fantastique.....	335
1.	Une mise en abyme du fantastique	335
a.	Omniprésence du revenant dans les récits fantastiques.....	335
b.	La hantise	338
c.	La figure fantastique.....	341
2.	Une figure refuge	346
a.	Envahissement du livre	346
b.	Image rémanente	351
c.	Image comble	353
3.	Une catharsis nécessaire.....	356
a.	Reconquérir l'espace de la mort.....	356
b.	Dévoier les imageries mortuaires	361
c.	Le fantastique comme rebond de la vague ossianique	364
C.	L'histoire du fantastique se compose en gravure	366
1.	Le languissement de la peinture fantastique	366
a.	Un fantastique au Salon.....	366
b.	Fantastique et idéal.....	370
c.	De la conception picturale du genre	373
2.	L'image comme réponse au texte	375
a.	Des gravures fantastiques.....	375
b.	L'antinomie d'un fantastique français.....	379
3.	« En fait, à partir du XIX ^e siècle, on ne peut plus se passer d'images ».....	383
a.	D'un médium secondaire à l'agent de la compréhension	383
b.	Légitimer le fantastique par l'image	386
c.	Des objets bibliophiliques	391
	Conclusion.....	395
	Bibliographie.....	411

A. Sources primaires	411
B. Sources secondaires.....	443
C. Webographie	460
Index.....	462

Introduction

Une variété de liens dissonants tisse l'histoire du genre fantastique en France. Dans son essence, ou sa trame de fond, s'entremêlent des conceptions diverses et parfois contradictoires. Ses fils de chaîne, tressés par la critique, ne font que consolider la complexité inhérente au tissu du genre. Il en résulte un objet difficile à percevoir. Il est formé et soutenu par un réseau complexe et embrouillé d'où peu de certitudes se dégagent. Le fantastique semble être un problème à résoudre et les littérateurs français se lancent dans la quête de sa détermination, en produisant toujours plus de discours et donc de fils de pensées. Ces liens participent à la confusion entourant sa conception. Pour mieux saisir le fantastique, il nous faut donc détisser sa trame. Isoler ses fils conducteurs nous permet d'en explorer sa substance.

La matière du fantastique est fuyante. Son aspect fluide et insaisissable le fait glisser des normes habituelles de la recherche. Il est impossible de le définir précisément et même de le cerner chronologiquement. Le fantastique est un moment diffus, il est à son image à la fois présent et invisible. Le genre est évoqué tout au long du XIX^e siècle de façon sporadique et pourtant il ne se constate pas d'évolution frappante dans son exégèse. Il reste indéfini et cette absence de caractérisation constitue sa fibre. Cette étude ne s'attache pas à élucider l'indétermination mais à comprendre ses causes et les conséquences qu'elle engendre sur l'exégèse et la réception du genre en France. Le manque de détermination pousse les contemporains à architecturer le fantastique en différentes strates qui, en se superposant, modèlent un objet dense et enchevêtré. Pour clarifier cet entrelacement, nous nous focalisons sur les fils tirés par différents acteurs du genre. La critique, l'édition et les auteurs tissent un moment fantastique en France. Ce dernier est embrouillé et nous souhaitons le dénouer à l'aide d'un quatrième agent qui touche à tous ces domaines : l'illustration. Elle est notre fil conducteur. Grâce à elle, nous embrassons l'étude du genre et de son histoire.

Beaucoup d'historiens de la littérature datent l'introduction du fantastique en France du 2 août 1828. Jean-Jacques Ampère (1800-1864) réalise alors pour *Le Globe* un compte-rendu des *Contes* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)². Il y a toutefois une différence majeure entre le moment de l'apparition d'un genre et le moment de sa conception. C'est justement ce qu'Ampère tente de souligner en créant une lignée littéraire fictive à Hoffmann.

² Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.-Berlin, 1822 », *Le Globe*, tome VI, n°81, 2 août 1828, p.588-589. La transcription de cet article est disponible dans le volume d'annexes.

La filiation est fantasmée mais elle bâtit de façon durable les bases d'un pan du fantastique. Pour mieux aborder les conditions de sa réception en France, il nous faut donc remonter à la fin du XVIII^e siècle. Ce saut temporel éclaire les choix opérés par Ampère pour construire son histoire littéraire. Il nous permet également de catégoriser les types de fantastiques pré-hoffmanniens existants en France et formant sans aucun doute possible le goût du surnaturel français et un terrain propice à l'apparition de l'auteur allemand.

Ainsi, l'introduction du fantastique en France constitue un point d'entrée dans l'étude du genre, même s'il nous faut regarder en amont de celle-ci pour pleinement en saisir les enjeux. En revanche, proclamer la fin du fantastique, s'il y en a une, est complexe voire impossible. Au XIX^e siècle, sa mort est annoncée à de multiples reprises par ses détracteurs. Alors que Jules Janin (1804-1874) décide en 1832 d'intituler son recueil de textes *Contes fantastiques*, un journaliste du *Figaro* s'insurge :

Où M. Janin a-t-il vu que la mode lui commandât l'obligation d'ajouter à son premier titre de contes celui de fantastiques ? En admettant cette mode, on lui répondrait qu'elle est passée, finie, éteinte, anéantie. Le fantastique a duré six semaines à Paris, et il y a de cela deux ans³.

La fin du fantastique est attestée en 1830, soit seulement deux ans après son arrivée sur le sol français. Philibert Audebrand (1815-1906) lui accorde quelques années de plus, sans grande conviction⁴. Pour lui le genre s'épanouit de 1829 à 1832, puis passe de mode au profit du courant réaliste porté par Honoré de Balzac (1799-1850). Audebrand effectue cette étude rétroactive à l'occasion d'un portrait posthume de Gérard de Nerval (1808-1855), un auteur dont la veine fantastique est reconnue par ses contemporains. Près de dix ans plus tard, le critique Charles Monselet (1825-1888) constate la persistance du fantastique mais a peu d'espoir quant à sa survivance⁵. Enfin, en 1903, l'écrivaine Violet Paget déclare le fantastique oublié :

la plupart des histoires du genre fantastique, comique et dramatique, légèrement monotone et, à notre avis enfantin, qui avait été si fort en vogue au temps de Jean Paul et d'Hoffman, et qui est de nos jours absolument démodé et à peu près oublié⁶.

³ (13) Anonyme, « Contes fantastiques et contes littéraires, par M. Jules Janin », *Le Figaro*, 11 octobre 1832, p.1.

⁴ « Hoffmann a fondé une école, très florissante en France de 1829 à 1832, et qu'on croyait passée de mode. Le Fantastique n'avait plus de racine nulle part, à dater des premiers romans réalistes de Balzac. » in Audebrand, Philibert, « Un souvenir de Gérard de Nerval », *Le Figaro*, 3^e année, n°115, dimanche 23 mars 1856, p.4.

⁵ « Le fantastique a perdu beaucoup de terrain chez nous » in Monselet, Charles, « À propos de l'article de M. Sainte-Beuve sur M. Charles Monselet », *Le Petite Revue*, 7^e trimestre, 27 mai 1865, p.16.

⁶ Padget, Violet, [Lee, Vernon], « Une Idylle au dix-huitième siècle », *Le Matin, dernier télégramme de la Nuit*, 18 mars 1903, p.5.

Le fantastique s'éteint-il à l'orée du XX^e siècle ? Rien n'est moins sûr, des critiques continuent à écrire son histoire⁷ et à l'entretenir en ajoutant des récits contemporains à sa sphère référentielle⁸. Il nous semble que l'histoire du fantastique n'endure pas de fin. Il subit des transformations et des évolutions. Il connaît parfois de grandes périodes de succès qui sont contrebalancées par des moments d'omission presque complets. Néanmoins, le fantastique survit, il est encore présent aujourd'hui⁹.

Sa chronologie est complexe à édifier. Il naît dans un siècle très peu linéaire. Le XIX^e siècle porte en lui une intense nostalgie du siècle passé tout en étant désespérément tourné vers l'avenir. Lorsque l'historien Jules Michelet (1798-1874) trace la chronique de son ère, il évoque un « volume monstrueux et discordant¹⁰ ». En effet, la France du XIX^e siècle est tout sauf un microcosme continu et rectiligne. C'est une époque de circulations intenses des savoirs et des personnes. Les contemporains s'interrogent sur leur rapport à la tradition ; ils souhaitent en tirer les fondations d'une culture proprement française, tout en étant résolus à écrire leur propre histoire. Ils bouleversent les règles pour s'affirmer face à leurs modèles. Toutefois, même controversés, les canons ne sont jamais loin. C'est un siècle fait de divergences et de contradictions. Il ne faut en aucun cas les aplanir mais au contraire les exposer. En ce sens, la littérature fantastique est peut-être la plus représentative de ce moment.

Alors où arrêter le temps du fantastique ? Les bornes du XIX^e siècle sont souvent régies par les grands conflits armés puisqu'ils changent durablement la société. Toutefois, les années 1920 continuent de s'interroger sur cette littérature en usant des mêmes arguments et exemples que le siècle précédent. Un changement s'amorce à partir de 1924 et de la parution du *Manifeste du surréalisme*¹¹. André Breton (1896-1966) y discourt notamment du merveilleux. Les idées associées au surnaturel glissent vers une autre acception. Pourtant, Breton évoque le terrain du fantastique : il est question des œuvres de Charles Baudelaire (1821-1867), Charles Nodier (1780-1844) ou encore J. P. R. Cuisin (1777-1845). Le mot « fantastique » en lui-même n'apparaît qu'en note. Doucement s'amorce une conception différente des rapports à l'extraordinaire. La littérature qui lui était alors associée est révisée. Il ne s'agit pas pour autant

⁷ Dupouy, Auguste, « Le Centenaire d'Hoffmann », *Le Figaro, Supplément littéraire du dimanche*, 2 juillet 1922, p.2 ; Dorsenne, Jean, « Erckmann-Chatrian, Le fantastique dans la littérature actuelle », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 18 septembre 1926, p.4.

⁸ S., « Au jour le jour. La biche écrasée », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 mars 1910, p.1 ; Ségure, Nicolas, « La vie littéraire », *La Revue mondiale*, 15 juillet 1922, p.188.

⁹ Besson, Anne, (dir.), *Iris, Le Fantastique contemporain*, n°24, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2002-2003.

¹⁰ Michelet, Jules, *Histoire du dix-neuvième siècle*, tome premier, Paris Flammarion, 1898, p.14.

¹¹ Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1924.

d'une rupture mais plutôt du commencement d'un nouveau moment qui tend à s'émanciper du XIX^e siècle.

Dans cette histoire dix-neuviémiste du fantastique, plusieurs contradictions se dévoilent. Elles constituent des réponses, parfois paradoxales, aux enjeux du siècle. En tirant l'un des premiers fils de la critique française du fantastique, une constante se révèle. Le fantastique est immédiatement identifié comme un genre littéraire¹², et cet aspect est répété tout au long du siècle sans être discuté¹³. En 1862, Charles Piel de Troismonts, le gérant du journal *Le Constitutionnel*, réussit l'exploit singulier de consacrer un article au genre fantastique tout en évacuant son principe même :

À quoi bon parler de genres en littérature ? [...] Et d'abord, qu'est-ce qu'un genre ? Faute de s'entendre sur les mots, il arrive qu'on s'embrouille dans des théories sans fond et sans limites. Selon nous, le genre d'un écrivain est son point de vue, sa manière d'envisager les choses¹⁴.

Pour le chroniqueur, le genre est intimement lié aux auteurs qui le font vivre. Son point de vue est partagé par ses contemporains. L'histoire du genre est rythmée par l'avènement des différents écrivains dans la critique. Après Hoffmann, c'est Edgar Poe (1809-1849) qui fait son entrée dans les années 1850. Alors qu'Hoffmann est considéré comme le maître du fantastique, certains affirmant qu'il est à l'origine du genre¹⁵, Poe vient concurrencer sa place. Il devient son rival. Sans tout à fait le détrôner, il se hisse à ses côtés. Ainsi, il acquiert lui aussi le statut de référence incontestée du genre. Pour l'exégèse, les deux écrivains sont des figures tutélaires. Ils sont systématiquement évoqués dans les articles traitant du genre à de rares exceptions près.

Seuls les historiens de la littérature des XX^e et XXI^e siècles s'interrogent sur le bien-fondé d'une idée de genre dans la littérature fantastique¹⁶. Leurs études ont pour origine une apparente contradiction : le XIX^e siècle admet le genre mais déplore l'absence d'école. Le paradoxe ne semble pas alarmer les contemporains du fantastique. Ils dressent une différence entre l'idée de genre et celle d'école. En outre, le défaut de cette dernière contribue à

¹² Coudreau, Alfred, « Fantaisies, contes bruns par une tête à l'envers », *La Caricature*, 16 février 1832, p.543.

¹³ Hello, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française*, quatrième année, tome XV, 1858, p.31-40 ; « Du vague et de l'infini, étude littéraire » in Cirot, Jean-Pierre-Albert, *Actes de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, 3^e série, 24^e année, 1862, p.41-61 ; Doumic, René, « L'œuvre de Guy de Maupassant », *La Revue des deux mondes*, LXIII^e année, troisième période, tome cent vingtième, 1893, p.191.

¹⁴ Piel De Troismonts, Charles, « Le genre fantastique. Hoffmann – Edgar Poe – Erckmann Chatrian », *Le Constitutionnel*, 28 janvier 1862, p.3.

¹⁵ Ce point de vue n'est pas partagé par tous, d'autres critiques font remonter le fantastique à Dante ou encore à Shakespeare : Chasles, Philarète, « Des drames merveilleux et fantastiques de Shakespeare », *La Revue de Paris*, tome VIII, Paris, 1829, p.184-208.

¹⁶ Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989 ; Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992 ; Rosset, François, « Le langage du fantastique », *Poétique. Stratégies et fatalité du réemploi*, n°166, 2011, p.203-214.

l'imprécision inhérente à cette littérature.

Pour le XIX^e siècle, le genre semble être synonyme de la démarche employée, tandis que l'école nécessite le rassemblement de plusieurs auteurs. Si le premier implique normalement le second, les critiques optent pour la division. Ils ont sans doute conscience de la fragilité de leurs argumentations. Ainsi, ils préfèrent déterminer l'existence d'un genre et ne pas réellement se soucier de l'école. Cette dernière n'est pas totalement ignorée mais elle s'érige de façon détournée. Les contemporains s'appuient sur la citation pour bâtir des ponts entre les auteurs. Certains rassemblements sont peints par la critique de façon arbitraire. Les littérateurs attribuent un maître à un écrivain ou le placent dans un cénacle. Les auteurs, quant à eux, ne sont pas en reste. Ils font appel directement dans leurs écrits fictionnels aux figures tutélaires ou à d'autres écrivains pour être certains de s'inscrire dans leur lignée. Le problème de ces citations est qu'elles sont effectuées à un moment précis, isolées dans une argumentation particulière. Le discours produit, même s'il fait appel à plusieurs auteurs, n'offre pas de vision globale du fantastique. L'idée même d'un genre à la fois unanime et entier semble impossible à concevoir. Le fantastique a de multiples variations : s'il a une ligne, elle est heurtée. Il s'agit d'un courant tumultueux, sans procédé systématique, si ce n'est un appel à l'extraordinaire, qui, dans l'imagination des écrivains, a des allures protéiformes. Il y a une dissonance entre la variété des ouvrages et la nécessité à rassembler les écrivains pour produire un discours littéraire.

Si pour les critiques, le moment fantastique est suffisamment important pour l'édifier en genre, ils sont toutefois conscients de la multitude. Leur solution a une allure d'échappatoire. Ils opèrent une distinction entre les mots « genre » et « école » mais les idées sous-jacentes sont poreuses. Le matériel critique est alors obscur. Ainsi, en 1856, le critique littéraire Armand de Pontmartin (1811-1890) décrit le fantastique comme un « genre de littérature excentrique, isolée, exceptionnelle, qu'il est difficile de rattacher à un véritable groupe littéraire¹⁷ ». Le fantastique est présenté comme une littérature distinguable des autres. Pour autant, elle n'est pas unitaire. La critique se construit majoritairement en se basant sur les auteurs. Le tissu de l'exégèse est en grande partie fait de comptes-rendus qui élaborent une théorie du genre. Ces idées sont viscéralement liées à une œuvre ou à un auteur. La formation même de la critique rejette le principe de rassemblement et donc d'école. Il existe une véritable friction entre la conception d'un genre qui est reprise par tous et l'envie de regrouper les écrits. La convergence se heurte à des contradictions formelles.

¹⁷ Pontmartin, Armand (De), « Causeries littéraires », *L'Assemblée nationale*, 12 avril 1856, p.1.

Les historiens de la littérature choisissent de s'attaquer de front à ce problème et de discuter de l'existence même d'un genre fantastique. Ce n'est pas tout à fait notre propos, mais notre étude n'ignore pas la tension de ces idées contradictoires. Nous avons choisi, à l'image des contemporains, de parler de genre fantastique dans cette thèse. Tout au long de notre analyse, nous traitons des antinomies du discours attendant au fantastique. La question du genre y est subordonnée. Nous abordons ce sujet dans ce qu'il engendre comme friction. Notre point de départ est l'indéfinition, le flottement du genre est l'une de ses conséquences. La volonté opiniâtre et entêtée de la critique à rassembler sous un même nom, une multitude d'écrits disparates, engendre nécessairement une apologie sibylline. Nous tentons de l'éclaircir. Ainsi, nous avons choisi d'élire la terminologie contemporaine associée au fantastique pour souligner les divergences du discours critique.

La glose lutte en permanence avec le discours qu'elle produit. Dans cet amas d'écrits fournis par les différents acteurs du fantastique en France se trouvent des constantes dont l'exactitude est problématique, et des divergences qui ne s'élucident pas. Ces dernières ne sont pas ignorées mais elles peinent à se délier par la seule force de l'exégèse. Les critiques ne parviennent pas à saisir l'essence du fantastique, et sa réception par le public semble constituer une anomalie. Les littérateurs français font d'auteurs étrangers, Hoffmann et Poe, des prodiges hégémoniques du genre. Les autres écrivains peinent à se façonner une légitimité face à ces génies. Ils sont souvent qualifiés de pasticheurs, leur capacité d'invention est alors minorée au profit de la copie. Pourtant, la critique tente de nationaliser le fantastique. Quelques auteurs français trouvent grâce à ses yeux, mais ils sont systématiquement comparés aux figures tutélaires.

Ainsi, sur la première incompréhension de nature, se rajoute une envie nationale difficile à mettre en place dans le discours. L'exégèse rejette ou ignore les précédentes occurrences du fantastique en France. Puisqu'elle fait d'Hoffmann son inventeur, alors les écrits antérieurs traitant d'extraordinaire sont fatalement différents. Toutefois, si Hoffmann parvient à avoir un tel succès en France, c'est qu'un terrain fertile l'attend. Exception faite de l'appel à Jacques Cazotte (1719-1792), la critique ignore ou déprécie les écrits existants au bénéfice de l'idée d'un génie incompris. Elle préfère construire la nouveauté d'un genre émergent *ex nihilo*. La glose souhaite toutefois le faire sien : elle touche presque alors à l'acculturation, faisant d'Hoffmann, mais surtout de Poe, des auteurs français. Ainsi, la critique à l'aide de biais de pensée, de rhétorique faussée et d'arguments fallacieux, tente de concilier l'appétence du public français pour le fantastique et son maniement effectué par des auteurs étrangers. Une fois encore, des contradictions émergent.

L'indéfinition inhérente au fantastique engendre une masse innombrable de discours. Leur réunion crée des paradoxes qui mènent fatalement à des apories. Le XIX^e siècle semble avoir bâti ses propres contradictions. Certains questionnements paraissent insolubles et d'autres n'ont même pas vocation à être résolus. Le siècle est souvent assimilé à une ère de l'image¹⁸. Cette assertion est vraie, toutefois c'est également une époque qui connaît une expansion phénoménale de l'écrit. Le siècle a une production intense de textes qui se déploient sur des supports très divers. Le livre se diversifie. Il adopte de multiples formats et son coût tend à diminuer. C'est également l'avènement de la presse qui se transcrit par la création d'une quantité extraordinaire de journaux qui traitent aussi bien de l'histoire que de l'actualité ou encore de l'art¹⁹. Ainsi, une masse de textes matériellement différents voit le jour, mais ils portent leur attention sur les mêmes sujets. La critique littéraire s'installe principalement dans la presse²⁰, mais les livres n'en sont pas exempts. Des études entières paraissent dans certains ouvrages²¹, tandis que d'autres se contentent d'énoncer leur réflexion dans les préfaces et autres espaces péritextuels²².

Il existe donc énormément de lieux où le discours est possible. Ces alternatives sont toutes épousées par les différents acteurs qui empoignent le fantastique. Cet agrégat est à observer dans sa multitude. En France, la façon d'aborder le fantastique passe avant tout par l'écrit. Il nous faut absolument catégoriser et démêler cet ensemble. En surface, ces textes semblent se répéter inlassablement ou se contredire sur tous les points. En réalité, beaucoup de notions sont éprouvées, façonnées ou encore cultivées dans ces publications et ce sont elles qui finissent par former l'appréhension du fantastique. Tous les écrits importent, quel que soit leur support. Ils éclairent nécessairement un pan du fantastique, il peut être lié à la réception critique ou à celle du lectorat. En les confrontant, il est possible d'approcher la façon dont le XIX^e siècle conçoit le genre.

Cette histoire ne peut pas se lire sans un autre acteur essentiel à l'approche du XIX^e siècle : l'image. Elle est florissante durant cette période. Grâce aux nouvelles techniques de gravure, l'illustration se développe et se diffuse largement. Elle trouve justement sa place au sein des supports de l'écrit. Elle vient concurrencer le texte seul en envahissant son espace. En

¹⁸ Le Men, Ségolène, « Le XIX^e siècle de l'image », *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.165-174.

¹⁹ Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Seuil, 2015 ; Stead, Evaghélia, Verdine, Hélène, (dir.), *L'Europe des Revues (1880-1920), Estampes, Photographies, Illustrations*, Paris, PUPS, 2008.

²⁰ Thérenty, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.103, 2003, p.625-635.

²¹ Gautier, Théophile, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

²² Nerval, Gérard (de), « Préface », *Diabole amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, p.I-LXXXIV.

partageant son architecture, elle rivalise peu à peu avec sa fonction. Elle accompagne l'écrit sur tous ses supports, elle se révèle à la fois dans le livre et dans la presse.

L'illustration a une fonction plurielle. Dans le cas du fantastique, elle image un texte obscur et le rend plus abordable grâce à un support visuel. Cet assemblage du texte et de l'image dans un même objet crée une relation en tension entre les médiums. La littérature fantastique repose sur l'extraordinaire. Dans les textes, il se manifeste via des principes de dissimulation ou de monstration. Alors, le choix de l'image et de son placement, qui conditionne l'appréhension du récit, est capital. Parfois la simple présence de l'illustration conduit à la destruction des mécanismes du fantastique, ou fantasticit . Dans d'autres cas, elle permet une meilleure compréhension du texte. Elle intercède en faisant le lien entre l'auteur et le lecteur. Elle lui offre des clés d'interprétations. Même si certaines d'entre elles engendrent une dissolution de l'effet du récit, l'illustration semble essentielle. Elle est présente dès les origines du genre en France et perdure tout au long du siècle. L'image fantastique s'inscrit dans son siècle. Elle est ostensible parce qu'elle plaît aux éditeurs. Ils affectionnent les ouvrages illustrés, qui se vendent parfois mieux. Dans les publications fantastiques, elle est funambulesque. Le risque pour le texte existe, son impact sur la narration ainsi que sur le lecteur-regardeur est donc à étudier.

En outre, l'illustration porte en elle plus qu'une simple transcription du livre dans lequel elle apparaît. Son iconographie et sa composition en font un objet de l'histoire de l'art. La gravure s'inscrit dans une longue lignée d'œuvres, elle fait appel à cette culture et la fait vivre. Les choix des artistes forment alors des observations sur les ouvrages qu'ils mettent en image. En illustrant le texte, ils le commentent nécessairement. Ils élisent les passages à mettre en lumière, implantent des citations visuelles dans la publication, qui sont autant de discours latents. L'illustration fait donc le lien entre la fiction et l'exégèse. Elle aussi est capable de produire des arguments qui sont à analyser au même titre que le texte. En outre, elle est également présente dans les écrits critiques formant la glose du fantastique²³. L'image est alors détachée de l'objet narratif dont elle est issue. L'émancipation lui confère un autre statut. Elle n'est pas simplement subordonnée au texte, elle s'implante dans la vie artistique et critique. Son impact est tout aussi important que celui du texte. Elle fonctionne avec ou contre lui et ces relations parfois conflictuelles  claircent le moment particulier du fantastique du XIX  siècle. Elle est une strate à ajouter à l'étude du genre.

Pourtant, l'illustration n'a jamais été étudiée du point de vue du fantastique²⁴. Les  tudes

²³ Deschamps, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », *Je sais tout*, 15 septembre 1905, p.151-160.

²⁴ Exception faite de : Arrouye, Jean, « L'illustration fantastique », *Europe, Revue littéraire mensuelle*, 58  année,

concernant le fantastique sont majoritairement issues de la littérature. Certaines s'intéressent aux images fictionnelles disposées dans les narrations²⁵, ou aux images littéraires des textes²⁶. Quelques historiens s'essaient à l'analyse de l'image fantastique. Toutefois, ils projettent bien souvent un discours anachronique sur les œuvres. Les études de Louis Vax²⁷ confrontent la littérature et l'art fantastique. Il s'interroge notamment sur l'effet de l'étrange et son essence au sein des œuvres fantastiques. Sa démarche est inclusive : selon lui le fantastique et le sentiment de l'étrange qui l'accompagne se redéfinissent à chaque nouvel ouvrage apporté au corpus. Son approche reste cependant compartimentée. Il traite d'abord de littérature avant de consacrer un chapitre à l'art fantastique. Ce dernier consiste en une liste de peintres considérés comme étant fantastiques par l'auteur. Il évoque aussi bien Albrecht Dürer (1471-1528) que Salvador Dalí (1904-1989).

Vax revient également sur les approches critiques de Roger Caillois et Marcel Brion, qui sont, selon lui, trop personnelles. Dans son livre *Art fantastique*²⁸, Marcel Brion liste une série de motifs ou de thématiques qui, selon lui, doivent apparaître dans les œuvres fantastiques²⁹. En outre, il ne se limite, pour établir son corpus, à aucune chronologie. Sa démarche peut alors paraître comme tout à fait arbitraire, il n'est toutefois pas le seul à souffrir de cette critique. D'après Roger Bozzetto, Marcel Brion partage l'étiquette de « rassembleur³⁰ » avec André Barret, qui dans son ouvrage *Les Peintres du fantastique*³¹ réunit des œuvres qui auraient été créées grâce à la pure inspiration poétique. Le prisme est large et il embrasse les compositions allant de Michel-Ange (1475-1564) jusqu'au *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Géricault (1791-1824).

Bozzetto quant à lui se situe plus dans la veine de Caillois. Il inclut dans son fantastique

n°611, mars 1980, p.123-136. Toutefois, cet article ne s'intéresse qu'aux couvertures illustrées de la *Grande Anthologie du fantastique* éditée par Goimard et Stragliati. Il s'agit donc de l'analyse d'un objet très particulier et en aucun cas d'une étude transversale. Nous souhaitons également indiquer ici l'étude de cas réalisée par Ségolène Le Men sur les illustrations du *Corbeau* d'Edgar Poe réalisées par Manet et Doré : Le Men, Ségolène, « Manet et Doré : l'illustration du Corbeau de Poe », *Nouvelles de l'Estampes*, n°78, décembre 1984, p.4-21.

²⁵ Zwicky, Beatrix, *La Terreur optique, La peinture dans la nouvelle fantastique de 1831 à 1869*, Thèse de doctorat de littérature comparée sous la direction de Pierre Brunel, Université de la Sorbonne Paris IV, octobre 1995.

²⁶ Duperray, Max, (dir.), *Du Fantastique en littérature : Figures et figurations*, Aix-En-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1990.

²⁷ Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, Quadrige /PUF, 1965 ; Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

²⁸ Brion, Marcel, *Art Fantastique*, Paris, Albin-Michel, 1961.

²⁹ La forêt hantée (horreur), Le royaume sans limite de l'insolite (monde sans limite de l'imagination monstres), Squelettes et fantômes, Espaces inquiets (place de l'individu dans l'univers.), Le prince du mensonge (Satan), Les métamorphoses, Le fantastique des mondes possibles (création sans référence au monde visible), Visionnaires et voyants, Invention de mythes, La réalité fantastique

³⁰ Bozzetto, Roger, *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E. C. Éditions, 2001, p.21.

³¹ Barret, André, *Les Peintres du Fantastique*, Paris, édition de l'Amateur, 1996.

iconique des œuvres suscitant un effet fantastique ou l'effet de l'étrange sur des spectateurs du XX^e siècle. Aussi, son approche – tout comme celles de Barret, Brion, Roy, Hofmann et Larkin – peut paraître anachronique. Tous utilisent le fantastique du XIX^e siècle, et notamment celui d'Hoffmann et Poe, non pas pour ce qu'il est mais pour ce qu'il suscite. En effet, Roy Claude³² qui incorpore à son corpus des œuvres de tous pays et de toutes époques – du Moyen Âge à Kandinsky (1866-1944) – qualifie le fantastique comme « un récit qui ne correspond pas à ce qu'on attendait³³ ». Définition certes vague, mais qui relève du sentiment et qui, en cela, est plus précise que l'acception de David Larkin : « le fantastique est, en somme, l'art³⁴ ». Une fois encore, l'étude traverse les époques, allant de Jérôme Bosch (1450-1516) à Dado (1933-2010)³⁵. L'essai de René De Solier *L'Art Fantastique*³⁶ englobe quant à lui des œuvres de l'Antiquité au XX^e siècle. L'ouvrage présente la particularité de ne pas traiter le XIX^e siècle.

L'axiome des études des XX^e et XXI^e siècles sur l'art et la littérature fantastique est donc discutable. Ces analyses portent un regard contemporain sur une notion du XIX^e siècle et basent leur corpus sur ce lien. Aussi, si de nombreuses études se nomment *Art Fantastique*, il n'a été fait aucune analyse des œuvres d'art véritablement dites « fantastiques » ou des illustrations du genre au XIX^e siècle.

En outre, tous ces chercheurs adoptent une perspective relativement vaste concernant leur objet d'étude. Ils ne semblent pas le circonscrire dans le temps ou l'espace. Leurs exemples sont extrêmement variés, reposant sur des thématiques spécifiques ou une approche particulière de l'œuvre. Ils ne décrivent pas nécessairement d'évolution dans le fantastique pictural. Leur méthode consiste à chercher dans l'histoire de l'art des œuvres qui correspondent à leur conception du genre. Malgré l'absence de délimitation, si ce n'est le principe qu'ils appliquent au fantastique, ils ne pensent pas embrasser la totalité du genre. Le fantastique paraît plus vaste encore. Ainsi, pour Marcel Brion, « le fantastique revêt, dans les différentes formes d'expressions artistiques, des aspects si nombreux et si variés qu'il ne peut être question de les recenser tous³⁷ ». La multiplicité des formes du fantastique ne permet pas sa délimitation. Le fantastique est polymorphe, et pour mieux l'appréhender les littérateurs affirment ne se focaliser que sur l'une de ses variations. Cela semble en légère contradiction avec les exemples hétéroclites qu'ils développent. Louis Vax apporte une explication à la diversité de leurs

³² Roy, Claude *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire, 1960.

³³ *Ibid.*, p.10.

³⁴ Larkin, David, *Art Fantastique*, Paris, Chêne, 1973, n.p.

³⁵ C'est également le cas de celle de Hofmann, Werner, *L'Art Fantastique*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2010.

³⁶ Solier, René (De), *L'Art Fantastique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

³⁷ Brion, *op. cit.*, (1961), p.7.

collections. En ayant une approche inclusive, les chercheurs font croître le magma du fantastique. Ils le nourrissent sans cesse de récits divers qui viennent le renouveler et le transformer à chaque nouvelle intégration :

Il n'y a pas de fantastique en soi caché sous des récits aussi disparates et contradictoires et originaux que fantaisistes. [...] Car le propre du fantastique, comme de l'homme, ce n'est pas de dissimuler une essence, c'est d'éclater en existences aussi originales, diverses, irréductibles et concrètes que possible. Le fantastique renaît tout entier et tout neuf dans chaque récit nouveau comme l'amour dans chaque nouvelle aventure³⁸.

L'approche adoptée mène assurément à opérer des choix pour étudier le corpus³⁹. Pour Vax, le fond du fantastique est l'étrangeté. À partir de ce postulat, il établit une liste de ce qui provoque ce sentiment et développe son analyse. Toutefois, ce sont des notions qui peuvent être discutées et réfutées. Toute en ayant conscience que la définition du fantastique est problématique⁴⁰, il construit un axe pour approcher le sujet.

Déterminer est l'option choisie par beaucoup de chercheurs. Ils tentent de contrer le déversement induit par la volonté d'embrasser la totalité de ce que le fantastique projette. La caractérisation canalise les textes et conduit nécessairement à une délimitation. Pierre-Georges Castex est l'un des premiers à analyser la littérature fantastique au XX^e siècle. Dans son ouvrage de 1962⁴¹, il fait le lien entre les sciences occultes et les auteurs de récits fantastiques. Il décide de faire communiquer deux objets, leur rencontre faisant émerger un corpus à analyser. Cette voie ne semble toutefois pas être suivie par les critiques postérieurs.

Trois ans plus tard, Roger Caillois propose de définir la littérature fantastique comme des textes faisant intervenir soudainement l'impossible dans le réel⁴². Tzevan Todorov dans sa célèbre *Introduction à la littérature fantastique*⁴³ reprend une partie de la réflexion de Caillois tout en la déplaçant. En effet, pour lui le fantastique demeure dans la perturbation du réel mais il insiste sur « le temps de l'incertitude⁴⁴ ». Un texte n'est fantastique que si le héros de l'histoire et le lecteur hésitent perpétuellement entre l'univers réel et le monde surnaturel. Cependant,

³⁸ Vax, *op. cit.*, (1965), p.249.

³⁹ Pour Jean-William Cally « la perception partielle du fantastique est d'ailleurs la seule qui soit possible ». Aussi, c'est par le prisme de la bête dans la littérature qu'il aborde le fantastique : Cally, Jean-William, *La Bête dans la littérature fantastique*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de Bernard Terramorsi, Université de la Réunion, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2007, p.111.

⁴⁰ « Le mot définition est ambigu. » *in idem.*, p.5.

⁴¹ Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.

⁴² Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁴³ Todorov, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁴ *Ibid.*, p.29.

très peu de textes conservent ce doute du début à la fin de l'histoire. Aussi, l'essayiste compare le concept de fantastique avec deux autres catégorisations : « dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux⁴⁵. » L'étrange est constitué de récits dans lesquels les événements surnaturels sont expliqués rationnellement. Les ouvrages merveilleux, quant à eux, admettent en leur sein des lois surnaturelles expliquant les événements extraordinaires, c'est le domaine des contes de fées. La conception de Todorov est reprise par nombre de critiques, c'est pourquoi, très vite, le fantastique s'oppose purement et simplement au merveilleux⁴⁶. Les littérateurs caractérisent alors le fantastique en négatif. Il n'est ni le merveilleux, ni la science-fiction : il se place dans un entre-deux poreux avec d'autres genres qui sont plus définissables. Jean Bellemin-Noël développe cette classification. La séparation demeure mais il la lie à l'analyse des mécanismes du texte : « pour qu'un écrit soit fantastique il faut qu'il exprime le problème de sa « fantasticit   », ainsi, les discours délirants, les contes de fées et les rêves ne peuvent en soit relever du discours fantastique⁴⁷ ».

Le véritable problème de ces approches est la frontière arbitrairement tracée entre les genres et établie par les auteurs. Au XIX   siècle, la distinction entre fantastique et merveilleux n'est pas si franche. Si certains critiques séparent les deux types de publications⁴⁸ la rupture n'est pas pour autant évidente et communément admise⁴⁹. En outre, ce type de réflexion mène souvent à une analyse en catalogue. Pour saisir leurs corpus, les auteurs ont tendance à établir des listes de motifs ou thèmes appartenant au fantastique, ce qui tend à détruire l'unité induite par le genre.

C'est l'acte même de définition qui semble engendrer un certain nombre de problèmes dans l'historiographie du fantastique. Aussi, certains chercheurs préfèrent ne pas définir. C'est ce qui justifie alors de ne pas pouvoir embrasser la totalité du fantastique. David Larkin présente son ouvrage comme un « livre [qui] n'a évidemment pas la prétention de faire le compte rendu exhaustif du fantastique, ce serait impossible⁵⁰ ». L'absence de détermination permet aux

⁴⁵ Todorov, *op. cit.*, (1970), p.29.

⁴⁶ Nous pouvons notamment citer : Pirrot, Jean, *Merveilleux et fantastique, une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, Lille, Service de reproduction des Thèses, 1975 ; Steinmetz, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

⁴⁷ Bellemin-Noël, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, né 2, mai 1971, p.106.

⁴⁸ « S'il faut distinguer le fantastique moderne de l'ancien merveilleux approuvé par La Harpe, il ne faut pas non plus le confondre avec le genre féerique » in Hello, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française*, quatrième année, tome XV, 1858, p.35.

⁴⁹ En 1902, le dictionnaire du Littré donne comme définition du mot fantastique « Contes fantastiques, contes de fées, de revenants. » in Littré, Émile, *Petit Dictionnaire universel ou Abrégé du Dictionnaire Français*, dixième édition, Paris, Hachette et Cie, 1902, p.317. Nous reviendrons sur cet aspect dans notre première partie.

⁵⁰ Larkin, *op. cit.*, (1973), n. p.

chercheurs de faire affleurer la nature infiniment perméable du genre. Pour André Barret, « le monde du fantastique a des contours imprécis ; il voisine avec plusieurs satellites : le mystère, la stupeur, le merveilleux, l'angoisse, l'horreur⁵¹. » Sa démarche diffère de celles de Todorov et Bellemin-Noël, il est plus proche de la vision du XIX^e siècle. Pourtant, il ne dessine pas réellement de ligne directrice, son étude est un vaste catalogue d'œuvres dont la cohérence est parfois difficile à percevoir. Ludivine Behlier se refuse à caractériser le fantastique, qu'elle décrit comme « un substantif resté abstrait⁵² », elle choisit alors d'éclairer le genre avec un objet second, la superstition, pour bâtir son argumentation.

Au croisement de ces démarches se trouve David Punter. S'il ne théorise pas réellement le fantastique, il s'intéresse aux récits gothiques et à l'« *uncanny* ». Il s'interroge alors sur l'étrange et la capacité des historiens à façonner des études le concernant :

Qu'est-ce que l'étrange ? Est-ce un trait qui peut être isolé dans un texte ou une série de textes ? Est-ce quelque chose qui peut être démontré grâce aux techniques d'analyse verbale ? Est-ce plutôt un ensemble d'effets dont nous pouvons prendre conscience pendant et après – ou peut-être dans certains cas avant – l'acte de lecture ? [...] Nous préférons dire qu'il n'y a pas, qu'il n'y aura jamais, de théorie de l'étrange, même s'il est possible qu'il y ait des idées la concernant⁵³.

L'approche de David Punter nous apparaît comme étant la plus pertinente. En effet, il lui semble impossible de cerner avec précision ce qu'est l'étrange : soit à quel moment il intervient, s'il s'agit d'un aspect inné au texte ou d'une orientation perçue. Cela ne signifie en aucun cas qu'il est impossible de discourir de l'étrange. Il reste un objet pouvant être investigué. Le résultat de cette enquête est tout aussi valable que s'il avait été défini. Ne pas déterminer ne constitue pas un subterfuge, il s'agit d'un changement de vision par rapport à l'étude. La définition systématique n'a pas toujours de sens. Cette démarche peut être appliquée au fantastique. Il nous semble que pour approcher au mieux le genre, il ne faut pas le définir. En réalité, l'un des traits qui détermine le fantastique est son indéfinition. Tenter de la résoudre est alors une antinomie. Le manque de détermination engendre des dispositions qui se transforment en

⁵¹ Barret, *op. cit.*, (1996), p.12.

⁵² Brehier, Ludivine, *La Superstition dans les contes fantastiques français du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle, 2014, p.21.

⁵³ « What kind of thing is the uncanny ? Is it a feature that can be isolated in a text or in a series of texts ? Is it something that can be demonstrated through techniques of verbal analysis ? Is it rather a set of effects of which we might become conscious during and after – or perhaps in some cases before – an act of reading ? [...] we might prefer to say that there is not, can never be, a theory of the uncanny, even if there might be ideas about it. » in Punter, David, « Shape and Shadow : on poetry and the uncanny », *A Companion to Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000, p.193-194. Traduction de l'auteure.

caractères et qui peu à peu s'intègrent dans l'essence du fantastique en France.

Sans caractérisation première, il nous faut trouver un moyen efficient d'établir un corpus qui fasse sens. Nous avons choisi une approche pragmatique et empirique. Pour être au plus proche de la conception du fantastique au XIX^e siècle en France, nous avons décidé d'aborder tous les ouvrages sous-titrés « fantastique » au moment de leur parution ou admis comme appartenant au genre par la critique contemporaine de leur édition. Cette démarche est avant tout matérielle, mais elle mène à une étude éditoriale et critique du genre. Il s'agit de sonder les ouvrages et d'établir quels sont ceux qui se proclament fantastiques. Cette décision est généralement l'apanage de l'éditeur qui prend de plus en plus d'importance au fil du siècle. Son rôle est à questionner dans la formation du fantastique en France. Ses choix sont dictés par une logique souvent mercantile mais il dessine inévitablement une idée de ce qu'est le genre.

L'analyse de la critique et des discours qui lui sont associés est également essentielle. Il s'agit, dans un premier temps, d'exposer la rhétorique pour dévoiler l'utilisation faite des ouvrages fantastiques par la glose. Ils sont à la fois exemples et arguments, les déclinaisons sont alors à disséquer pour avoir une vision plus précise de ce moment fantastique. Cette exploration génère une masse d'ouvrages très différents acceptants des variations allant du conte de fées⁵⁴ au conte oriental⁵⁵ ou encore au conte populaire⁵⁶ et au début de la science-fiction⁵⁷. Sans nier la complexité du fantastique et de ses diverses acceptions, il nous faut éprouver son abondance. Pour ce faire, nous avons choisi de mener une étude philologique resserrée autour des occurrences du mot « fantastique » au XIX^e siècle. Elle nous permet de raisonner les évocations de la critique et d'entériner la complexité et la multiplicité du genre fantastique.

Nous souhaitons également conduire cette étude à la lumière d'un autre objet : l'illustration. Elle nous permet, d'une part, de limiter la profusion de récits à ceux qui sont mis en image, d'autre part d'étudier l'iconographie du fantastique. L'image fait le lien entre les différents acteurs. La comparaison entre les livres illustrés et ceux qui ne le sont pas témoigne d'une histoire éditoriale. Cette dernière importe dans la façon dont le fantastique est vendu. La gravure est mise en scène par les éditeurs dans les ouvrages, mais aussi dans les préfaces et les publicités. L'histoire de l'art autorise donc un autre regard sur le genre. Son imagerie importe et elle permet une alternative à l'appréhension uniquement littéraire du fantastique. Ce sont deux objets qui communiquent non seulement dans les ouvrages mais aussi dans la critique.

⁵⁴ Delcourt, Pierre, *Histoires fantastiques*, Paris, A. Capendu, 1880.

⁵⁵ Gautier, Théophile, *La Mille deuxième nuit*, Paris, A. Ferroud, 1898.

⁵⁶ Erckmann-Chatrian, *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862.

⁵⁷ Barrillet-Lagargousse, *La Guerre finale, histoire fantastique*, Paris, Berger-Lavault, 1885.

Notre intérêt porte sur le fanatique au XIX^e siècle, et la façon dont l'image guide sa formation et sa réception. Afin d'être le plus précis possible, nous avons choisi de nous baser essentiellement sur les sources primaires. Elles nous permettent un aperçu plausible du XIX^e siècle. Ce travail de collecte conduit à un certain nombre de déconstruction de théories et de biais de pensées associés au fantastique qui ne trouvent pas d'écho dans les sources originelles. Elles nous sont d'une grande aide pour comprendre la perméabilité de cette littérature qui est, en outre, vécue par les contemporains. Si le fantastique semble indéfinissable au XX^e et au XXI^e siècles, c'est avant tout parce que le XIX^e siècle lui-même n'a pas réellement tranché. L'indétermination du genre apparaît frustrante pour les contemporains : c'est un genre indéfinissable mais désespérément en quête d'une définition. La critique littéraire s'essaie alors à une foule de tentatives d'appropriation de la notion dans laquelle l'illustration joue un rôle déterminant. Ainsi, étudier son indéfinition, plus que sa définition, nous semble pertinent.

Les sources secondaires ne sont pas à négliger pour autant. Elles nous ont permis d'éclairer certains points et surtout d'appréhender l'aspect infiniment complexe du genre et la façon de l'aborder. Elles offrent des clés de compréhensions et de méthodes permettant la construction d'une analyse cohérente d'un objet pluriel. Nous souhaitons nous inscrire dans les interstices de leurs travaux, nous appuyer sur leur corpus, le questionner et combler leurs manques potentiels. Notre objet d'étude réunit plusieurs acteurs qu'il convient de faire dialoguer, les chercheurs précédents nous ont donné des points d'entrée dans cette analyse et nous souhaitons suivre certaines de leurs voies.

Denis Mellier, dans le premier chapitre de son ouvrage *L'Écriture de l'excès, Fictions fantastique et poétique de la terreur*⁵⁸, se penche sur la multitude de discours produits par les littérateurs du XX^e siècle. Il y observe deux mouvements quant à la littérature fantastique : l'un inclusif tend à admettre que le champ de la littérature fantastique s'élargit à chaque nouvel ouvrage, l'autre exclusif, n'acceptant dans le corpus d'œuvres qu'un nombre très restreint de textes. Ces théories ont donc des approches mais aussi des arguments contraires. Son analyse logique et pratique d'un objet si divers, réunissant des discours en présence et éclairant leurs convergences et leurs dissociations, nous a permis d'ordonner le corpus critique du XIX^e siècle. Nous avons pu l'aborder dans ses contradictions et ses concordances sans restreindre sa complexité mais au contraire en l'embrassant. Des conséquences de ces apparentes divergences, nous avons tiré notre principale idée : celle de l'indéfinition inhérente au fantastique. Sa conduite de la métacritique, soit une critique de la critique liée au fantastique, nous a également

⁵⁸ Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès, Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

intéressé quant aux questions spécifiques de la nationalisation du fantastique et de son image en France.

Les trois volumes de l'*Histoire de l'édition française* conduits par Roger Chartier et Henri-Jean Martin nous ont apporté des éclaircissements capitaux quant aux rôles des éditeurs et de leurs évolutions au XIX^e siècle⁵⁹. Ces ouvrages réunissent beaucoup de spécialistes du livre qui font communiquer les champs des éditeurs avec ceux des critiques, de la presse, des illustrateurs ou encore des graveurs. Cette interdisciplinarité portée par des études poussées fait émerger des convergences qui nourrissent notre travail. L'histoire littéraire se passe souvent de l'étude de ce troisième acteur qu'est l'édition et qui est pourtant essentiel à la construction des notions. Souvent négligée ou reléguée à un chapitre des études culturelles, elle assume une fonction cruciale dans la réception des œuvres.

Son importance est également soulignée par Philippe Kaenel dans *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*⁶⁰. En se basant sur trois études biographiques, il construit l'histoire sociale, économique et critique de l'illustration et de ses artistes. Il s'intéresse notamment à l'évolution des techniques de gravure et à leur implantation dans les ouvrages. Son essai souligne la place de plus en plus importante de l'illustrateur au sein du trio du livre formé par l'éditeur, l'auteur et l'artiste. Il ne s'agit pas pour nous de faire des récits biographiques, notre objet faisant émerger une quantité trop importante d'acteurs pour que cela soit opérant. Toutefois, la triangulation constante des idées et des figures effectuée par Philippe Kaenel fixe un certain nombre de constantes du XIX^e siècle qui ont renseigné notre analyse. Il est nécessaire d'inscrire le rôle des illustrateurs ainsi que leurs choix artistiques dans l'analyse du livre illustré.

De leurs décisions découlent l'importance de l'illustration au sein du livre, un thème longuement et profondément abordé par Ségolène Le Men. Dans de nombreux ouvrages, elle analyse le rôle de l'image face au texte et son pouvoir parfois destructeur⁶¹. Les planches se font parfois le relais, le double ou le prolongement du récit. Ces interactions entre le lire et le voir sont pointées par Ségolène Le Men. Il est pertinent de les ramener à notre étude qui porte sur des textes qui résistent parfois énormément à la mise en image. Dans *La Cathédrale*

⁵⁹ Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990 ; Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs : du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard, 1990 ; Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, Le livre concurrentiel 1900-1950*, Paris, Fayard, 1991.

⁶⁰ Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

⁶¹ Notamment dans Caracciolo, Maria Teresa, Le Men, Ségolène (dir.), *L'Illustration, Essais d'iconographie*, Mayenne, Klincksieck, 1999.

illustrée, De Hugo à Monet, elle s'intéresse particulièrement au rôle de la vignette et du frontispice⁶². Son étude la pousse à mettre en lumière une iconographie qui transcende les médiums. L'imagerie du fantastique s'implante également sur de nombreux supports, avec plus ou moins de succès. Ces transpositions, tout comme leurs échecs, sont à intégrer à notre étude.

À la croisée de ces cheminements se trouvent les *visual studies* dont William John Thomas Mitchell a mis en évidence l'importance et la portée. Il propose une approche interdisciplinaire de l'image et de la vision, notamment dans son essai *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*⁶³. Il suggère d'étudier l'image sous un prisme différent. Il en fait un pilier essentiel de la construction culturelle. Elle appartient profondément à la culture matérielle et artistique des sociétés⁶⁴. Dans le cas du fantastique, l'image participe à sa construction en tant que genre à part entière. L'image parvient à combler certains manques de l'écrit. Nous avons voulu montrer son implantation dans l'histoire des idées. Elle s'efforce de donner une unité à une littérature si diverse.

De la rencontre de ces différentes approches avec le corpus de textes dits fantastiques au XIX^e siècle naît un certain nombre d'affirmations et questionnements que ce travail veut éclairer. L'indéfinition inhérente au fantastique est non seulement une caractéristique du genre, mais plus que cela, elle forme son essence et impacte sa représentation. Nous souhaitons examiner cette histoire et déterminer comment le fantastique a pu acquérir, au fil du siècle, une imagerie propre en luttant contre une confusion générique et parfois graphique. Cette étude a pour but de démontrer ces résistances et de dépeindre l'histoire visuelle du fantastique.

Pour mettre en évidence ces différents points, il convient de revenir sur les évidences illusoires du fantastique. La critique et des littérateurs ont présenté certains aspects du genre comme des certitudes. Nous souhaitons mettre en lumière leur complexité et ancrer, à notre tour, plusieurs oublis historiographiques qui nous semblent essentiels dans l'appréhension de cette littérature.

⁶² Le Men, Ségolène, *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet*, Paris, Hazan, 2014.

⁶³ Mitchell, William John Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Presses du réel, 2014.

⁶⁴ « Les images ne sont pas juste une sorte particulière de signe, mais quelque chose comme un acteur sur une scène historique, une présence ou un personnage doté de statuts légendaires, une Histoire parallèle qui participe aux histoires que nous nous racontons sur notre propre évolution depuis les créatures « faites à l'image du créateur », aux créatures qui se façonnent et qui créent un monde à leur propre image. » ; « Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures "made in the image of a creator", to creatures who make themselves and their world in their own image » in Mitchell, William John Thomas, *Iconology: Image, Text Ideology*, Chicago, The University Chicago Press, 1986, p.9. Traduction de l'auteure.

Il est également question du rôle de l'imagerie qui s'implante dans des formes particulières pour le fantastique français. Il se pose la question de la représentation d'un objet indéfinissable. Comment donner corps à ce qui semble être insaisissable ? Les images fantastiques semblent façonner une aporie, celle de l'illustration d'une nébuleuse vaporeuse. Les artistes doivent se saisir de l'invisible et de l'indicible pour le mettre en image. À force d'itération, ils développent une ébauche visuelle du genre qui se fait de plus en plus précise. La redondance est transposée sur divers supports écrits qui font circuler l'image du fantastique.

Toutefois, la répétition des formes n'est pas toujours suffisante pour cristalliser une littérature en germe. Le fantastique se doit de dépasser sa simple iconographie pour évoquer plus que le récit. L'image doit faire sens au sein d'une multitude d'écrits différents : elle devient un point d'ancrage pour le lecteur-regardeur. Elle outrepassé le texte pour créer la cohérence d'une littérature polymorphe.

CHAPITRE I : L'indéfinition du fantastique

Les littérateurs du XX^e siècle ont fondé une théorie du fantastique biaisée. Cette déformation est la résultante, d'une part de leur parti pris, d'autre part d'une profusion assourdissante d'analyses du genre. En 1879, Edmond de Boissière (1837-1918) déclare : « le genre fantastique est régi par des règles dont la formule n'existe pas, et que le goût, ce juge suprême en matière d'art, se réserve de déterminer⁶⁵ ». Cette réflexion pointe l'un des principaux problèmes afférents au fantastique, l'impossibilité de sa définition. Cette incapacité ne s'inscrit pas dans une absence de définition ; au contraire, les discours littéraires et critiques du XIX^e siècle font émerger une multitude de théorisations. Les analyses se répondent, se concurrencent et se contredisent jusqu'à former un amas de discours hermétiques et insondables. Afin de comprendre l'aspect protéiforme du fantastique, il convient d'explorer les profondeurs de l'histoire de l'exégèse du genre.

Bien souvent, la chronique du fantastique a pour point de départ l'article de Jean-Jacques Ampère paru dans *Le Globe* le 2 août 1828⁶⁶ introduisant les contes d'Hoffmann en France. Cela pose plusieurs problèmes : la négation de l'existence d'une littérature fantastique antérieure à 1828, mais aussi l'attestation d'un caractère national profondément allemand qui semble inhérent au genre. Sonder les terrains de l'historiographie permet toutefois d'exhumer des écrits qui font pointer l'histoire du fantastique dans une autre direction.

A. Un palimpseste illisible

1. Un mot qui fonctionne contre lui-même

a. Ce que « fantastique » signifie

Les mots sont des outils dont la signification est parfois illusoire. Il est courant de se rattacher à leur étymologie pour en comprendre le sens. Toutefois, cette étude n'est pas systématiquement éclairante et il semble plus juste d'interroger leurs usages. Intervient alors la

⁶⁵ Boissière, Edmond (De), « Rapport sur les concours de 1879, présenté dans la séance publique du 10 mai », *Recueil de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Tarn-et-Garonne, 1880-81*, 1882, p.49.

⁶⁶ Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.- Berlin, 1822 », *Le Globe*, tome VI, n°81, 2 août 1828, p.588-589.

polysémie des termes. La difficulté réside dans le fait qu'il faut considérer toutes les variations d'un mot sans jamais réduire son essence. Les significations semblent se déverser dans un trop-plein qui mène à une perte de la compréhension. Alain Rey pointe à juste titre que « quand les mots nous trompent ou nous manquent, c'est un peu du monde que nous partageons qui se brouille et s'efface⁶⁷. » Le mot « fantastique » ne fait pas exception. Il préexiste au genre qu'il définit au XIX^e siècle, et donc l'histoire de sa signification change au cours du temps selon des processus d'accumulation et de fusion de sens.

Si la définition du mot s'altère pour adjoindre l'idée d'un genre littéraire, il est difficile de parler d'évolution. Il existe des constantes tout au long du siècle et notamment l'association des mots « chimérique » et « imaginaire » avec « fantastique ». Dès 1777, le *Dictionnaire de l'Académie française* présente le fantastique comme étant : « Chimérique (Dessins fantastiques. Projets fantastiques). Il signifie aussi, qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité (un corps fantastique)⁶⁸ ». La gravitation de ces termes au sein de la nébuleuse de significations du fantastique est récurrente. Près de cinquante ans plus tard, en 1828, « chimérique » est un synonyme d'« imaginaire » pour le dictionnaire de Livoy⁶⁹, l'association résonne et se poursuit avec le mot « fantastique » qui est alors désigné comme un adjectif signifiant « imaginaire⁷⁰ ». Le dictionnaire de Verger (1792-1849), datant lui aussi de 1828 confirme les acceptions de Livoy, en allouant le même adjectif de « chimérique », aux notions de « fantastique⁷¹ » et d'« imaginaire⁷² ». L'adjectif chimérique ne cesse d'être associé au concept de fantastique, et ce jusqu'en 1902⁷³, constituant toujours une partie de sa définition et entérinant son sens. Il est

⁶⁷ Rey, Alain, *L'Esprit des mots*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, p.11.

⁶⁸ Académie, *Dictionnaire de l'Académie française*, nouvelle édition, tome 1, Nîmes, Gaude, 1777, p.472. Par ailleurs, la notion de « corps fantastique » existe dès 1704 dans Anonyme, *Dictionnaire universel français et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue*, tome II, Trévoux, E. Ganeau, 1704, n.p.

⁶⁹ Livoy, Timothée Hureau de, *Dictionnaire de synonymes français*, Paris, Révision de manuscrits en tous genres, 1828, p.229.

⁷⁰ *Ibid.*, p.179.

⁷¹ Verger, Victor, *Dictionnaire classique de la langue française, avec des exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol*, Paris, Brunot-Labbe, libraire de l'université royale, 1828, p.411.

⁷² *Ibid.*, p.512.

⁷³ Laveaux, Jean-Charles, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, 2^e édition, Paris, Deterville, 1828, p.814 ; Landais, Napoléon, *Petit Dictionnaire français contenant tous les mots du dictionnaire de l'académie*, Paris, Didier, 1850, p.233 ; Le Tellier, Charles-Constant, *Nouveau Dictionnaire portatif de la langue française ou Vocabulaire*, huitième édition, Paris, Belin le Prieur et Morizot, 1850, p.301 ; Bescherelle, *Dictionnaire National ou Dictionnaire universel de la Langue Française*, tome premier, dixième édition, Paris, Garnier Frères, 1863, p.1231 ; Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome huitième, Paris, Administration de Grand Dictionnaire Universel, 1872, p.93 ; Littré, Émile, *Petit Dictionnaire universel ou Abrégé du Dictionnaire Français, augmenté d'une partie mythologique, historique, biographique et géographique*, dixième édition, Paris, Hachette et C^{ie}, 1902, p.317.

intéressant de constater que le fantastique, genre qui semble avoir des origines multiples, est constamment rapporté à la chimère, cette créature mythique, elle-même composite.

Le XX^e siècle a pris soin de séparer les concepts de merveilleux et de fantastique, renvoyant le premier aux contes de fées et le second à la littérature d'Hoffmann et Poe. L'opposition des deux genres constitue la base de la définition et de la pensée des littérateurs⁷⁴. Peu à peu la division s'est transformée en antagonisme, le fantastique excluant nécessairement le merveilleux. Il semble alors complexe de s'extraire de cette opposition binaire pour penser les genres.

La frontière entre les deux littératures n'est pas si franche au XIX^e siècle. Ce qui lie les deux types d'écrit est l'introduction d'éléments surnaturels au cœur de l'histoire⁷⁵. En 1828, Livoy indique que le « surnaturel » est ce qu'il y a de « merveilleux, miraculeux, prodigieux⁷⁶ ». Pour Verger, le « merveilleux » s'apparente à l'« intervention des dieux, des génies etc., dans un ouvrage d'imagination⁷⁷ ». Le lien avec le fantastique se dessine ici en creux par l'évocation à l'imaginaire. Le dictionnaire de Laveaux (1749-1827) renchérit, de façon exclusive : le merveilleux est défini comme « un terme consacré à la poésie épique et dramatique, par lesquels on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables⁷⁸ ». L'ouvrage de Laveaux dessine une parenté au merveilleux qui jouit alors d'une lignée littéraire historique. La nature du mot change, puisqu'à la définition de l'adjectif est adjointe celle du substantif, rapprochant indubitablement le terme d'un genre à part entière. Il s'ébauche dans ces quelques mots le début d'une réflexion mettant en rapport le genre avec la réalité. Ce qui est complètement exclu par les littérateurs du XX^e siècle. Il y a donc une forme de perméabilité entre les genres fantastique et merveilleux auxquels s'associent les concepts de réel et de surnaturel. Par ailleurs, ce même dictionnaire consolide la parenté établie entre fantastique et imaginaire, en leur donnant la même définition, soit « qui n'existe que dans l'imagination⁷⁹ ».

Une évolution presque imperceptible se constate en 1850 avec les dictionnaires de Landais (1804-1852) et Le Tellier (1762-1846). On observe une séparation dans la définition des termes « fantastique » et « imaginaire », qui maintiennent pour autant les significations qui leur ont été données en 1828. Le fantastique continue, ainsi, d'être chimérique et l'imaginaire

⁷⁴ Notons par exemple, Todorov, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, ou encore, Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁷⁵ Le « surnaturel », pour sa part est « au-dessus des forces de la nature, -extraordinaire », et ne change pas ou peu de définition jusqu'en 1902, ceci est visible dans Laveaux, *op. cit.*, (1828), p.866 ; Landais, *op. cit.*, (1850), p.519 ; Le Tellier, *op. cit.*, (1850), p.675 ; Bescherelle, *op. cit.*, (1863), p.1407 ; Littré, *op. cit.*, (1902), p.820.

⁷⁶ Livoy, *op. cit.*, (1828), p.459.

⁷⁷ Verger, *op. cit.*, (1828), p.623.

⁷⁸ Laveaux, *op. cit.*, (1828), p.146.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 814 et 1038.

à n'être que dans l'imagination⁸⁰. Les deux mots ne sont, dans les faits, plus mis en rapport, cependant une définition nouvelle ne leur est pas attribuée. Ils conservent donc historiquement un lien. À la manière d'un palimpseste, le fantastique et l'imaginaire gardent le souvenir de leurs significations passées, et sont donc empreints des mêmes concepts. La rupture entre les deux termes, qui s'effectue en 1850, doit tout de même être prise en compte, et aussi minime soit-elle, elle constitue la première étape vers une autonomisation des concepts.

Ce n'est que treize ans plus tard, dans le dictionnaire de Bescherelle (1804-1883), que l'indépendance des termes est manifeste. L'expression de l'adjectif fantastique est précisée, il est « chimérique, comme les fantômes⁸¹ », et la définition est augmentée d'une comparaison renvoyant à des êtres surnaturels présents dans les récits fantastiques et gothiques. De plus, pour la première fois, un substantif est adjoint à l'adjectif : « *Le fantastique*. Se dit par ellipse pour le Genre Fantastique⁸². » Dans cette simple phrase se trouvent la reconnaissance et la consignation de l'existence d'un genre fantastique à part entière. À l'aide d'une citation de l'écrivain français Jules Janin (1804-1874), le dictionnaire met en relation le fantastique avec « un genre de littérature, de conte, cultivé par l'Allemand Hoffmann. Le rire mêlé aux larmes, le grotesque au sublime⁸³ ». Les notions esquissées par Jean-Jacques Ampère en 1828 se reconnaissent dans cette citation. Cependant, alors que le critique du *Globe* ne parle que d'Hoffmann et de ses écrits qu'il qualifie *a posteriori* de fantastiques, Janin effectue le processus inverse, en définissant le fantastique en fonction d'Hoffmann.

Le terme « imaginaire » voit également sa définition fractionnée en deux entités sémantiques distinctes et quelque peu opposées. Alors que l'adjectif et le substantif partagent la première partie de leurs définitions respectives, « qui n'est que dans l'imagination⁸⁴ », un commentaire plus vaste est attaché à l'adjectif. Un éclaircissement allègue que l'imaginaire « n'est point opposé à *réel*⁸⁵ » puisque des sentiments imaginaires peuvent entraîner une joie ou une peine bien réelle. Le substantif, quant à lui, ne formule pas de développement du concept par rapport au réel, mais se rattache aux définitions de 1828. Il énonce que les notions figurées et familières de l'imaginaire consistent à « se faire des visions, se repaître de chimères⁸⁶ ». La polysémie se développant autour de la sémantique du mot est donc complexe. En effet, d'une part elle ne nie pas l'appartenance de la notion à une sphère du réel, et d'autre part, quand ce

⁸⁰ Landais, *op. cit.*, (1850), p. 292 ; Le Tellier, *op. cit.*, (1850), p. 374.

⁸¹ Bescherelle, *op. cit.*, (1863), p.1231.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.199.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Idem.*

même mot change de nature, il est associé à une créature mythique fictive et donc au domaine de l'irréel, ce dernier point renouant, par là-même, avec le fantastique.

Le merveilleux et le surnaturel tels qu'ils sont définis dans le *Bescherelle* recouvrent également leur lien passé. Le merveilleux, en littérature, consiste alors en l'« intervention des *êtres surnaturels* dans un poème épique ou dramatique », dans la « mythologie » en mettant en scène des « personnages allégoriques⁸⁷ ». Le surnaturel, quant à lui, devient un substantif, dont la définition « ce qui est surnaturel, chose surnaturelle⁸⁸ » n'apporte que peu à l'approfondissement de la notion. Le terme de merveilleux contient donc celui de surnaturel, toutefois, au contraire de 1828, l'inverse ne se vérifie pas. Si les deux mots sont à nouveau mis en rapport, un sentiment de hiérarchie se dégage de leurs expressions.

Le Larousse de 1872 marque une étape par rapport aux autres ouvrages étudiés. Sa définition du fantastique « Qui n'a rien de réel ; chimérique, imaginaire⁸⁹ » est en accord avec les rapprochements entre ce terme et les notions d'imaginaire et de chimérique observées depuis 1828 ; s'en suit un article relativement véhément dans lequel l'auteur affirme sa vision quant à la littérature fantastique. Cette dernière se résume tout d'abord à des « *Contes fantastiques*, Contes où l'on introduit des fantômes, des revenants, des êtres fantastiques⁹⁰ ». L'auteur cite ensuite Edgar Poe et Hoffmann comme maîtres du genre en s'attachant à déconstruire tous les rapprochements de cette littérature avec une autre. Cette position très marquée de l'auteur quant aux littératures et genres annexes constitue un hiatus. Une rupture se constate, le fantastique n'est pas assimilable au merveilleux. Ce dernier est un genre ancien, basé sur l'illusion, le mensonge poétique et l'ignorance des peuples, et développé dans les légendes, les poèmes épiques et les épopées italiennes. Aussi, pour le Larousse, Virgile, Homère, Eschyle, Euripide, Dante, Le Tasse et Milton sont des auteurs qui déploient le merveilleux.

D'un autre côté, le fantastique n'est pas non plus comparable aux romans gothiques, alors qualifiés de « romans infernaux de la noire Radcliffe, type de productions médiocres⁹¹ ». Cette réflexion fait écho au rapprochement souvent constaté entre les deux genres dans la critique contemporaine des éditions de textes fantastiques. Le genre fantastique est, lui, moderne, incohérent et sinistre, prenant son inspiration dans la réalité, la science, l'érudition, l'Antiquité, l'Orient et le Nord, le reste n'est que « genres [...] parasites⁹² ». De fait, l'auteur

⁸⁷ Dans cette citation nous soulignons pour appuyer la parenté des deux termes : *Bescherelle*, *op. cit.*, (1863), p.498.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1407.

⁸⁹ Larousse, *op. cit.*, (1872), p.93.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² Larousse, *op. cit.*, (1872), p.94.

donne l'impression que seuls Hoffmann et Poe sont les tenants du genre, et que les écrits s'attelant au fantastique après eux n'en sont que les ersatz. Seul Gérard de Nerval échappe à la médiocrité, et ce, notamment parce qu'il épouse la même légende d'artiste maudit qu'Hoffmann et Poe. Ils rencontrent tous la mort pour s'être « attaqués corps à corps à la réalité [...], pour avoir voulu arracher à la nature le secret de toutes choses, pour avoir surmené le cerveau au détriment du corps, ils semblent des rêveurs et des fous⁹³ ». Cette mythification autour de l'artiste dévoré par son art, qui est lui-même présenté comme une quête auguste, va de pair, dans l'argumentation de l'auteur, avec la dévalorisation des autres écrivains, présentés comme désintéressés et naïfs⁹⁴. Le Larousse adopte une position relativement esseulée par rapport aux autres usuels qui ambitionnent de définir ce qu'est le fantastique.

Le Dictionnaire universel des littératures de Vapereau (1819-1906) de 1876 préfère un entre-deux. Il gravite entre les termes et tente de les faire concilier. Sont dites fantastiques :

les compositions littéraires où l'imagination a le principal rôle, où les personnages, les événements, les sentiments sont pris en dehors du monde réel. Le domaine propre au fantastique est le surnaturel, c'est-à-dire cette espèce de merveilleux qui s'attache à certains faits dont nous ignorons la loi et que nous n'avons plus la naïveté d'attribuer, comme le faisaient les anciens, à des volontés invisibles divinisées⁹⁵.

Vapereau choisit ici de combiner différentes conceptions précédemment étudiées. Le surnaturel répond au fantastique qui se rapproche du merveilleux. La parenté est respectée, elle est toutefois nuancée par l'adjonction d'une chronologie dans l'argumentation. Le fantastique et le merveilleux s'apparentent à des cousins lointains. Le dernier se trouve intrinsèquement lié à « la foi » et à « la croyance populaire⁹⁶ », le fantastique étant alors ce qu'il reste une fois la littérature dégagée d'une forme de superstition. Ceci est un argument repris par bon nombre de critiques littéraires du XX^e siècle⁹⁷. En effet, l'idée d'une liberté de l'imagination acquise grâce à la destruction de la crédulité est très séduisante. Elle n'est, en revanche, pas tout à fait conforme à la véracité des événements.

Non seulement, le merveilleux, tel que défini par Vapereau continue à exister au XIX^e

⁹³ Larousse, *op. cit.*, (1872), p.94.

⁹⁴ Le lien entre folie et génie créatif du fantastique est un lieu commun étudié à de nombreuses reprises et notamment dans l'ouvrage de Barine, Arvède, *Les Névrosés, Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1898, ou encore dans celui de Philomneste Junior, *Les Fous littéraires, essai bibliographique*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880.

⁹⁵ Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, 1876, p.763.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Voir notamment Dupeyron-Lafay, Françoise, *Le Fantastique anglo-saxon, De l'autre côté du réel*, Paris, Ellipses, 1998.

siècle, mais des créations prenant appui sur cette acception sont également créées⁹⁸. En outre, les lecteurs des XVII^e et XVIII^e siècles se délectent aussi bien des grandes épopées que des contes de fées sans toutefois y croire candidement. Une distance est initiée au moyen des différents processus d'édition et de distribution, il s'agit d'une littérature de colportage dont la bibliothèque bleue devient le symbole⁹⁹. La généralisation du merveilleux telle que *Le Dictionnaire universel des littératures* la présente induit une réduction et une dissociation des littératures là où elles communiquent.

La position de Vapereau n'est toutefois pas collectivement admise. Le dictionnaire Littré de 1902 dissout la controverse en combinant la définition séculaire du fantastique, « qui n'existe qu'en imagination » avec la fusion des genres. Ainsi, les « contes fantastiques [sont des] contes de fées, de revenants¹⁰⁰ ». La filiation s'accroît avec la définition du merveilleux : « ce qui est produit par l'intervention des êtres surnaturels, l'intervention des êtres surnaturels dans les ouvrages d'imagination¹⁰¹ ». Au travers des fées et des revenants qui sont des êtres surnaturels, défiant la nature par leur résurrection ou leurs pouvoirs, le fantastique se trouve lié au merveilleux qui lui-même intègre la notion de surnaturel et d'imagination¹⁰².

Ainsi, les quatre notions de fantastique, imaginaire, merveilleux et surnaturel entretiennent, tout au long du XIX^e siècle, des liens significatifs. Elles se définissent les unes par rapport aux autres, et témoignent d'une certaine résonance sémantique. Les articulations des conceptions permettent de dissiper l'idée d'une évolution nette des significations. L'histoire du mot fantastique ne se déroule pas de façon chronologique : une acception en annule une autre. Elle est heurtée. Les notions se télescopent, les ajouts sont bouleversés par les retours constants et rassurants à la définition originelle. Cette résurgence est la résultante de la difficulté à encadrer le fantastique, elle fait office de point d'ancrage dans l'incertitude linguistique.

Ce qui rend le fantastique si difficile à appréhender est qu'il n'est pas un mot réservé à la littérature, il s'épanche dans le vocabulaire de la vie et des autres arts. Lorsqu'il apparaît en 1885 dans le *Lexique des Termes d'Art* de Jules Adeline (1845-1909), il ne se rapporte pas aux Lettres, mais à des ouvrages appartenant au domaine des Beaux-Arts, alors décrits comme des « œuvres fantaisistes, extravagantes, d'effets de lumière bizarres, imprévus, de scènes étranges

⁹⁸ Comme le montre l'étude de Matthey, Hubert, *Essai sur Le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915.

⁹⁹ Mandrou, Robert, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Stock, 1975, p.52.

¹⁰⁰ Littré, *op. cit.*, (1902), p.317.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 521.

¹⁰² « qui est au-dessus de la nature [...] êtres surnaturels, les esprits, les génies, les anges, les démons », *ibid.*, p.820.

où les fantômes et les apparitions tiennent une large part¹⁰³ ». Au sein de cette définition sont introduits les motifs du fantôme et de l'apparition. Avoir ce personnage archétypal du fantastique dans cet ouvrage témoigne du transfert d'un motif littéraire vers un motif iconographique. Si nous reviendrons plus tard sur l'importance du revenant dans la littérature fantastique et sa représentation, il nous semble important de noter dès à présent son intégration dans la définition même du mot.

Ces premières pages relativement denses nous apparaissent comme le prologue de la *Communauté de l'Anneau* dans lequel J. R. R. Tolkien (1892-1973) offre à son lecteur la généalogie des familles des hobbits sur une vingtaines de pages¹⁰⁴. Elles nous servent à ancrer une réflexion plus vaste de ce qu'est le fantastique mais aussi de la façon dont le XX^e siècle en a hérité¹⁰⁵. La séparation entre merveilleux et fantastique est une construction, dont il faut noter que les racines se situent au XIX^e siècle. L'inhérente indéfinition est compréhensible et assimilable à la confusion des discours, de quelques natures qu'ils soient.

Les dictionnaires et autres usuels observent toujours une période de réserve avant d'entrer ou de compléter la définition d'un mot. En effet, la nature profonde de ces ouvrages en fait des références gardiennes du bon usage des termes. Ainsi, pour acter un changement sémantique, il faut que celui-ci soit attesté dans sa durée et non pas juste un effet de mode. Ils ne sont cependant pas les seuls à faire usage des mots et à témoigner de leur changement. Il nous faut élargir notre spectre pour excaver d'autres écrits. Au-delà d'une déconstruction des exégèses contemporaines, il nous faut comprendre leurs origines.

b. La création d'un genre ?

La difficulté de l'étude du mot « fantastique » réside dans le fait qu'il s'agit d'un terme polysémique dont la nature peut varier. Les différentes entrées des usuels aspirent à faire communiquer les sens, de leur cohabitation naît une analogie. Cette dernière se construit dans l'architecture de l'ouvrage bien plus que dans la sémantique. « Fantastique » est tout d'abord

¹⁰³ Adeline, Jules, *Lexique des Termes d'Art*, Paris, A. Quantin, 1885, p.198, dans ce même ouvrage la fantaisie se rapporte aux « œuvres de pure imagination », *ibid.*, p.197, consolidant une fois encore le lien entre fantastique et imagination.

¹⁰⁴ Tolkien, J. R. R., *Le Seigneur des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, Paris, Pocket, [1954] 2002, p.9-21.

¹⁰⁵ Les chercheurs sont d'ailleurs sensibles à cette élaboration arbitraire de leurs réflexions et admettent eux-mêmes que ces catégories ont un problème « the term *fantastique* became almost obligatory in the titles of short stories published in newspapers and journals in the early 1830s (although by today's standards some of them would not be called fantastic stories). » in Avni, Ora, « Fantastic Tales », *A New history of French literature*, Cambridge, Harvard University Press, p.676.

un adjectif, puis devient un substantif qui, par extension, qualifie un genre. Cette étape s'observe dans les dictionnaires à partir de 1863 et est immédiatement reliée à la vague hoffmannienne que connaît la France dans les années 1830¹⁰⁶. La presse et la critique apparaissent plus libres dans l'utilisation de l'appellation « genre fantastique ». Elle est utilisée pour la première fois bien avant l'introduction des *Fantasiestücke in Callots Manier* (1828) en France.

La toute première occurrence de la locution « genre fantastique » se constate en 1798 dans un article de *La Décade philosophique, littéraire et politique* : « tout le monde a lu *le Diable boiteux* de Lesage (1668-1747), fiction, du genre fantastique, imitée de Velez de Guevara¹⁰⁷. » L'auteur n'explicite pas réellement son acception du fantastique, il se contente d'en donner un exemple et d'exposer, en substance, le résumé de l'ouvrage. L'emploi du mot « genre », induit toutefois une forme de regroupement d'écrits dans lesquels se reconnaît une structure commune¹⁰⁸. Dans le condensé qui est offert, il est possible, de mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui peuvent correspondre au fantastique pré-XIX^e siècle. Lesage dessine une histoire de diablerie et d'enchantement saupoudrée de morale. S'y trouvent des composantes qui n'appartiennent pas au réel, notamment la figure démoniaque et les divers sortilèges qui l'aident d'une part, à faire son entrée dans l'histoire, d'autre part à faire avancer l'intrigue.

Sommes-nous toutefois en train de tomber dans l'écueil de l'anachronisme que nous essayons de déconstruire ? L'association systématique du diable avec le fantastique est à questionner, d'autant plus que dans cet écrit, l'extraordinaire est un prétexte à l'exposition de différentes scènes et tableaux. L'irréel est cependant présent et a un rôle actif dans le roman. Finalement, ce n'est pas tant l'interprétation qu'il est possible d'en faire aujourd'hui qui nous intéresse, mais le fait qu'il y ait eu une association dans les mots et donc dans les idées. Cette corrélation a pu être relue au XIX^e siècle, au prisme d'une ouverture à une nouvelle littérature. *Le Diable boiteux* n'est pas la seule histoire à mettre en scène le diable au XVIII^e siècle, simplement au moment où l'histoire française du genre se construit dans les premières années du XIX^e siècle, il est possible de se rapporter à une ascendance déjà qualifiée de fantastique.

¹⁰⁶ Bescherelle, *op. cit.*, (1863), p.1231. L'analogie à Hoffmann est ensuite reprise pour se poursuivre jusqu'en 1922, avec Auge, Claude, *Larousse universel en 2 volumes : nouveau dictionnaire encyclopédique*, tome 1, Paris, Larousse, 1922, p.843, et même jusqu'en 2002 dans un usuel réservé à la littérature, Mouguin, Pascal, Haddad-Wotling, Karen, *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p.403.

¹⁰⁷ V. B., « Littérature-Philosophie », *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n°17, 30 décembre 1798, p.469.

¹⁰⁸ Le simple argument de la réécriture ne nous paraît pas suffisant pour affirmer l'existence d'un genre à part entière.

Naturellement, un glissement de l'élément fantastique s'observe entre les deux types de publications, d'une présence quasiment allégorique à une omniprésence bien plus mystique.

Il semble stérile de vouloir dater avec précision l'apparition d'un mouvement artistique. Bien souvent, ces périodes correspondent à des moments où des œuvres plus ou moins similaires apparaissent. La récurrence de l'utilisation du mot « fantastique » s'observe dans la presse aux alentours des années 1827. Cette période connaît également les prémices du romantisme comme en atteste la préface de *Cromwell* d'Hugo (1802-1885). De cette proximité naît un rapprochement, non seulement chronologique mais aussi thématique. Fantastique et romantisme se trouvent associés aussi bien dans les écrits contemporains¹⁰⁹ que dans les études ultérieures¹¹⁰. Non seulement leurs périodes d'épanouissement correspondent, mais ces deux genres ont en commun des auteurs, des discours et des termes, dont celui de « fantastique ».

L'article du *Globe* paru au début de l'année 1827, et présentant les *Odes et Ballades* de Victor Hugo, est sans doute le plus à même d'exposer l'enchevêtrement de ces discours. Aux termes précis « genre fantastique » sont adjoints des motifs qui deviennent au cours du siècle des *leitmotive* de la critique.

Une autre sorte de composition dans laquelle M. Hugo excelle souvent est le genre fantastique. Vague et sans limites, cette région lui convient à merveille : l'imagination y vit à l'aise, et y peut s'ébattre comme en son logis. Elle a beau se donner essor : il n'est guère ici pour elle d'écarts à craindre ni de caprices à réprimer. Je ne fais que rappeler *La Fée et la Péri*. Le lutin *Trilby*, adressé à M. Nodier, est un petit chef-d'œuvre de grâce et de gentillesse.[...] Tout à côté de *Trilby*, quoique dans un ton bien différent, il faut placer sans hésiter l'admirable *Ronde du sabbat*¹¹¹.

La première occurrence du genre au XIX^e siècle se rapporte donc à la poésie et non pas au roman. En revanche l'importance de l'imagination est soulignée, elle s'affiche sans borne et conjointement à la notion d'indéfinition qui semble déjà qualifier le fantastique.

L'auteur met également en lumière trois compositions de Victor Hugo dont *À Trilby le lutin d'Argail*. Le rapprochement avec le fantastique de ce poème hommage à son ami Charles Nodier, à qui il emprunte son personnage, est particulièrement intéressant. Si l'histoire est régulièrement publiée au cours du XIX^e siècle, elle apparaît dans un recueil intitulé *Contes*

¹⁰⁹ « Honneur à toutes, au surplus, pour être demeurées fidèles aux doctrines de la raison et du goût, et pour avoir su se préserver de cette contagion d'idées incohérentes, de sentiments gigantesque et d'images fantastiques qui, sous le nom de genre romantique, infecte la littérature moderne. » in Vieillard, P. A., « Critique littéraire », *Annales de la littérature et des arts*, tome quatrième, 1821, p.53.

¹¹⁰ Retinger, Joseph-Hieronim, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1909.

¹¹¹ S.-B., « Odes et Ballades, Par M. Victor Hugo », *Le Globe*, 9 janvier 1827, p.339.

*fantastiques*¹¹² en 1861 aux côtés d'E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul (1763-1825), Walter Scott (1771-1832), Apulée (125-170) ou encore Lord Byron (1788-1824). Cet ouvrage réunit des fantastiques qui pointent vers des directions différentes, et dont seuls Hoffmann et Jean-Paul ont été conservés par les littérateurs du XX^e siècle. Le conte populaire de Nodier mettant en scène un personnage du petit peuple répond à la fable mythologique d'Apulée qui est elle-même recoupée avec les histoires terrifiantes d'Hoffmann. Le surnaturel prend diverses formes qui se regroupent au sein d'un même ouvrage sous le titre générique de *Contes fantastiques*. Le discours est ici construit par l'édition qui rassemble en une parution des fictions multiples, créant ainsi du lien entre elles. Cet assemblage, s'il est opportun, ne relève pas tout à fait d'une exécution *ex abrupto*, puisqu'il est possible d'en voir l'archéologie.

L'article du *Globe* révèle la bigarrure des écrits s'abritant sous l'égide « fantastique ». Cette hétérogénéité prend d'ailleurs son principe dans les poèmes de Hugo eux-mêmes. Le lutin n'est pas la seule créature portée par ses vers. La fée, tantôt mythologique tantôt merveilleuse côtoie aussi bien le géant que la nonne spectrale et les sorcières du Sabbat¹¹³. Ce sont ici les personnages qui portent le fantastique, puisqu'ils appartiennent au surnaturel alors les écrits qui les hébergent le sont. Les différences d'univers et de degrés sont passées sous silence. La sorcière convoie le même extraordinaire que la fée. Ces personnages n'ont, en revanche, pas la même destinée et évoluent avec plus ou moins d'intensité dans les récits fantastiques du XIX^e siècle. L'importance de leur représentation intervient dans leur fortune. Plus ils sont à même de proposer une image mémorable et saisissante, plus ils apparaissent dans les récits. L'auteur joue avec la culture visuelle de ces lecteurs. C'est le cas de la sorcière dont les images de Sabbat envahissent le siècle.

Les artistes du temps ont une appétence particulière pour cette figure occulte. La sorcière est peinte et dépeinte à travers de nombreux écrits, estampes ou toiles. Sa représentation, individuelle ou en conclave, marque les esprits changeants. D'une créature satanique, au personnage de la femme fatale, en passant par la mendicante diseuse de bonnes aventures, la sorcière est métamorphe. Les figurations de Dürer et Goya (1746-1828) lui donnent corps tandis que Goethe (1749-1832) ravive son histoire dans *Faust*. En France, le texte est illustré à plus de dix reprises au cours du siècle, mais c'est Eugène Delacroix (1798-1863) qui en donne la première version en 1828¹¹⁴.

¹¹² Hoffmann, E. T. A., Nodier, Charles, Scott, Walter (et al.), *Contes fantastiques*, Avignon, Amédée Chaillot, 1861.

¹¹³ Hugo, Victor, « Une fée », « Le sylphe », « À Trilby, le lutin d'Argail », « Le Géant », « La légende de la nonne », « La Fée et la Péri », « La Ronde du Sabbat », *Odes et Ballades*, Paris, Hector Bossange, 1828.

¹¹⁴ Nous excluons ici l'édition de Dondey-Dupré parue, elle aussi, en 1828, et qui n'offre qu'un frontispice pour

Cette publication est remarquée dès sa parution, et au *Faust* est attribué le caractère de drame fantastique. Cette locution n'intervient que dans la proximité des illustrations avec le texte comme le notent les observateurs contemporains de l'édition :

Enfin, ce qui est certainement un grand éloge, on acquiert en parcourant les dessins de M. Delacroix une intelligence plus vive du drame fantastique dont ils ne sont pour ainsi dire que des traductions. Nous essaierons peut-être incessamment de parler plus en détail des compositions de M. Delacroix, et surtout nous chercherons à les comparer avec les ouvrages du même genre qui ont été depuis quelques temps publiés en Allemagne¹¹⁵.

La récurrence de ce type d'écrits en Allemagne qui se modèlent alors en genre est mise en évidence. Toutefois, le contenu, aussi bien des planches que du texte, reste évasif. Seul des « inspirations diaboliques¹¹⁶ » sont évoquées. Il est possible de voir dans l'entente entre le fantastique et la figure luciférienne une forme de persistance. Loin d'être une relation synecdochique, la répétition de l'association constitue peut-être le commencement d'une conception.

Les gravures sont comparées à des traductions, ce terme souligne non seulement une compréhension profonde du texte mais aussi de son contexte. Ainsi, l'illustration contribue non seulement à porter le fantastique mais aussi à le diffuser. L'auteur est loin d'être tendre avec Delacroix. Il blâme la facture et omet l'iconographie. S'il reconnaît à l'artiste de gracieuses compositions, il y oppose une exécution défectueuse et charbonnée¹¹⁷. Delacroix centre ses représentations sur les personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Après avoir présenté séparément Méphistophélès (fig. 1) et Faust dans les deux premières planches (fig. 2), les illustrations se concentrent sur le binôme. Elles restent par ailleurs sobres en termes d'éléments iconographiques associés au surnaturel, mais à cette réserve s'oppose le frontispice. Plusieurs planches présentent quelques motifs qui font la fortune des images fantastiques quelques années plus tard. Le laboratoire de Faust se pare d'ornements alchimiques comme la verrerie, les divers grimoires, crânes et sabliers. Ils sont cependant relégués à une partie restreinte de la composition (fig. 2 et 3). La scène de Sabbat, très riche en termes de description et d'images littéraires, reste relativement sage (fig. 4).

À l'inverse, le fantastique, bien que retenu, est ostensible dans la première planche (fig. 1). Méphistophélès dans sa forme démoniaque habite l'image. La torsion de son corps

seule illustration représentant le pacte de Faust avec Méphistophélès.

¹¹⁵ (3) Anonyme, « Bulletin Littéraire », *Le Globe*, 19 mars 1828, p.280.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Idem.*

permet d'appréhender l'entière de ses caractéristiques infernales. Les ailes épousent le haut du cadre en faisant un écho au format particulier de l'illustration. Entre elles, se trouve la tête qui participe au jeu de formes et de lignes proposées par Delacroix. L'anatomie triangulaire du bouc et des cornes concourt à la silhouette anguleuse. Les nombreuses pointes affirment la structure hachée et acérée. Les mains et les pieds soutiennent cet effet, le bras gauche se termine par une suite de formes accidentées et sinueuses participant à la courbure générale. La créature occupe toute la largeur de la représentation, et tend à envahir la verticalité grâce à une subtile diagonale. Le reste de l'image est investi par la figuration d'une ville rejetée en bas de la composition. Le rapport d'échelle entre les deux éléments est particulier, Méphistophélès apparaît quelque peu disproportionné ce qui contribue à un effet de projection vers le regardeur.

Cette illustration a un statut spécifique assimilable à un second frontispice. La première image présente dans l'ouvrage est un portrait de Goethe (fig. 5). C'est une pratique courante dans les frontispices du XIX^e siècle, l'auteur est mis en lumière avant l'histoire elle-même. L'image résonnant alors avec la préface ou l'avant-propos qui propose un extrait sur la vie de l'écrivain. Il existe un écart entre ce type de frontispice et les images qui manifestent une partie de l'histoire. Pour pallier ces problématiques, certains ouvrages proposent des doubles frontispices. Ce n'est pas le cas de l'édition de 1828, toutefois l'image de Méphistophélès est positionnée avant le début du *Faust*, dans un prologue intitulé « Dans le Ciel ». Non seulement l'œuvre de Delacroix se combine avec les motifs évoqués dans le préambule mais l'image acquiert aussi sa fonction d'introduction à l'histoire. En cela, cette seconde planche accomplit sa mission, non seulement d'introduire un personnage clé de l'intrigue mais aussi de colorer l'ouvrage d'une teinte surnaturelle. Si elle n'est pas concrètement un frontispice, elle en assume néanmoins la fonction. Delacroix offre une image frappante et marquante dont la portée rayonne sur le reste du livre et des illustrations en conditionnant l'appréhension de la lecture.

Il s'agit également d'un moment important de l'histoire du fantastique. L'écrit et sa représentation en gagnent le nom. Les deux composantes sont indissociables et forment un tout. Auparavant, l'iconographie fantastique est surtout l'apanage de deux domaines, les bestiaires du Moyen Âge et les miracles religieux. L'introduction de la figure du diable dans la formation du fantastique balbutiant du début du XIX^e siècle est à noter. Il est un personnage important et récurrent et il est immédiatement pourvu d'une imagerie reconnaissable et signifiante à laquelle nombre de motifs sont associables.

Le fantastique a donc une existence en France avant Hoffmann. Si les ouvrages ne le portent pas encore dans leur titre, la critique se charge d'établir une collection d'écrits différents qu'elle rassemble en genre. Ce dernier se cristallise autour des personnages issus du surnaturel,

comme les fées, ou les sorcières mais aussi et surtout le diable. L'analyse ne porte pas sur la narration qui est rarement débattue¹¹⁸ mais bien sur la présence de créatures qui sont alors des archétypes. Finalement l'article d'Ampère n'apparaît pas comme l'initiateur d'une vague fantastique au travers d'Hoffmann mais bénéficie d'un terrain propice à la propagation de cette littérature.

c. Ampère face à Hoffmann : une stratégie d'ancrage

L'historiographie du fantastique en France commence systématiquement par un poncif se répétant de livre en livre. Quasiment tous les historiens du genre¹¹⁹ reconstituent son origine avec l'article de Jean-Jacques Ampère dans *Le Globe* du 2 août 1828. Cette date et l'article qui l'accompagnent forment un truisme qu'il convient de remettre en question et en contexte.

L'analyse du billet d'Ampère par la glose littéraire du XX^e et du XXI^e siècles fait émerger d'une part la primeur de la découverte d'Hoffmann en France et d'autre part l'erreur de traduction de l'auteur faisant des *Fantasiestücke in Callots Manier* des *Contes fantastiques* et non des *Fantaisies*¹²⁰. Cette maladresse dans la transposition du titre est souvent mise en relation avec l'article de Walter Scott « On the Supernatural in Fictitious Composition¹²¹ » paru un an auparavant, et qui affirme que les œuvres d'Hoffmann appartiennent à un « Fantastic mode of writing¹²² ». Si cette expression a sans doute prédisposé Ampère à utiliser le même

¹¹⁸ Une exception apparaît toutefois avec les écrits de Machiavel : « Comme poète, Machiavel ne mérite pas d'être placé bien haut. [...] Le style et la versification sont soigneusement modelés sur le Dante [...] Cette diction rude et laborieuse, qui donne à ses scènes fantastiques, un caractère plus fantastique encore, et qui semble l'effort d'un homme qui se tourmente pour exprimer ce qui est inexprimable, devient plate et extravagante sous la plume d'un imitateur qui l'emploie mal-à-propos. » in (2) Anonyme, « Italie, Machiavel et son époque », *Le Globe*, 17 juillet 1827, p.237.

¹¹⁹ Pour ne citer que quelques exemples, Bozzetto, Roger, « À contre temps : retour sur quelques "évidences" de la critique en "fantastique" », *E-rea* [En ligne], 5.2 | 2007, document 5, mis en ligne le 15 octobre 2007, p.9 [Consulté le 14/02/2019] ; Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p.45 ; Lazzarin, Stefano, *L'ombre et la forme, Du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p.16 ; Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p.16 ; Montclair, Florent, « Vers une critique post-formaliste du fantastique », *Aspects de la critique*, Besançon, Presses Universitaire de Franche-Comté, p.39 ; Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p.42 ; Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.5.

¹²⁰ Sur cette question voir notamment Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 69 et Miklós, Barbara, « Théorie du fantastique dans les textes critiques sur l'œuvre d'Ernst Théodore Amadeus Hoffmann entre 1837 et 1843 », *Újlatin neylvek és kultúrák*, 2011, p.58.

¹²¹ Scott, Walter, « On the Supernatural in Fictitious Composition », *The Foreign Quarterly review*, vol I, juillet-novembre 1827, p.60-98.

¹²² « We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative [...] This may be called the FANTASTIC mode of writing, - in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. », *ibid.*, p.72.

terme, la présence du mot « fantastique » dans la presse française des années 1820 n'est pas à négliger. Il est indéniable que Scott est le premier à associer l'auteur allemand et le fantastique de manière si frontale. Toutefois, l'article d'Ampère opère une convergence entre la dénomination anglaise et la gravitation française du mot autour d'un certain nombre de publications¹²³. La mésinterprétation de l'article du *Globe* est à prendre en compte comme une adaptation, la notion se fonde à un vocabulaire naissant en France qui désigne des écrits qui sont par la suite systématiquement affiliés à Hoffmann.

L'article d'Ampère est notable, mais son influence est à nuancer. Il est le premier protagoniste d'un discours critique élaboré dans *Le Globe* durant trois ans. À lui s'associent trois autres billets¹²⁴, ensemble ils marquent durablement l'exégèse associée au fantastique. Ce corpus est un véritable système, successivement les parutions emploient la même rhétorique enracinant ainsi les *leitmotive* du genre. Le rapport au merveilleux, la dualité des écrits, la notion de frontière, d'effet et de nouveauté constituent la base de ce discours.

Étonnamment le mot « fantastique » se fait discret dans l'argumentation. Il n'apparaît qu'une fois dans l'article de 1828¹²⁵, puis il figure dans le titre des journaux du 26 décembre 1829¹²⁶ et du 8 mai 1830¹²⁷, enfin il est absent de l'édition du 7 décembre 1830. Le fantastique n'est pas considéré en tant que genre mais uniquement comme titre des œuvres d'Hoffmann, à l'exception de la mention en 1829 de « ces compositions purement fantastiques¹²⁸ » qui est sans doute plus à penser comme un développement du vocabulaire associé au merveilleux. C'est en réalité lui qui est au cœur de la structure argumentative. Les compositions d'Hoffmann appartiennent au genre du merveilleux, et ces contes ont pour titres « fantastiques ». La distinction est importante et permet de mettre en lumière les ponts existants entre les deux notions.

La confrontation du genre du merveilleux et d'un écrit fantastique, fait émerger le fait que les deux concepts ne sont pas antithétiques mais interdépendants. Dans les premières lignes de l'article d'Ampère, le merveilleux s'impose comme une base. Ce dernier semble déterminant et permet à l'auteur et à ses suivants de dessiner un point d'origine aux contes d'Hoffmann qui

¹²³ En outre, la première traduction de l'article de Walter Scott ne paraît en France dans *La Revue de Paris* qu'en 1829, dans une version très raccourcie qui exclut la majeure partie de l'analyse des œuvres d'Hoffmann.

¹²⁴ O., « Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 26 décembre 1829, p.818-820 ; K., « Œuvres complètes de E. T. A Hoffmann, contes fantastiques, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 8 mai 1830, p.327-328 ; (9) Anonyme, « Œuvre complète d'Hoffmann, contes nocturnes », *Le Globe*, 7 décembre 1830, p. 1166. La transcription de ces articles est disponible dans le volume d'annexes.

¹²⁵ Ampère, *op. cit.*, (1828), p.589.

¹²⁶ O., *op. cit.*, (1829), p.818.

¹²⁷ K., *op. cit.*, (1830), p.327.

¹²⁸ O., *op. cit.*, (1829), p.820.

reposent alors sur une tradition littéraire existante. L'article insiste sur l'Allemagne, comme terre de production de fantaisies : « la plupart de ses nouvelles reposent sur un fond plus ou moins merveilleux. Le merveilleux joue un grand rôle dans les productions littéraires de l'Allemagne¹²⁹ ». Un an plus tard, le mystérieux O. reprend l'analogie et file la métaphore du merveilleux comme « source¹³⁰ » à laquelle Jean-Paul et Goethe s'abreuvent avant qu'Hoffmann ne se l'approprie de manière nouvelle. Quant aux articles de 1830, ils entament leurs démonstrations par l'évocation du merveilleux qui se distille au fil des lignes¹³¹, bâtissant alors les fondations de leurs critiques.

L'emploi du mot « merveilleux » n'est pas neutre. Il fait appel chez le lecteur à toute une sphère référentielle de motifs et d'œuvres. Aussi du recours au mot naît nécessairement la comparaison qui parasite la réception d'une écriture nouvelle. Ampère devance le rapprochement en usant d'un réquisitoire hostile pour tuer la réflexion dans l'œuf :

Rien de plus bête en effet, il faut le dire, que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet ; que ces horreurs à froid, ces peurs de sens rassis, ces lieux communs usés de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout. Autre chose est d'ébranler profondément nos âmes en allant y chercher les cordes secrètes qu'y fait résonner la terreur de l'inconnu, et le sentiment parfois si vif et si pressant des mauvaises puissances, de réveiller dans notre âge mûr les impressions dès long-temps [sic] oubliées de nos premiers ans, de susciter dans notre imagination glacée les fantômes méprisés des superstitions populaires, et de la troubler de leur présence¹³².

Ainsi, pour le critique du *Globe*, le merveilleux d'Hoffmann résulte plus d'une écriture admirable que des motifs employés. Hoffmann ne tombe pas dans l'excès, que le critique français décrit comme une accumulation de lieux communs attisant l'horreur. L'emploi de *topos* dans les ouvrages n'est cependant pas nié, « les compositions d'Hoffmann semblent tantôt des souvenirs du sabbat, tantôt des caricatures de Bedlam tracées dans un moment de gaieté par le bouffon du diable¹³³. » Si le merveilleux folklorique, démoniaque et grotesque ainsi que sa parade d'êtres extraordinaires sont pointés¹³⁴, ils sont pondérés par une torsion appliquée à l'acception. En 1829, O. poursuit la pensée d'Ampère en distinguant « le merveilleux [...] naïf,

¹²⁹ Ampère, *op. cit.* (1828), p.588.

¹³⁰ O., *op. cit.*, (1829), p.819.

¹³¹ « Ne penses-tu pas que la connaissance ou le pressentiment du merveilleux est accordé à quelques uns comme un sens particulier ? [...] le côté excentrique pour lequel nous ne trouvons point de comparaison dans la vie commune et que nous nous plaçons à nommer le merveilleux » in (9) Anonyme, « Œuvre complète d'Hoffmann, contes nocturnes », *Le Globe*, 7 décembre 1830, p. 1166 ; « Ce merveilleux si nouveau » in K., *op. cit.*, (1830), p.327.

¹³² Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹³³ *Ibid.*, p.589.

¹³⁴ « À ses yeux des démons menaçants sortent de la nuit » in K., *op. cit.*, (1830), p.327.

original, spontané, puis d'ordinaire, transmis par la tradition » et celui « relégué dans les livres, [qui] ne brille plus que comme ressource poétique, et délassément littéraire¹³⁵. » Quelques lignes plus loin, le critique confirme la mutation du genre, tout en introduisant l'un des principes du discours fantastique, « Hoffmann comprend et manie le merveilleux. Le merveilleux, pour lui, n'est ni un jeu de l'esprit, ni un jeu de théâtre, mais quelque chose de réel qui a sa racine dans l'esprit humain¹³⁶. »

L'allusion au réel est ce qui permet aux littérateurs du fantastique de procéder à la ruine du merveilleux chez Hoffmann ; il est oublié ou utilisé comme un contre-exemple¹³⁷. Toutefois, la caractérisation qui se dégage des articles du XIX^e siècle fait émerger des points de contact entre les deux concepts et la dialectique qui dessine le merveilleux resurgit postérieurement pour qualifier les œuvres dites fantastiques. La notion de limite inhérente aux écrits occupe une grande part de l'argumentation.

Le merveilleux est compris comme le domaine de l'incertain, une littérature du seuil et de la marge. La définition d'Ampère est à souligner : il est « un ordre de faits placés sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible¹³⁸ ». Le vocabulaire se décline dans les autres articles du journal appuyant sur le principe de charnière, faisant des écrits d'Hoffmann des contes « la limite de ce monde et de l'autre¹³⁹ ».

De temps à autre, la lisière se fait poreuse et les œuvres s'expriment « dans ce mélange habile, dans cette mesure discrète de merveilleux et de réel¹⁴⁰ » pour orchestrer la rupture de l'ordre établi :

On a tout dit dans *Le Globe* et ailleurs sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann [...] On l'a montré retraçant avec bonhomie les scènes de la vie humaine, ou les reproduisant en caricature satiriques et bouffonnes ; tantôt brisant les lois de la nature et créant un monde imaginaire ; tantôt cédant à la fois à toutes ses aspirations, et mêlant la réalité, la satire [sic] et la fantaisie¹⁴¹

Si le terme de « merveilleux » est exprimé, le principe du fantastique tel qu'il s'énonce plus tard est en germe dans ces articles. En effet, le *topos* de la frontière entre réel et irréel transcende le siècle, et le champ lexical qui l'accompagne fleurit dans les discours critiques ultérieurs.

¹³⁵ O., *op. cit.*, (1829), p.819.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Todorov, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.46.

¹³⁸ Ampère, *op. cit.*, (1828), p.589.

¹³⁹ O., *op. cit.*, (1829), p.819 ; « Hoffmann s'en est venu qui, aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque là inaperçu » in (9) Anonyme, *op. cit.*, (7 décembre 1830), p.1166.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.1166.

¹⁴¹ K., *op. cit.*, (1830), p.327.

Il résulte une argumentation chancelante de cette négociation avec la définition du mot « merveilleux » qui tente d'ajouter de nouveaux thèmes. Dans le corps de l'article, Ampère s'évertue à rendre intelligible la teneur du texte, pour cela il construit sa prose sur une dualité constante. En découle le sentiment qu'il peine à saisir pleinement et précisément l'écriture de l'auteur allemand. Cette rhétorique a en réalité pour but de tisser des liens entre différents concepts, et ainsi d'associer la nouveauté d'Hoffmann à une esthétique reconnaissable par le lectorat.

Pour situer cette innovation littéraire dans un ensemble plus vaste, Ampère confronte les contes à des catégories littéraires identifiables. Il y perçoit du « monstrueux » mais aussi du « burlesque¹⁴² », du « pathétique » qui répond au « grotesque » et du « comique » qui équilibre le « terrible¹⁴³ ». Les mêmes termes sont repris en 1830 par K. pour qui le récit d'Hoffmann est « en même temps sérieux et malin, terrible et grotesque »¹⁴⁴. Ces adjectifs permettent aux auteurs de faire référence, non seulement à des domaines de la littérature mais aussi à des œuvres, guidant ainsi le lecteur dans cette découverte. Ampère crée un milieu dans lequel les écrits d'Hoffmann peuvent interagir.

Si le système des autres auteurs du *Globe* s'exprime en association, Ampère est attaché au *paragone*. La sophistication de son discours émerge lorsqu'il précise que dans les contes d'Hoffmann « le bizarre et le vrai¹⁴⁵ » s'affrontent, tout comme « le touchant et l'effroyable¹⁴⁶ ». Les termes employés par le critique sont choisis avec soin. De fait, ils ne sont pas intrinsèquement contraires et antinomiques, leur opposition est plus subtile. La notion de vrai se heurte fondamentalement à celle du faux, de même que le bizarre va à l'encontre du commun, or, la confrontation des deux termes, « vrai » et « bizarre », fait apparaître une dimension plus subjective et moins manichéenne des concepts. L'association du « touchant » et de « l'effroyable¹⁴⁷ » relève du même dispositif littéraire. Elle accentue l'effet issu du premier groupe de mots centré sur les sens. La dualité se poursuit tout au long de l'article, et parfois avec des réemplois¹⁴⁸.

La bipartition de l'argumentation sous-tend une autre idée qui est celle de l'impact des œuvres sur le lecteur. Dans le contraste de ces associations de mots, l'effet produit par les écrits de l'auteur allemand est latent, les sensations affleurent dans cet entre-deux de sens sous-jacent.

¹⁴² Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ K., *op. cit.*, (1830), p.327.

¹⁴⁵ Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Le « bizarre » escorte le « terrible », tandis que « la terreur » répond au « délire » *in ibid.*, p.589.

En 1829, O. combine dans une même phrase les principaux traits, futurs *leitmotive* du fantastique, pour finir par exposer leur but : l'effet.

Supposez un récit naturellement enchaîné, des caractères finement tracés, des incidents réels et vraisemblables, en un mot une peinture spirituelle, touchante de la vie humaine, de la vie bourgeoise surtout ; puis, au milieu de tout cela, non de communes apparitions, ni de prodiges vulgaires, mais quelques merveilles bien neuves, bien inattendues, tantôt bouffonnes, plus souvent terribles, mais qui terribles ou bouffonnes, font frissonner et pâlir¹⁴⁹.

Ces notions relèvent des émotions, et sont soutenues par ce que Jean-Jacques Ampère note de la première lecture, qui « saisi[t] et trouble davantage¹⁵⁰ » que les autres ouvrages. Le critique se concentre sur l'impression produite par le texte, et l'exprime dans des termes qui relèvent à la fois de l'émotion et de la sensation. L'impact des contes sur le lecteur semble être le maître mot de la critique. Tous les auteurs du *Globe* soulignent « ce secret d'Hoffmann » qui vient grâce à ses compositions « ébranler et émouvoir¹⁵¹ » son lectorat.

La primauté est donc à l'effet. La narration soutient le surnaturel et non l'inverse, « le récit marche, toujours clair et bien enchaîné, mais on sent au fond quelque chose de mystérieux et de menaçant¹⁵². » Le drame et la terreur sont habilement pondérés par le comique, dans le but de produire sur le lecteur une « impression [...] forte, mais nécessairement passagère¹⁵³ ». Ce dernier point est important, les sentiments d'effroi et de trouble, certes bien réellement créés par l'illusion du texte, doivent, une fois le livre refermé, s'effacer et laisser le lecteur reprendre le cours de son existence. Le texte, aussi saisissant soit-il, ne doit pas outrepasser la « suspension volontaire d'incrédulité¹⁵⁴ » du lecteur.

Finalement, l'agrégation de procédés romanesques aboutit à la naissance d'une littérature monstrueuse, qui « ne ressembl[e] à rien¹⁵⁵ », et dont, par conséquent, il est difficile de s'emparer. La critique place Hoffmann en écrivain démiurge « créateur d'un genre nouveau¹⁵⁶ », « inventeur et original¹⁵⁷ ». L'auteur modèle une œuvre protéiforme selon les observateurs qui lui érigent un piédestal : « pour donner une idée d'Hoffmann, il faudrait être

¹⁴⁹ O., *op. cit.*, (1829), p.819.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ (9) Anonyme, *op. cit.*, (7 décembre 1830), p.1166.

¹⁵² Ampère, *op. cit.*, (1828), p.589.

¹⁵³ *Ibid.*, p.588.

¹⁵⁴ « a willing suspension of disbelief », Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres, J. M. Dent & Co., 1906, p.161.

¹⁵⁵ Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹⁵⁶ O., *op. cit.*, (1829), p.819.

¹⁵⁷ (9) Anonyme, *op. cit.*, (7 décembre 1830), p.1166.

Hoffmann lui-même¹⁵⁸. » Bien qu'admirables et élogieuses, ces descriptions sont très évasives. Le corps des œuvres n'est que peu déchiffré. Certains contes font l'objet de brefs résumés, mais le sujet n'est exprimé qu'en creux, entre les lignes des différentes comparaisons.

Les bases fondées par Ampère sont instables, l'argumentation fluctue et les auteurs semblent vouloir un ancrage plus précis. Aussi, si Ampère pointe à de nombreuses reprises l'apanage d'Hoffmann, il use également de référents littéraires afin de situer ces écrits pour le lecteur¹⁵⁹. Il remonte dans l'histoire littéraire et artistique pour concrétiser son énoncé. Ainsi, l'auteur allemand est « un homme [...] qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une nuits*, raconte comme W. Scott¹⁶⁰ ». L'assimilation d'Hoffmann au dessinateur Jacques Callot (1592-1635), créateur de plusieurs *Tentation de Saint Antoine* peuplées d'une multitude de démons, est construite par l'auteur lui-même qui intitule un recueil de nouvelles *Fantaisies dans la manière de Callot*¹⁶¹. La comparaison du style d'Hoffmann avec celui de Walter Scott semble, elle, être le fruit d'une réminiscence de l'article de l'auteur écossais sur le surnaturel. Ces deux premiers rapprochements sont ponctuels dans l'histoire de la critique littéraire. Walter Scott est certes comparé à Hoffmann, il partage parfois le même espace livresque¹⁶², mais le parallèle s'amenuise au fil du XIX^e siècle. La référence aux *Mille et une nuits* est en revanche répétée à de nombreuses reprises¹⁶³.

Au sein du *Globe*, ce repère littéraire fonctionne souvent avec un autre, *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte (1772). Si Ampère le conçoit, sans grande conviction, comme un équivalent français à Hoffmann¹⁶⁴, ce n'est pas le cas de ses suiveurs qui semblent plus séduits par la comparaison qui se fait cette fois au détriment des contes orientaux : « De ce genre de composition, rien en France, si ce n'est *Le Diable amoureux* de Cazotte, ne saurait donner une idée. On lit les *Mille et une Nuits* avec avidité, avec ravissement mais [elles] sont trop étrangères à nos croyances, trop en dehors de nos habitudes¹⁶⁵. »

¹⁵⁸ K., *op. cit.*, (1830), p.327.

¹⁵⁹ Notons toutefois que plus la critique avance dans le temps, moins le besoin de comparaison se fait sentir. Elle est passagère dans l'article de K., *op. cit.*, (1830), p.327-328, où seul Jules Janin est évoqué, puis elle disparaît complètement dans l'article de décembre 1830 : (9) Anonyme, *op. cit.*, (7 décembre 1830), p.1166.

¹⁶⁰ Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹⁶¹ Hoffmann, E. T. A., *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979, en outre les premières pages de ce recueil constituent un éloge à Jacques Callot et à ses gravures fantastiques.

¹⁶² Hoffmann, E. T. A., Nodier, Charles, Scott, Walter (*et al.*), *op. cit.*, (1861).

¹⁶³ La parenté entre les contes orientaux et les contes hoffmanniens est analysée par Feuillebois, Victoire, « Tieck et Hoffmann lecteurs de la fiction encadrée renaissante : du Décaméron aux contes nocturnes romantiques », *Loxias* 42, [En ligne], < <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7527> >, Consulté le 27 avril 2018.

¹⁶⁴ « *Le Diable amoureux* de Cazotte, chef-d'œuvre d'imagination et de grâce, est à peu près le seul ouvrage français dans lequel le surnaturel ne soit pas une fantasmagorie ridicule ou un cadre purement satyrique. » in Ampère, *op. cit.*, (1828), p.588.

¹⁶⁵ O., *op. cit.*, (1829), p. 819.

Les comparaisons et les différentes expositions développées au sein du journal ont une fortune critique importante tout au long du XIX^e siècle. Elles sont réemployées dans divers articles sans débat¹⁶⁶. Les auteurs respectent les formules dictées par *Le Globe*, réitérant le discours et le transformant en topique. Ces idées instaurent le socle durable de la réflexion qui colore les analyses des écrits tout d'abord d'Hoffmann puis rapidement et par extension des récits fantastiques. *Le Globe* procède d'ailleurs déjà à ce rapprochement au détour d'un article consacré à la littérature allemande. L'auteur précise : « quant au roman essentiellement fantastique, il ne faudrait peut-être pas l'ériger en genre, puisque Hoffmann, qui l'a créé, sera probablement sans successeur¹⁶⁷ ». Cette légère modification, qui passe le merveilleux sous silence, entraîne une transformation rapide du propos critique. L'enchaînement bref de l'auteur et du genre démontre la négociation opérée avec les termes employés. Ce remaniement dans la rhétorique aboutit à la simulation d'une histoire littéraire qui veut faire concorder l'unicité d'Hoffmann à la diversité du fantastique français déjà en place. Les observateurs tordent l'analyse et serpentent entre les poncifs pour que l'œuvre de l'auteur allemand s'intègre à un pluralisme déjà existant. Dans cette réécriture historique, Jacques Cazotte acquiert une importance capitale.

2. Façonner Cazotte

a. *Le Diable amoureux*, histoire d'une transmutation

La critique française du début du XIX^e siècle cimente l'alliance entre Jacques Cazotte et le fantastique. Véritable construction, elle vise à donner un point d'origine français au genre fantastique. Elle effectue alors des arrangements avec l'histoire littéraire. Loin d'être un assemblage grossier, le motif se structure en plusieurs étapes qui aboutissent à une conviction qui n'est que peu débattue par les historiens de la littérature¹⁶⁸. Le désossement de ce discours permet de mettre en lumière les différents points de contacts entre les multiples agents du système.

Le Diable amoureux n'est pas pensé par Cazotte comme un récit fantastique au sens où

¹⁶⁶ ST. M., « Variétés. Hoffmann's auserlesene erzaehlungen, novellen, moehrchen und phantasiestücke.– Choix de Contes, Nouvelles et Fantaisies d'Hofmann. – Vienne, 1825 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 juillet 1829, p. 3-4.

¹⁶⁷ (8) Anonyme, « Allemagne, De l'état de la littérature allemande », *Le Globe*, 10 février 1830, p. 90.

¹⁶⁸ Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p.25.

le XIX^e siècle l'entend¹⁶⁹. Tout du moins, ce vocabulaire n'est jamais employé, ni par l'auteur, ni par la critique contemporaine de l'édition. Il semble plus être un récit initiatique aux visées morales. Lorsqu'il paraît en 1772, il a pour sous-titre « nouvelle espagnole¹⁷⁰ », rappelant l'origine du personnage principal, Don Alvare, et annonçant l'ultime lieu de l'intrigue. Cette précision annexe sous-tend une idée de cycle au sein de l'histoire, appuyant la volonté d'un récit de formation.

Les commentateurs du XVIII^e siècle restent quant à eux relativement discrets vis-à-vis de l'œuvre de Cazotte. Elle n'apparaît que peu dans la presse, et lorsqu'elle se fraye un chemin dans les colonnes des journaux, elle n'y figure que paraphrasée ou qualifiée de « conte amusant et singulier¹⁷¹ ». Si la teneur du texte n'est jamais discutée, ce dernier ne se manifeste pas non plus comme une révolution parmi les récits de son temps. Ainsi, il apparaît essentiel d'introduire de la nuance dans l'idée d'un *Diable amoureux* genèse incontestée du genre fantastique. Cette conception est bien la résultante d'une relecture anachronique du texte.

La désignation du récit en tant que « nouvelle espagnole » perdure près de quarante-cinq ans. Elle est présente lors des différentes rééditions de la nouvelle, notamment lorsque les œuvres complètes sont publiées en 1788¹⁷² et 1817¹⁷³. Simultanément à la parution de cette dernière édition, commence à émerger dans la presse un discours qui s'attache à associer Cazotte à d'autres écrivains. Les commentateurs forment un cénacle avec des auteurs qui bordent les frontières du surnaturel dans leurs écrits. Ainsi, Ampère n'est pas le premier à rapprocher Cazotte des contes des *Mille et une nuits* : avant lui, Auger tente la comparaison¹⁷⁴. Le fondement de cette association repose sans doute sur un motif factuel. En 1742, Cazotte fait paraître le recueil *Mille et une fadaïses, Contes à dormir debout*¹⁷⁵. Si l'intitulé imite la compilation des contes orientaux, l'objet de la narration se fonde sur une base féérique. Le parallèle est augmenté en 1788, lorsque Cazotte continue la traduction des histoires initiée par Galland (1646-1715)¹⁷⁶. Il semble donc indéniable que les *Mille et une nuits* sont une source

¹⁶⁹ Voir à ce propos, Milner, Max, *Le Diable de la littérature française, De Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, 1960, p.82-102 : cette étude remet en contexte l'hermétisme de Cazotte et revient sur la temporalité des faits.

¹⁷⁰ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, Paris, Le Jay, 1772.

¹⁷¹ Aquin de Chateau-Lyon, Pierre-Louis « Notice des principaux ouvrages mis au jour en 1776 », *Almanach littéraire ou Etrennes d'Apollon*, Paris, Moller, 1777, p.195.

¹⁷² Cazotte, Jacques, *œuvres badines et morales de M. Cazotte*, Londres, s. e., 1788.

¹⁷³ Cazotte, Jacques, *Œuvres badines et morale, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte*, Paris, Bastien, 1817.

¹⁷⁴ Auger, « Littérature, œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte, Première édition complète », *Journal Général de France*, 25 juillet 1816, p.4.

¹⁷⁵ Cazotte, Jacques, *Les Mille et une fadaïses, contes à dormir debout*, Baillons, L'Endormy, 1742.

¹⁷⁶ Cazotte, Jacques, Chavis, Denis (trad.), *Continuation des Mille et une nuits*, Genève, Barde, Manger et Cie, 1788.

d'inspiration pour Cazotte. Si la comparaison fait sens, il s'avère que les liens sont plus évidents dans certaines productions de l'auteur que dans *Le Diable amoureux*. Les rapports thématiques ou stylistiques sont donc à nuancer, mais ils ont un certain retentissement. Les points de contact se cristallisent avec l'article d'Ampère et fondent une association durable là où les liens sont à l'origine ténus.

La référence aux *Mille et une nuits* parasite le discours fantastique. Elle apparaît dans de nombreuses critiques du XIX^e siècle qui font état du genre. Les *Nuits* sont caractérisées de « contes fantastiques¹⁷⁷ » ou sont accolées à des textes dits fantastiques¹⁷⁸. Les auteurs ne se donnent pas la peine d'explicitier la connexion, sous-entendant une forme d'évidence dans la proximité. Plus encore, les auteurs du genre s'emparent du recueil oriental et en proposent une relecture. Théophile Gautier (1811-1872) et Edgar Poe soumettent tous deux au public des *Mille deuxième nuit*. S'il semble difficile de dater avec certitude l'origine du contact avec le fantastique, nous pouvons relever un certain nombre de convergences qui permettent d'éclaircir la proximité. Dans l'histoire de cette rencontre, Cazotte n'est qu'un acteur parmi d'autres.

Il est inutile de revenir ici sur l'introduction en France des *Mille et une nuits* et leur traduction qui s'avère être une adaptation par Galland. D'autres l'ont fait avant nous avec talent¹⁷⁹. En revanche, nous souhaitons pointer plusieurs éléments qui semblent avoir eu une incidence sur le fantastique et sa construction. Le paysage littéraire du début du XVIII^e siècle voit une proximité temporelle et éditoriale se mettre en place entre la parution de contes de fées, portée par Perrault et celle des *Nuits*. Elle se cristallise avec l'éditeur Barbin qui agence les publications. Il fait paraître à la fois Perrault (1628-1703)¹⁸⁰, les contes orientaux de Galland¹⁸¹ et les divers écrits de Lesage¹⁸², dont nous avons montré l'importance pour le fantastique avec le *Diable boiteux*. Cette mise en parallèle de l'édition provoque par extension la formation d'un discours critique qui rassemble ces différents écrits parce qu'ils traitent tous de merveilleux. La

¹⁷⁷ « un des contes fantastiques des *mille et une nuits* » in Pistono-Pistoni, « La Dernière heure de Barnabé », *L'Écho rochelais*, 24 août 1838, p.2 ; « contes fantastiques des *Mille et une nuits* » in (35) Anonyme, « Chronique religieuse », *Journal des villes et des campagnes*, 21 décembre 1854, p.6 ; « aux fantastiques récits des *Mille et une nuits* » in Senneville, Ch. (De), « Revue Littéraire », *La Comédie*, 1^{er} janvier 1878, p.6.

¹⁷⁸ « Gardez-vous de me faire un récit ceux des *Mille et une Nuits* ou un conte fantastique dans le goût d'Hoffmann : je ne vous croirais pas. » in Molé-Gentillhomme, « Double amour », *Le Siècle*, 3 décembre 1837, p.1 ; « Depuis Homère jusqu'à l'Arioste et au Tasse, depuis Ossian jusqu'à Goethe, depuis Shakespeare jusqu'à Walter Scott, depuis les *Mille et une nuits* jusqu'aux rêveries fantastiques d'Hoffmann » in Servan, Félix, « Laura Hirmann », *L'Écho rochelais*, 10 février 1875, p.2.

¹⁷⁹ Voir May, George, « *Les Mille et une nuits* » d'Antoine Galland ou le *Chef-d'œuvre invisible*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 ; Sermain, Jean-Paul, *Les Mille et une nuits, entre orient et occident*, Paris, Desjonquères, 2009.

¹⁸⁰ Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1707.

¹⁸¹ Galland, Antoine, *Les Mille et une nuits, contes arabes*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1704-1717.

¹⁸² Lesage, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1707. Une réédition voit le jour en 1720.

comparaison colore les écrits théoriques du fantastique jusqu'au XX^e siècle, où elle est reprise et analysée par Todorov¹⁸³. Si elle perdure autant dans le temps, c'est aussi parce que le XIX^e siècle se charge d'entretenir l'analogie, étudiant les similitudes et les disparités de ces littératures de l'irréel.

Ainsi, Ampère en 1828 emprunte à Auger plusieurs concordances, qui permettent de construire une trame plus dense entre les *Mille et une nuits* et les contes de fées. Pour ce faire, Auger évoque non seulement Perrault, mais aussi Antoine Hamilton (1646-1720) :

Cazotte après avoir marché, d'un peu loin à la vérité, sur les traces de l'Arioste, a suivi avec moins de témérité et plus de succès, les pas d'Hamilton, de Perrault, des Arabes conteurs à qui nous devons *les Mille et Une nuits*, et même des naïfs auteurs de la *Bibliothèque bleue*. *Le Diable amoureux* est, dans ce genre, sa conception la plus originale et la plus heureuse¹⁸⁴.

Le regroupement exposé par l'auteur se concentre sur les contes qui éloignent le vraisemblable dans leur narration. Au-delà de leur composition en récit bref, les contes orientaux et les contes de fées ne partagent pas tant de motifs communs. Nous pouvons encore une fois faire appel aux *Mille et une fadaïses*, comme point de contact livresque entre Orient et Occident, mais il semble que le rapprochement s'entrelace également dans d'autres parutions. La répétition de l'association d'Hamilton et Cazotte dans la presse¹⁸⁵ nous invite à remonter aux origines de cette proximité.

La rencontre des deux auteurs est tout d'abord le fruit d'une construction éditoriale qui est ensuite reprise par la critique. Dès le XVIII^e siècle, ils apparaissent au catalogue du *Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées*. Le lien entre les deux écrivains est cependant frêle. Ils ne figurent pas au sein de la même toison. Hamilton occupe la première place du vingtième volume de la collection¹⁸⁶, Cazotte quant à lui ne se manifeste que quatre ans plus tard dans le quarantième volume¹⁸⁷. En outre, il n'apparaît qu'en traducteur de la *Continuation des Mille et une nuits*. Toutefois, le corps de la collection sous-tend une cohérence qui unit les textes dans l'esprit des lecteurs et de la critique. Le lien se renforce cette même année 1789, lorsque les récits de Cazotte et d'Hamilton sont publiés dans un même ouvrage.

¹⁸³ Todorov, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.60.

¹⁸⁴ Auger, *op. cit.*, (1816), p.4.

¹⁸⁵ « Original dans les détails, et même souvent dans la manière de raconter, Cazotte ne l'est point dans le genre singulier de composition qu'il a adopté, il imite l'Arioste, il imite l'ingénieux et vif Hamilton, comme dans *Le Diable Amoureux*, il marche sur les traces du comte de Gabalis et de quelques autres cabalistiques. » in A., « Variétés, *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte*, première édition complète », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 août 1816, p.3.

¹⁸⁶ Hamilton, Antoine, « Le béliar, Fleur-d'Épine, Les quatre Facardins », *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, 1785.

¹⁸⁷ Cazotte, Jacques, Chavis Denis, « Continuation des Mille et une nuits », *Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manget et Cie, 1789.

Il s'agit cette fois encore d'une collection, les *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Elle est très similaire au *Cabinet des fées* : ce sont deux objets éditoriaux de même format, ils fonctionnent tous deux sur le principe du recueil et partagent leur illustrateur, Clément-Pierre Marillier (1740-1808). Le tome trente-cinq tombe sous la dénomination de « romans cabalistiques » annoncé par le titre et réunit Hamilton, Cazotte, la comtesse Henriette-Julie de Castelnau Murat (1670-1716) et Mademoiselle Lubert (1702-1785). La comtesse met en scène « des enchantements factices, des sorciers et des magiciens supposés, dont l'art n'est qu'une adroite supercherie¹⁸⁸ », rappelant le procédé des romans gothiques. Les deux compositions de Mademoiselle Lubert sont des contes de fées. Hamilton et Cazotte ont, quant à eux, un protagoniste en commun. Ils convoquent la même thématique en donnant vie au diable.

Le volume débute avec l'histoire de *L'Enchanteur Faustus*, une interprétation du mythe de Faust, où le sorcier se rend à la cour anglaise d'Elisabeth pour animer les ombres de personnages illustres. S'en suit *Le Diable amoureux*. Si le motif est partagé, il est traité très différemment d'un auteur à l'autre. Le diable n'est qu'évoqué chez Hamilton, le lecteur n'entre pas dans le laboratoire du magicien et il n'y a pas d'apparition de Méphistophélès. La narration effectue simplement un rappel, en mentionnant que Faust est dépossédé de son âme puisqu'il l'a vendue à Lucifer. En revanche chez Cazotte, le démon participe activement au récit sous les traits de Biondetta.

Si Hamilton et Cazotte se retrouvent par la suite associés dans le discours critique, c'est sans aucun doute grâce à leur réunion au sein des mêmes éditions. Les points de contact entre les deux auteurs sont certes existants mais ils sont aussi branlants. Par ailleurs, le commentateur A. ne se contente pas d'associer Cazotte à Hamilton, il l'apparente également à Henri de Montfaucon (1635-1673) et son récit *Le Comte de Gabalis*¹⁸⁹. Ce dernier figure lui aussi dans les romans cabalistiques de la collection des *Voyages imaginaires*. Ainsi, les assemblages mis en place par les éditions contribuent à façonner la critique. Les publications opèrent des rapprochements plus ou moins arbitraires qui sont ensuite repris par la presse. Cette dernière crée du sens à partir de l'idée sous-jacente d'une cohérence dans la collection. Cette stratégie éditoriale connaît de nombreuses répliques tout au long du XIX^e siècle.

Ces rapprochements distants constituent tout de même une étape importante de

¹⁸⁸ Garnier, Charles-Georges, Thomas, « Avertissement de l'éditeur », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 35, p.XI.

¹⁸⁹ A., « Variétés, *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte*, Première édition complète », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 août 1816, p.3.

l'historiographie du fantastique. Au-delà de la mise en exergue du rôle de la figure diabolique, c'est la proximité avec le personnage de Faust qu'il faut pointer. La critique française du début du siècle documente les adaptations successives du texte, aussi bien celle de Klingemann (1777-1831) que celle de Goethe. L'impulsion de Madame de Staël (1766-1817) et de son *De l'Allemagne* (1813) n'est pas à négliger. À nouveau, le journal *Le Globe* fait figure d'agent de la glose. Ses articles successifs construisent une idée du romantisme¹⁹⁰ qui se lie par endroit au genre fantastique. Il expose l'article d'Ampère sur Hoffmann et le compte-rendu de la publication du *Faust* de Goethe illustré par Delacroix auquel le qualificatif de fantastique est accolé. À ces deux écrits se surajoute l'article « Du Faust de Goethe » de O. le 30 octobre 1827¹⁹¹, véritable éloge invitant les lecteurs à voir les allégories et symboles dissimulés dans le texte. En filigrane se dessine alors une forme de sophisme dans le discours critique. Si *Faust* est une œuvre fantastique et que *Le Diable amoureux* lui est comparable alors le texte de Cazotte est lui aussi fantastique. La presse effectue des arrangements artificiels à partir d'un enchaînement de jonctions éditoriales et critiques qui se révèlent être illusoire. Ce raisonnement, bien que fallacieux, satisfait les commentateurs qui veulent voir en Cazotte un fantastiqueur¹⁹² français.

S'il faut attendre 1845 pour que le sous-titre « roman fantastique¹⁹³ » soit adjoint au *Diable amoureux*, la presse appuie la proximité des termes bien avant, jusqu'à faire oublier l'imposture du discours¹⁹⁴. Graduellement, le propos est extrapolé et la critique établit une relation directe entre Hoffmann et Cazotte.

b. Concilier Hoffmann et Cazotte

Lors des premières décennies du XIX^e siècle, qui voient les balbutiements de la structuration du fantastique, la corrélation entre les deux écrivains a pour but de confirmer l'entrée de Cazotte parmi les auteurs du genre. Les commentateurs des années 1840 réforment le propos pour accentuer la temporalité des événements et faire de Cazotte le précurseur

¹⁹⁰ Voir Trahard, Pierre, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Paris, Les Presses françaises, 1924.

¹⁹¹ O., « Du Faust de Goethe », *Le Globe*, 30 octobre 1827, p.1-2.

¹⁹² Néologisme employé par Théophile Gautier pour qualifier Hoffmann.

¹⁹³ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845.

¹⁹⁴ « Il y a déjà quelque temps que je désirais faire connaître à nos lecteurs les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, auteur allemand d'un genre d'ouvrages fort extraordinaire ; *Le Diable amoureux* de Cazotte peut seul en France nous en donner une idée. » in ST. M., « Variétés. Hoffmann's auserlesene erzählungen, novellen, moehrchen und phantasiestücke. – Choix de Contes, Nouvelles et Fantaisies d'Hofmann.–Vienne, 1825 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 juillet 1829, p. 3.

d'Hoffmann. S'il existe quelques occurrences antérieures¹⁹⁵, c'est sans doute Théophile Gautier qui cristallise la correspondance entre les deux écrivains à l'aide d'une célèbre formule. À l'occasion de la représentation de *Giselle*, Gautier fait publier une dédicace à Henri Heine (1797-1856), à qui il emprunte le motif des willis¹⁹⁶ pour le ballet. Il écrit alors :

Le soir, [...] je rencontrai au détour d'une coulisse l'homme d'esprit qui a su transporter dans un ballet, en y ajoutant beaucoup du sien, toute la fantaisie et tout le caprice du *Diabte Amoureux*, de Cazotte, ce grand poète qui a inventé Hoffmann au milieu du 18^e siècle¹⁹⁷.

L'expression et le ballet ont un certain succès, ainsi, les mots de Gautier sont republiés à chaque nouvelle représentation et ce jusqu'en 1910¹⁹⁸, participant au mythe de l'origine française du fantastique.

Si le rapprochement entre Hoffmann et Cazotte est forcé par la critique, leurs liens ne sont toutefois pas complètement fortuits. À deux reprises, l'œuvre d'Hoffmann fait référence au *Diabte amoureux*. Tout d'abord en 1799, un personnage de l'opéra *Le Masque* porte le nom de Biondetta, attestant de la lecture de Cazotte par l'auteur allemand¹⁹⁹. Enfin en 1821 paraît *Der Elementargeist* qui semble être une interprétation de l'histoire de Don Alvare. Les points de contacts entre les deux créateurs sont indéniables, toutefois ils relèvent d'une complexité certaine. Markus Winkler a démontré que le conte d'Hoffmann est bien plus une réponse aux interrogations lancées par Cazotte qu'une copie stérile de son œuvre²⁰⁰. La convergence de ces deux écrits ne signifie en aucun cas que Cazotte ait conduit l'entièreté de l'œuvre d'Hoffmann, simplement qu'il fait partie de ses références.

Par ailleurs, la critique française du XIX^e siècle peine à traiter ce rapprochement. *Der Elementargeist* n'est traduit pour la première fois en France qu'en 1848 par Édouard Degeorge²⁰¹. À cette date Hoffmann est déjà bien implanté, tout comme le discours structurant le fantastique. Il semble alors laborieux pour les commentateurs d'altérer la structure d'une

¹⁹⁵ « L'auteur du *Diabte Amoureux*, était un rêveur, un mystique, un magnétiseur. Ce fût le précurseur d'Hoffmann dans le genre fantastique pur. » in (24) Anonyme, « Feuilleton de la Presse – Théâtre de l'Opéra – *La Clôture – Le Diabte amoureux* », *La Presse*, 3 août 1840, p.1.

¹⁹⁶ Les willis sont des créatures appartenant au folklore slave. Ce sont des jeunes femmes mortes le jour de leur mariage.

¹⁹⁷ Gautier, Théophile, « Feuilleton de la Presse. A M. Henri Heine, à Cauteretz », *La Presse*, 5 juillet 1841, p.1.

¹⁹⁸ (55) Anonyme, « Premières représentations – Opéra – Les ballets russes : *Giselle* », *Le Parisien*, 30 juin 1910, p.3.

¹⁹⁹ Fernandes, Ana Paula, « Jacques Cazotte : Au-delà du fantastique », *Mathesis*, n°26, 2007, p.145.

²⁰⁰ Winkler, Markus, « Cazotte lu par E. T. A. Hoffmann- Du *Diabte amoureux* à *Der Elementargeist* », *Arcadia*, vol 23, janvier 1988, p.113-132. L'auteur ajoute qu'il est très probable que *Le comte de Gabalis* soit aussi une référence pour Hoffmann.

²⁰¹ Hoffmann, E. T. A., « L'Esprit élémentaire », *Contes d'Hoffmann faisant partie de ses dernières œuvres*, Lyon, Boursy Fils, 1848, p.1-36.

théorie qui se base sur *Les Fantaisies à la manière de Callot*. Ces dernières paraissent en 1818, et donc avant l'édition de *L'Esprit élémentaire*. En outre, cette œuvre n'acquiert les faveurs ni des littérateurs ni du public qui lui préfèrent les contes précédents. Champfleury (1821-1889) va jusqu'à écrire qu'Hoffmann s'est fourvoyé :

Quand Hoffmann se trompe, il se trompe beaucoup ; et ce sont justement ses contes les plus longs qui sont le moins réussis. Je citerai *L'Esprit élémentaire*, nouvelle pleine de magnétisme, dont l'idée mère est empruntée au *Diabole amoureux* de Cazotte²⁰².

Quelques années plus tard Marcel Breuillac (1881-1968) confirme le sentiment général qualifiant la version d'Hoffmann de ridicule et questionnant son intérêt²⁰³. Devant la difficulté à analyser et à conjuguer ces deux objets, la critique préfère mettre le parallèle de côté. Il ne ressurgit que dans les études du XX^e siècle traitant du fantastique²⁰⁴.

Il semble plus simple de retourner aux bases de la théorie établie par Ampère en 1828. Ses fondements, ainsi qu'un certain nombre d'analyses annexes se retrouvent dans la préface de l'édition de 1845 écrite par Gérard de Nerval. Cette publication a une importance capitale dans la chronologie du genre. Non seulement la mention « roman fantastique²⁰⁵ » est jointe au titre du livre, marquant une étape majeure de l'historiographie, mais il fait office d'ouvrage pivot. La préface et les illustrations d'Édouard De Beaumont (1821-1888) qui l'accompagnent forment une structure complexe qui se situe entre référence à Hoffmann et volonté de promulguer l'indépendance de Cazotte.

Nerval utilise ce prologue pour exposer la vie de l'auteur du *Diabole amoureux*. Aux références biographiques se mêlent subtilement des repères littéraires. Il débute en signalant plusieurs motifs qui font appel au genre fantastique dans l'esprit des lecteurs. Ainsi, dès la première page sont évoqués l'Angleterre et l'Allemagne, Nerval précise que ces deux pays sont le berceau des écrivains « humoristiques²⁰⁶ ». Toutefois, l'auteur n'exclut pas le goût de la France pour les récits fantastiques, ni même qu'il y ait de bons écrivains du genre, il pointe simplement que ce type d'écrit n'est pas une évidence en France au contraire de l'Angleterre ou de l'Allemagne.

²⁰² Champfleury, « Essai sur les œuvres d'Hoffmann », *L'Athenaeum français*, 6 janvier 1855, p.796.

²⁰³ Breuillac, Marcel, « Hoffmann en France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, tome 13^e, 1906, p.451.

²⁰⁴ Retinger, Joseph-Hieronim, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1909, p.20 ; Dupouy, Auguste, « Le Centenaire d'Hoffmann », *Le Figaro, Supplément littéraire du dimanche*, 2 juillet 1922, p.2 ; Lemonnier, Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Éditions Montaigne, 1947, p.12 ; Bessière, Irène, *Le Récit fantastique, la poésie de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p.93.

²⁰⁵ Cazotte, Jacques, *Le Diabole amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845.

²⁰⁶ Nerval, Gérard (De), « Préface », *Diabole amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, p.I.

Nerval continue en évoquant le poème « Veillée de la bonne femme », une œuvre de jeunesse de Cazotte qu'il pense teintée d'une « couleur romantique²⁰⁷ ». Cela lui permet d'évoquer la parenté du romantisme avec le fantastique tout en convoquant des marqueurs du genre. Dans le poème se bousculent château hanté, esprit vengeur, loup-garou ou encore démons, ils se conjuguent aux dessins de Beaumont qui met en exergue le surnaturel du poème. La page V de l'ouvrage (fig. 6) présente un extrait de vers entouré, sur la gauche d'un château juché au sommet d'une falaise rocailleuse, en haut d'un vautour déployant ses ailes, et à droite d'une végétation brouillonne. Ces éléments bordent le poème et fonctionnent avec lui dans l'évocation d'un décorum romantique et merveilleux. Les rochers escarpés et la forêt luxuriante qui cernent une forteresse sans âge sont des topiques. Ils imagent une séparation entre le monde réel et l'univers où le merveilleux et le surnaturel ont lieu. Si ces motifs sont apparents dans les contes de fée, l'idée d'une frontière entre les mondes est ce qui préoccupe Hoffmann et Poe. L'extrait choisi par Nerval pour introduire les œuvres de Cazotte est donc révélateur de sa volonté de raccorder les fantastiques et d'évoquer une proximité littéraire.

Nerval poursuit pendant cinq pages la citation et le commentaire des strophes de Cazotte. Ils s'accompagnent des illustrations de Beaumont qui appuient le caractère surnaturel de l'œuvre de Cazotte. Le motif du château est répété, un être décharné attaqué par une figure encapuchonnée surenchérit, avant que ne soit présenté un moine montant le diable à l'apparence de bouc (fig. 7). Au vu de ces images, aussi bien littéraires que graphiques, il est légitime de s'interroger quant à la position de Cazotte au sein de l'historiographie. Est-il l'initiateur du genre fantastique en France comme le clame la critique ? Cette proposition nous semble être le produit d'un raccourci. Si Nerval insiste sur les caractères relatifs au merveilleux, il qualifie tout d'abord le poème d'« imitation des vieilles légendes catholiques²⁰⁸ », avant de le désigner comme « une sorte de poésie fantastique²⁰⁹ ». Cette dernière locution pointe le caractère supposé du genre dans l'œuvre. Les associations de Nerval sont hésitantes. En effet, le XIX^e siècle n'a pas inventé les fantômes et leurs histoires, le fantastique tel qu'il se développe à cette époque vient simplement réactualiser les récits, et les désacraliser. La préface de Nerval a une position médiane essayant de raccrocher deux époques mais aussi deux auteurs. C'est pourquoi nous la qualifions d'édition pivot. Cette dénomination induit plusieurs degrés de compréhension.

L'architecture du propos de Nerval est finement taillée. Il évoque tout d'abord quelques

²⁰⁷ Nerval, Gérard (De), « Préface », *Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, p.V.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.X.

²⁰⁹ *Idem.*

œuvres de Cazotte auxquelles il adjoint des référents littéraires avant de basculer sur une notice biographique où l'accent est mis sur le mysticisme. Il pondère ses mots pour que les différentes étapes du discours ne se fassent pas sentir. En résulte une forme de fusion qui sert l'argumentation. Ainsi après avoir présenté des motifs littéraires qui évoquent subtilement les œuvres fantastiques et par extension Hoffmann, il lie les vies des deux auteurs. Nerval réunit les écrivains grâce à leur passion commune, la musique et plus précisément l'opéra. C'est par ailleurs la seule fois où Hoffmann est directement cité. Nerval relate la composition des *Sabots* faite en une seule nuit avec l'aide de Jean-François Rameau (1716-1777), neveu de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)²¹⁰. Cet élément biographique semble anecdotique et dispensable dans une argumentation tentant un rapprochement littéraire entre les deux créateurs. Il laisse perplexe le préfacer Antoine-Joseph Pons (1829-1884) de l'édition de 1878, qui pense que Nerval se trompe²¹¹. La formulation employée par ce dernier sous-tend cependant que les autres associations se font naturellement et qu'il n'est nul besoin de les expliciter. Il décrit, en effet, une « analogie marquée de Cazotte et d'Hoffmann²¹² ». Le passage n'est, en réalité, écrit que pour rehausser les connexions que Nerval développe dans les pages qui précèdent et qui suivent.

La majeure partie du récit biographique de la vie de Cazotte est consacrée à sa relation avec le mysticisme. Nerval revient sur sa rencontre avec un franc-maçon venu lui demander des explications à la suite de la publication du *Diable amoureux*. Se rendant compte que l'auteur est ignorant des pratiques, le mystérieux visiteur se décide à l'initier. Commence alors la vie occulte de Cazotte. Les allusions à Hoffmann ne sont alors plus si franches mais se distillent au fil des pages. Nerval effectue des connexions entre les faits historiques et les écrits fictionnels des deux hommes. Tous deux semblent avoir un accès privilégié à un autre monde. Dans le cas de Cazotte, c'est l'enseignement herméneutique qui lui garantit l'entrée. Ce dernier semble avoir des prédispositions naturelles pour l'illumination, au contraire d'Hoffmann qui doit forcer la serrure de cet univers si proche. Il s'adjoint l'aide du vin et du tabac²¹³, éléments que la critique se plaît à commenter. À la fois avec Hoffmann et avec Cazotte, la presse combine l'imagination malade qui guide leurs écrits à la conduite de leur vie. Une forme de confusion

²¹⁰ Cazotte, Jacques, Sedaine, Michel-Jean, *Les Sabots, opéra-comique en 1 acte, mêlé d'ariettes*, Paris, Hérissant, 1768. Le nom de Rameau n'apparaît pas dans les différents livrets, seul celui de Duny subsiste.

²¹¹ « Gérard de Nerval, dans la notice exquise qu'il a consacrée à Cazotte, lui attribue encore, parmi les pamphlets qui courent alors, celui qui a pour titre le Petit Prophète de Boehmischbroda, et il en tire occasion d'établir je ne sais quelle analogie entre Cazotte et Hoffmann. La méprise est d'autant plus étrange que cette brochure partit du camp opposé » in Pons, Antoine-Joseph, « Notice bibliographique », *Le Diable amoureux*, Paris, Quantin, 1878, p.309.

²¹² Nerval, Gérard (De), « Préface », *op. cit.*, (1845), p.XXXIII.

²¹³ Dans son ouvrage *Barine*, Arvède, *Les Névrosés*, Paris, Hachettes, 1898 consacre tout un chapitre à la relation d'Hoffmann au vin.

s'opère entre réalité et fiction. Dès 1828 Ampère écrit que Cazotte croit en ses histoires²¹⁴. L'enchevêtrement du réel et de l'irréel est précisément l'un des ressorts de la narration fantastique, il déborde alors de son espace pour se transposer dans les récits biographiques des auteurs. Nerval joue particulièrement de ce motif dans la préface où il romance à outrance la fin de la vie de Cazotte. Il expose les diverses prédictions qu'aurait fait l'auteur lors d'un dîner en 1788 en reprenant un récit de La Harpe (1739-1803). Il expose comment Cazotte prophétise non seulement la Révolution mais aussi la mort tragique des convives autour de la table. Nerval relate également la façon dont Cazotte interprète les signes de sa propre mort. Entre onirisme, religion et remise au Christ, des similitudes sont visibles avec la fin du *Diable amoureux*, Don Alvare étant sauvé par la piété.

Dans cette structure où les récits sont brouillés, l'illustration est une pièce maîtresse. Elle lie les diverses étapes de l'avant-propos et se fait le relais entre l'introduction et le récit principal. Lorsque la vie de Cazotte est retracée, le corps de texte se retrouve noyé de gravures qui sont des citations à des œuvres fictionnelles. Alors que les troubles de la Révolution et l'attitude de Louis XVI sont évoquées, la page LXV (fig. 8) présente une reprise du Méphistophélès de Delacroix. Une figure démoniaque plonge vers le dessin d'une ville un poignard à la main. Quelques détails diffèrent, la planche de Delacroix présente un être dans une position ascendante munie d'ailes de plumes, là où Beaumont choisit des membres de chauve-souris. Toutefois, la structure globale est la même et la position des jambes est semblable. La citation ne fait aucun doute et elle est appuyée par d'autres références illustrées qui signalent le fantastique. Dans les pages précédentes, Nerval discourt de la littérature : il évoque *Smarra* de Nodier. L'œuvre est simplement mentionnée comme agent d'une comparaison, le texte portant sur Apulée, mais elle fait malgré tout l'objet d'une illustration (fig. 9). Expliquer cette manifestation graphique est aisée. *Smarra* explore la thématique du cauchemar, sa représentation expose un dormeur surmonté d'un démon dont il est la proie. L'illustration ne peut qu'évoquer le *Cauchemar* de Füssli (1741-1825)²¹⁵ qui jouit alors d'un succès retentissant et dont les ersatz fleurissent dans les publications fantastiques.

Cette atmosphère visuelle du fantastique se bâtit dès la première page (fig. 10), qui expose une combinaison de motifs récurrents en une illustration. L'image occupe un espace significatif et rogne presque le texte. Sur la gauche de la figure, quatre squelettes encapuchonnés tendent leurs membres décharnés vers un homme endormi qui n'est autre que le héros d'*El*

²¹⁴ Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.- Berlin, 1822 », *Le Globe*, 2 août 1828, p.588.

²¹⁵ Füssli, Henrich, *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

sueño de la razon produce monstruos de Goya. La gravure inverse simplement la représentation. Il est surplombé par un monstre difforme qui a une dimension particulière dans l'ouvrage. Il est présent dans la première page de la préface mais aussi dans l'illustration de l'histoire à la page 170 (fig. 11). Il s'agit de la forme que prend Biondetta lorsqu'elle révèle sa véritable nature à Don Alvare. Cela constitue l'apogée du récit, cette image a donc une importance notable dans la construction même du livre. Cette chimère est, elle aussi, une citation : elle reprend les traits de l'hallucination de *La Tentation de Saint-Antoine* de Salvator Rosa (1615-1673) peinte en 1645. Beaumont orchestre un rapprochement graphique entre Cazotte et Hoffmann, ce dernier ayant consacré une nouvelle à l'artiste italien. Cette gravure est présente non seulement à deux reprises au sein du livre, mais elle est aussi l'objet de l'affiche promotionnelle de l'ouvrage (fig. 12) et des publicités (fig. 13) qui paraissent dans la presse. Alors que le texte de Nerval tente des parallèles subtils entre les deux auteurs, l'illustration se fait criarde. Son intervention dans la fabrication du discours est à honorer, elle participe autant, si ce n'est plus, que le texte à faire de Cazotte un auteur fantastique.

La construction ostensible du lien entre Cazotte et Hoffmann ne satisfait toutefois pas la critique. Alors que les réflexions sur la nature du fantastique se forment, que les opinions sont débattues, les littérateurs différencient l'auteur français du conteur allemand. Cazotte trouve un autre cénacle. Les éditions de la seconde moitié du XIX^e siècle le conjuguent à Machiavel (1469-1527) et Von Chamisso (1781-1838), en publiant leurs écrits sous le titre générique de *Contes fantastiques*²¹⁶.

L'historiographie du *Diable amoureux* révèle un discours funambulesque. Les littérateurs imposent une conciliation entre Hoffmann et Cazotte jusqu'à parfois créer des combinaisons impossibles. La glose commence par les rapprocher en usant d'exemples emphatiques et graphiques, pour finalement les écarter l'un de l'autre alors que leur connexion est manifeste. La mise en exergue de leur individualité aux dépens de l'unicité du genre n'est possible que lorsque l'établissement du fantastique ne fait plus de doute.

c. L'illustration immuable

L'illustration participe nécessairement à la construction et à la réception de l'ouvrage qu'elle figure. L'histoire critique du *Diable amoureux* est particulièrement complexe et dans

²¹⁶ Cazotte, Jacques, Machiavel, Chamisso, Aldebert (von), *Contes fantastiques*, Paris, Picard, 1867 ; puis chez A. Lemerre à Paris en 1874.

cet enchaînement d'événements et de pensées, la gravure a un rôle actif. L'œuvre de Cazotte est éditée une trentaine de fois entre sa première publication et le début du XX^e siècle. Un tiers de ces parutions sont illustrées. Plus que cela, l'importance de la gravure est au cœur de l'avis de l'éditeur de la première édition en 1772. Avant même le texte ou la présentation de l'auteur, cet avant-propos revient sur l'histoire des six planches qui ornent l'ouvrage.

L'auteur était désespéré et ne pouvait ni pour or, ni pour argent, trouver ni dessins, ni gravures. Donner son ouvrage sans cela, c'était le perdre ; aussi était-il résolu à le garder, lorsqu'heureusement il a trouvé dans une auberge un de ces hommes de génie que la Nature se plaît à former et dont l'art n'a jamais, par les règles asservissantes, refroidi l'imagination²¹⁷.

Dans le discours de l'éditeur l'illustration apparaît comme une nécessité, son absence est synonyme de renoncement. Il nous faut donc nous interroger sur le statut de l'image au sein du livre. L'argumentation avancée par l'éditeur vise à placer la gravure en complément du texte, les deux éléments formant un tout cohérent. Il ajoute quelques pages plus loin : « l'esprit du dessin, l'expression d'une gravure, ne disent-ils pas presque toujours plus et mieux que les paroles les plus sonores et les mieux arrangées²¹⁸ ? », conférant à l'illustration un rôle parfois supérieur à la narration. Quoique venant *a posteriori*, il est possible que l'image ait été pensée par Cazotte conjointement au récit, ou tout du moins qu'il lui accorde une importance particulière. S'il est admis que le XIX^e siècle est le siècle de l'image, le XVIII^e n'est pas en reste. Cazotte fait partie d'une génération d'auteurs qui considère les planches gravées comme des agents efficaces de la lecture. Les créateurs s'impliquent dans la conception de l'objet livresque au complet, et donc portent une attention particulière aux illustrations : c'est le cas de Rousseau (1712-1778) et de sa *Nouvelle Héloïse*²¹⁹ (1761). Ainsi, l'anecdote de l'éditeur, bien que romancée, comporte sans doute une part de vérité. Son ambition est de mettre l'accent sur les images et pour cela il anime sa notice de nombreuses descriptions.

Alors qu'il présente les gravures, l'éditeur s'arrête aussi bien sur le style que sur l'iconographie. Pourtant, l'identité de l'artiste n'est pas avérée. Plusieurs acteurs sont évoqués sans être nommés. L'hypothèse la plus répandue mentionne Marillier comme concepteur des dessins et Jean-Michel Moreau (1741-1814) comme graveur. Toutefois, la facture se distingue des illustrations de l'artiste de la même époque. Certaines illustrations, et notamment le frontispice (fig. 14) et l'ultime gravure (fig. 19) affectent une grande économie de moyens.

²¹⁷ L. E., « Avis de l'éditeur », *Diable Amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, p. III.

²¹⁸ *Ibid.*, p. V.

²¹⁹ Voir Yannick Séité, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

L'éditeur, conscient de cette mesure, cherche à se prémunir de potentielles condamnations par la critique. Il choisit la position d'assaillant et argue « si les froids connaisseurs n'y trouvent pas le fini maniéré d'un burin platement exact, les gens de goût seront, à coup sûr, saisis de la vérité de l'expression²²⁰. » Les planches sont, en effet, loin de s'attacher à la sophistication, la locution « vérité de l'expression » fait sans doute appel au souvenir de la forme pure, et assure une justification. Les formes sont simples et schématiques. La dernière illustration (fig. 19) est majoritairement composée de traits pleins. Peu de hachures sont visibles, elles apparaissent grossières, elles servent les différents motifs, comme le toit de l'église, mais n'apportent aucune nuance dans la gravure. Une trame plus fine de ligne permet d'élaborer des effets de gris et de donner de la profondeur à l'image. Le graveur use de son burin différemment dans cette planche, en résulte une image plate et sans contraste.

Le modelé est lui aussi quelque peu abrupt. Les mains d'Alvare sont sommaires, de simples traits forment les doigts, le nuage dans lequel le diable disparaît semble quant à lui opaque et matériel. La facture confirme le récit fait par l'éditeur d'une illustration précipitée et *in extremis*. Les illustrations en souffrent, particulièrement le frontispice et la dernière figure, alors que ce sont les images les plus importantes, puisqu'elles ouvrent et clôturent le récit. Narrativement, le frontispice présente Soberano qui introduit Alvare à la cabale, tandis que la sixième planche correspond à la fin de la première version du récit. Alors qu'Alvare se rend chez sa mère mourante accompagné de Biondetta, il a une révélation, il reconnaît en elle le diable et la chasse. Cette dernière s'évapore comme elle est apparue la première fois, sous la forme d'une tête de chameau. Une fin jugée trop brusque par les lecteurs contemporains de Cazotte, il retravaille alors son texte et propose un dénouement plus complexe. Alvare sur le point de succomber aux beautés infernales est sauvé par la piété.

Après une défense du style brut des illustrations, l'éditeur brosse l'iconographie des planches en en faisant une description brève mais orientée. Les détails qu'il pointe anticipent sur le récit. Ainsi, il demande aux lecteurs de porter une attention particulière au tableau figurant à l'arrière-plan du frontispice (fig. 14). Il représente une main griffue sortant d'un nuage et tendant une pipe. Cette dernière se retrouve dans la scène principale dans les mains de Soberano, évoquant le lien entre le démon et ce personnage. La seconde planche est relativement explicite, le préfacier n'en fait qu'un éloge (fig. 15). La description de l'illustration qui suit est elle aussi sommaire (fig. 16). En revanche, la quatrième gravure fait l'objet de plus d'attention (fig. 17). L'éditeur s'émerveille du clair-obscur employé par l'artiste qu'il compare à Rembrandt (1606-

²²⁰ L. E., *op. cit.*, (1772), p. IV.

1669). Ces planches présentent des indices de la double nature des personnages. De même, l'attitude du chien de la cinquième illustration (fig. 18) sous-entend que la promesse d'amour faite à Biondetta par Alvare est dangereuse. L'éditeur indique encore une fois ce détail si significatif. Ainsi, avant même le début du récit, les lecteurs assimilent les points importants de la narration. Elle repose sur deux personnages et l'un d'eux est un imposteur. « L'avis de l'éditeur » rompt l'attente induite par le titre, le diable n'est pas vraiment amoureux, il se joue d'Alvare. Tout ce discours est déployé alors que seules les illustrations sont commentées. Elles ponctuent le récit à des moments clés et leur importance n'est pas négligée. Le texte n'est en revanche évoqué que dans la dernière page de l'avant-propos. L'éditeur revient vaguement sur l'édification de l'ouvrage et son caractère. Cette préface a donc une position singulière. Il n'est pas rare que les introductions anticipent sur le texte, c'est en général le cas au sein de livres qui sont plusieurs fois réédités. L'intérêt réside alors dans les nouvelles illustrations ou le commentaire fait du récit, il est admis que le contenu de l'ouvrage est connu. Ce n'est pas le cas ici.

Malgré l'empiètement de l'avis de l'éditeur sur *Le Diable amoureux*, le livre et ses illustrations connaissent un succès retentissant. Dans les publications illustrées postérieures, soit les gravures originales au modelé heurté sont réemployées, soit leur composition est copiée et la citation est manifeste. Ainsi, lorsque le roman est republié au sein des *Œuvres badines et morales* de Cazotte en 1788, le dessin de Dunker²²¹ (fig. 20) reprend incontestablement des éléments de la seconde planche de la première édition. L'instant figuré est légèrement différent : en 1772, la première apparition de Béalzébuth et sa réponse à l'invocation d'Alvare « Che vuoi ? » sont mis en image. Chez Dunker, il s'agit du moment d'après : Alvare commence à soumettre le démon et lui demande de prendre la forme d'un épagneul blanc, visible dans l'ombre du bord inférieur gauche de l'image. Toutefois, la structure globale de l'image est la même, le personnage à droite se tient droit devant la tête infernale du chameau qui descend du coin supérieur gauche, formant une diagonale entre les deux protagonistes. L'architecture est similaire, si le texte n'évoque que des voûtes, les deux artistes choisissent des arcs en plein cintre pour construire leur image. Les ressemblances sont donc notoires : si le style se distingue, l'édification est analogue.

La concordance entre le frontispice originel et la planche de Marillier de l'édition de 1789 (fig. 21) est plus distante. L'iconographie est semblable mais l'exécution diverge. L'image figure Soberano fumant la pipe faisant face à Alvare les coudes sur la table. Les

²²¹ Probablement Balthazar Anton Dunker (1746-1807).

gravures constituent alors un doublon du récit, ces éléments étant présents dans le texte. La très grande différence de facture provoque le doute quant à l'attribution première des gravures de 1772 à Marillier. En 1789, l'image est globalement sombre, les successions de plans induisent une grande profondeur, et la trame conduit diverses nuances, autant d'éléments qui font défaut au dessin premier. En revanche le statut des deux illustrations est comparable. Une seule illustration est donnée pour orner le récit en 1789, elle a donc vocation à le présenter et le résumer tout comme un frontispice peut le faire.

Il faut attendre 1845 pour que *Le Diable amoureux* soit à nouveau illustré au sein de ce que nous avons souhaité nommer l'édition pivot. Si les ornements de la préface bâtissent le discours fantastique, les gravures du récit participent elles aussi à l'histoire de la réception de Cazotte. Le livre est submergé par les images de Beaumont. Les illustrations sont majoritairement in-texte, avec des vignettes, bandeaux et culs-de-lampe qui se disputent l'espace avec le texte. Une exception demeure : une suite de six hors-textes, prenant place entre la préface et le récit. Ces gravures ont un statut singulier. Il ne s'agit pas d'un réemploi des illustrations de 1772, mais de leur reproduction, au sens où Beaumont redessine les images. De légères différences sont perceptibles et laissent ainsi apparaître la nature de ces images. La confrontation du quatrième hors-texte avec son modèle révèle des dissemblances au niveau de la tête de Biondetta. Dans la parution de 1772, les boucles de ses cheveux pointent vers l'extérieur alors qu'elles se forment vers son visage en 1845. De même, la fraise est bien plus sommaire dans le premier dessin, seules des ondulations sont perceptibles, Beaumont décidant d'accentuer les lignes perpendiculaires pour embellir le modelé du col.

La démarche adoptée en 1845 démontre une volonté de s'inscrire dans la continuité de l'édition originale. En effet, du point de vue de la fonction de l'illustration dans son rapport au récit, les hors-textes apparaissent dispensables. Le livre étant chargé d'images, Beaumont figure, in-texte, les mêmes passages que l'édition de 1772. La page 77 (fig. 22) met en image Alvare observant Biondetta au clavecin par le trou de la serrure ; structurellement parlant la scène est proche de la quatrième planche hors-texte. Les reprises n'apparaissent donc pas nécessaires, les hors-textes ne sont pas chargés d'accompagner le texte. Ils se surajoutent à un emplacement pivot du livre, ni dans la préface, ni dans la narration mais entre. Leur fonction est assimilable au métatexte, ils font référence à l'histoire critique de l'œuvre, bien plus qu'à la narration, et cela forme un commentaire historiographique. En témoigne la présence de la sixième et dernière gravure dans cette suite (fig. 23). Elle se rapporte à la fin de la première version du récit, un passage qui n'existe plus dans la narration en 1845. C'est une illustration sans référence, donc une simple image. Une parade est tout de même mise en place : dans les

« Notes » à la toute fin du livre, les quelques pages du dénouement initial sont rééditées. La même stratégie est adoptée en 1878, Quantin fait à nouveau paraître le livre avec l'entièreté des illustrations de 1772²²². Elles sont additionnées d'un frontispice portrait et d'un bandeau de Buhot (1847-1898). L'épilogue est cette fois publié après deux autres textes de Cazotte, *L'Honneur perdu et recouvré en partie* et *La Prophétie*, qui est le récit rapporté par La Harpe. Une fois encore, la première version est reléguée à la fin du livre, l'analogie n'est plus que lointaine. Par ailleurs, l'édition de 1878 clôt le cycle de réemplois des illustrations de 1772. Les tirages de la seconde moitié du XIX^e siècle optent pour un autre type de reprise.

À partir de la parution de Ganivet en 1845, les publications réutilisent aussi bien l'iconographie mise en place par Beaumont que celle des illustrations d'origine. La réactualisation des gravures de 1772 par Beaumont n'est pas à négliger dans ce processus de survivance. La prégnance des images de 1845 se constate quatre ans plus tard alors que les *Veillées littéraires illustrées* décident d'éditer une version abrégée du *Diable amoureux*. Sur les sept illustrations qui ornent les colonnes du journal, quatre présentent des similitudes avec les compositions de Beaumont. Les autres quant à elles mettent en image des passages également choisis par la première édition. L'ultime gravure (fig. 24) est la plus révélatrice des emprunts stériles faits à l'édition de 1845. Ce cul-de-lampe qui clôt « l'avis de l'auteur pour la première édition²²³ », et qui intervient d'ailleurs après le récit, reprend l'illustration in-texte de la page 122 de Beaumont (fig. 25). Il s'agit d'un passage relativement anecdotique : Biondetta se plaint d'être accusée de transporter un capitaine de la garde à Venise sous la forme d'un lutin. Le fait que Beaumont l'illustre met en lumière la stratégie de remplissage par l'image de l'édition de Ganivet. En revanche, son réemploi dans les *Veillées* (1849), qui sont peu imagées, renseigne son double rôle. Les deux gravures, le modèle et sa reprise, présentent bien plus des figures démoniaques que des lutins. Les ailes de chauves-souris, les cornes et la queue sont iconiques dans la représentation du démon. Beaumont s'éloigne volontairement du texte pour véhiculer une autre idée. L'illustration change de statut et se rapproche de la fonction d'un bandeau ou d'un cul-de-lampe. Elle est un commentaire qui porte bien plus sur le statut du texte que son contenu narratif. Les espaces annexes du livre se couvrent d'images infernales parce que le diable évoque le fantastique. La reprise en cul-de-lampe de l'illustration de Beaumont met en exergue la multiplicité du rôle de l'image. La réminiscence de l'œuvre de Beaumont apparaît encore dans quelques éditions postérieures, mais un motif semble dominer les publications de la fin du XIX^e siècle.

²²² Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Quantin, 1878.

²²³ Il s'agit d'une forme abrégée de l'avis de l'éditeur de la première édition.

Plus le siècle avance et plus Biondetta se dénude. La créature monstrueuse qui, au paroxysme du récit, se révèle en ces mots « Je suis le Diable, mon cher Alvare, Je suis le Diable²²⁴ », fait peu à peu place à une femme nue. La nudité n'est pas complètement une invention de la fin de siècle, le texte de Cazotte suggère subtilement l'état des personnages²²⁵. Le bandeau de Buhot de l'édition de 1878 expose le corps féminin dès la première page du récit (fig. 26). La chair de l'individu et ses attributs se juxtaposent à ceux du diable. En résulte une créature fragmentaire, Biondetta semble avoir des ailes, elle tient une corne dans sa main, mais elle n'est pas reliée à sa tête, tandis qu'Alvare s'accroche à la queue du démon qui surgit de la gauche de la composition. L'association de la femme au diable est équivoque. La gravure de Jouenne (1873-1961) en 1894²²⁶ ne suggère plus le rapprochement mais l'expose ostensiblement (fig. 27). Biondetta est figurée nue, cheveux épars dans une nuée de volutes, elle est munie d'un trident, et de cornes. Un an auparavant, l'illustrateur de la Petite bibliothèque Omnibus la représente à nouveau dénudée²²⁷. Il n'y a plus que les ailes qui témoignent manifestement de son statut diabolique (fig. 28). Elle est toutefois reléguée à une partie sombre de la composition, tout son corps profite d'un mouvement ascendant, de la pointe de ses pieds jusqu'à ses cheveux dressés sur sa tête qui suggèrent une intervention surnaturelle. Finalement, c'est Mittis qui se fait le plus subtil en 1892. Biondetta est dépouillée de ses vêtements et de la plupart de ses attributs infernaux²²⁸ (fig. 29). Seuls de discrets sabots sortent d'un nuage vaporeux en bas de la composition, une très légère trame laisse également apparaître une queue de bouc parant le postérieur de Biondetta. Pour la première fois, elle est figurée seule, ses paroles et son regard admoniteur sont autant pour le lecteur que pour Alvare. Les artistes de la fin du siècle peignent donc Biondetta en femme fatale. Elle est, de fait, une séductrice terrifiante. Les illustrateurs ne font que mettre en exergue des traits préexistants pour les faire coïncider à une esthétique alors en place. *Le Diable amoureux* semble être une œuvre suffisamment versatile pour être constamment relue, ce qui explique sans aucun doute son succès et ses diverses mises en image²²⁹.

L'illustration du *Diable amoureux* est un agent participant à sa réception et à son histoire critique. L'image immuable étaye l'origine factice du genre fantastique. Cazotte apparaît

²²⁴ Cazotte, *op. cit.*, (1845), p.165.

²²⁵ « Je suis dans un moment débarrassé de mes hardes [...] Elle fait avec la même promptitude sa petite toilette de nuit, éteint le flambeau qui nous éclairait, et voilà les rideaux tirés. » *in ibid.*, p.164.

²²⁶ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Fayard, 1894.

²²⁷ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, H. Geffroy, 1893.

²²⁸ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892.

²²⁹ Dans cette histoire de perpétuelle reprise des images, nous tenons à signaler la relative indépendance des œuvres de Lalauze de l'édition de 1883. Si certaines scènes sont déjà imagées en 1845, le structure diffère complètement.

comme un précurseur grâce à la redondance des gravures qui concourt à faire du texte une base inébranlable. C'est une historiographie qui paraît linéaire lorsque le seul objet d'étude reste Cazotte. Cette continuité s'ébranle lorsque d'autres ouvrages sont ajoutés à l'analyse. Si des points de contacts sont visibles, il semble complexe d'établir l'itinéraire de la construction du genre. Naviguer d'auteur en auteur nous donne un ancrage suffisant pour comprendre comment la critique arrange le discours. Il faut maintenant élargir le champ aux publications annexes souvent illustrées qui prennent part à l'élaboration du terrain fantastique en France au début du XIX^e siècle.

3. Le chaînon manquant

a. Cabinets de lecture et appétence pour le surnaturel

L'histoire du genre fantastique est complexe. Si beaucoup d'auteurs s'en emparent, il ne fait pas école. Il n'existe pas non plus de manifeste qui définisse précisément la nature des écrits. Le récit de cette littérature est semé d'embûches et semble illisible. Le fantastique engage des écrivains qui manipulent différemment le surnaturel. Les critiques arrangent le discours pour promouvoir leur acception, mettant en exergue leurs préférences qu'ils traitent comme un poncif. Leur propos est alors rendu étranger à la réalité des parutions. L'analyse des éditions parachève l'histoire des idées, particulièrement dans le contexte de l'illustration et du fantastique. Là où les critiques s'affrontent pour imposer une variation au mot ou un auteur comme figure de proue, l'édition lisse les écarts et tend à uniformiser dans l'esprit des lecteurs une veine romanesque qui s'égaré.

Nous avons évoqué l'importance des collections telles que *Le Cabinet des fées* et les *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* dans la construction du mythe associé à Cazotte. Ces objets éditoriaux prennent encore plus d'ampleur lorsqu'il est question de leur impact sur le public francophone. Le lectorat est mis en présence d'une pléthore de récits qui abordent le surnaturel de façon différente. En résulte une forme de fusion des divers merveilleux dans les esprits. Alors que le caractère de collection participe à cette association, l'illustration la met en image.

La façon dont ces parutions sont confectionnées participe à leur succès. Ce sont des séries anthologiques. Elles réunissent donc les caractéristiques qui en font des objets s'intégrant parfaitement à l'esprit des Lumières. Ces unités romanesques distillées en plusieurs parutions s'inscrivent dans la veine de la Bibliothèque bleue. Elle constitue une véritable révolution

culturelle qui a un impact jusque dans les dernières décennies de l’Ancien Régime. Proposant des livres à bas prix, elle concourt à la formation et l’éducation d’un lectorat étendu en France. Au public est proposé un certain nombre de tirages pensés comme essentiels. Dans son sillage, des publications en collection voient le jour. Elles conservent pour la plupart un coût modeste, il faut compter 3 livres et 8 sols pour *Le Cabinet des Fées*²³⁰ et pour les *Voyages imaginaires*²³¹. Leur fonction est également assimilable à celle de la Bibliothèque bleue. Elles offrent des lectures à la fois récréatives et éducatives, c’est pourquoi elles éditent parfois les mêmes titres que leur ancêtre, comme les *Contes* de Perrault ou les *Mille et une nuits*. Le fond féérique²³² de la Bibliothèque bleue est conséquent et contribue à former le merveilleux français. L’expression dérivée de « contes bleus²³³ » pour désigner les contes de fées n’en n’est qu’un exemple. Les collections postérieures perpétuent donc cette verve. Toutefois, la qualité du papier et le soin apporté à l’impression évoluent, en faisant des parutions beaucoup plus lues et manipulées.

L’architecture de ces publications offre un matériel éditorial idéal pour les cabinets de lecture. Aussi bien pour le *Cabinet des fées* que pour les *Voyages imaginaires*, un volume important de 400 pages en format in-8 paraît deux fois par mois. L’ouvrage est lui-même subdivisé en deux ou trois récits. Les souscripteurs qui s’abonnent peuvent donc rapidement se constituer une collection abondante. Puisque la parution est régulière et déjà séquencée en plusieurs volumes, la mise en lecture au sein des cabinets est facilitée. La présence massive du *Cabinet des fées* dans les cabinets de lectures francophones depuis sa parution jusque dans les années 1820 atteste de son succès. Les volumes se rencontrent aussi bien à Paris²³⁴, qu’à Nîmes²³⁵, Orbe²³⁶, ou encore à Metz²³⁷ et Lausanne²³⁸. Si les *Voyages imaginaires* semblent un peu moins en vogue²³⁹, les deux collections se retrouvent tout de même dans le *Manuel bibliographique* de Gabriel Peignot (1767-1849)²⁴⁰ qui informe sur les ouvrages à se procurer pour établir une bibliothèque choisie. Le terme employé par Peignot est réfléchi et nous

²³⁰ Mayer, Charles-Joseph, « Ordre des livraisons », *Le Cabinet des Fées*, vol. I, Amsterdam, 1785, p.8.

²³¹ Garnier, Charles-Georges, Thomas, *Prospectus des Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Paris, Houry, p.11.

²³² Mandrou, Robert, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Stock, 1975, p.51-62.

²³³ « Le fruit de mes voyages, le voici : ce sont des contes de fées que j’ai recueillis de toutes parts », Laboulaye, Édouard, *Contes bleus*, Paris, Furnes, 1864, p.4.

²³⁴ Renard, François-Sylvain, *Catalogue des livres du cabinet de lecture de Renard*, Paris, J. Gratiot, 1808, p.13.

²³⁵ Maux-Buchet, *Premier supplément au catalogue des livres destinées à la lecture qui se trouvent au Cabinet littéraire*, Nîmes, Gaude, 1794, p.3.

²³⁶ Mourer, Mariane, *Catalogue des livres du Cabinet de lecture de Mariane Mourer*, Orbe, s. e., 1794, p.11.

²³⁷ Devilly, Louis, *Catalogue des livres du cabinet de lecture qui se trouvent chez Devilly*, Metz, Devilly, 1820, p.18.

²³⁸ Knab, Louis, *Catalogue des livres de lecture du cabinet littéraire de Louis Knab*, Lausanne, Louis Knab, 1809, p.18.

²³⁹ Il apparaît chez Devilly, *op. cit.*, (1820), p.108.

²⁴⁰ Peignot, Gabriel, *Manuel bibliographique*, Paris, Villiers, 1800, p.124.

renseigne sur la différence fondamentale qu'il existe entre cabinet de lecture et bibliothèque : le choix. La bibliothèque thésaurise, elle accumule des ouvrages de domaines différents pour obtenir un horizon de connaissance le plus vaste possible. Le cabinet, en revanche, détermine sa collection plus ouvertement. Ses choix sont portés par les inclinaisons du propriétaire du cabinet, ou par le goût du public. Ce dernier témoigne d'une appétence particulière pour les histoires surnaturelles. Les raisons pragmatiques de la maniabilité des collections tels que les *Voyages imaginaires* ne suffisent pas à justifier de leur abondance. Ils s'accompagnent d'une multitude d'autres récits publiés en livre unitaire²⁴¹ qui attestent de l'attachement au merveilleux. En outre, ces ouvrages sont abondamment lus. Dès les premières pages de leur catalogue, les cabinets annoncent que « les romans nouveaux, [...] ne pourront se garder au-delà d'une semaine²⁴² », privilégiant une prompt circulation des livres.

Cette brève immersion dans l'histoire et la pratique des éditions permet de corriger le discours emphatique de la critique des années 1830 qui souhaite ériger Hoffmann en sauveur de l'imagination d'une nation désabusée par le rationalisme encyclopédique. La glose étouffe jusqu'à l'oubli la présence et l'importance de ces récits dans la création d'un paysage merveilleux en France. Admettre que l'esprit gaulois n'est pas si réfractaire au surnaturel semble incompatible avec le discours d'une génération romantique qui se dit désenchantée. Lorsqu'un propos se distingue, il a tendance à exposer une vision simpliste du merveilleux. Les contes de fées ne mettent en scène que des histoires pour enfants dans lesquelles le surnaturel est admis comme une norme. En réalité, les récits manipulent divers degrés d'irréel. Le regroupement de ces écrits au sein de collections ou de cabinets permet d'approcher l'usage d'un fantastique pré-hoffmannien en France. Ce dernier manipule aussi bien des récits merveilleux mettant en scène le petit peuple, que des enchantements démoniaques ou des explorations de territoires inconnus. Finalement, Hoffmann n'apparaît plus comme une rupture mais bien une continuité.

Si les récits offrent tout un pan de narration différent et chamarré, les illustrations s'ancrent, elles, à leurs anciennes références. Marillier étant le seul illustrateur du *Cabinet des fées* et des *Voyages imaginaires*, il entraîne nécessairement une forme d'unité dans le paysage visuel des parutions. Toutefois, chaque récit a une spécificité, il se doit donc d'inventer un univers graphique pour chaque histoire tout en conservant la cohésion induite par la collection.

²⁴¹ Citons par exemple *Les Véritables revenans* [sic] ou *aventure du chevalier de Momy* chez Louis Knab, *Les Revenans* [sic] *vengés* chez Devilly, ou encore *Le Château des revenans* [sic], chez Leleux, simplement pour la thématique des revenants.

²⁴² Leleux, Antoine, *Catalogue des livres français composant le cabinet de lecture d'Antoine Leleux*, Calais, Leleux, 1830, p.3.

Une forme d'uniformisation se dégage de ces illustrations. Les images ont souvent une composition similaire, la scène est centrée sur les personnages, ils sont rarement plus de quatre. Lorsque la vue est intérieure, les décors semblent interchangeables. La composition se dote d'un arrière-plan très vertical et souvent uni qui vient circonscrire la scène et reporter l'attention sur les figures. Si le cadre est atemporel, les costumes redonnent un caractère et une individualité aux gravures. Ces illustrations sont importantes pour les collections, elles sont mises en avant par l'éditeur qui les présente comme une véritable plus-value. Ainsi, la première publication avance :

Les ouvrages qui la composent [la collection], présentent des sujets de gravures si abondans [sic], si variés, si agréables, que nous nous sommes déterminés à donner trois planches par chaque volume, sans nous prévaloir sur le prix qui est le même que celui des œuvres de le Sage & de l'Abbé Prévost. C'est avec plaisir que nous avons sacrifié nos intérêts à l'ornement d'une collection précieuse, & aux désirs de rendre nos travaux recommandables²⁴³

Les récits sont illustrés parce que les histoires appellent à une mise en image. Les textes sont graphiques. La présence de la gravure est également la raison pour laquelle les deux collections sont tant sollicitées dans les cabinets de lecture. Dans cette logique de moyens, Marillier est amené à produire vite et donc à effectuer des choix dans l'attention qu'il porte à la composition. L'artiste est dans un entre-deux, il doit illustrer des aventures qui appellent à toute une myriade de représentations en un temps limité et dans un contexte éditorial particulier.

Il apparaît donc naturel que ses illustrations soient marquées par les reprises. L'agencement des compositions est comparable, mais aussi les positions des personnages et même leur iconographie. En raison de la trop grande proximité dans les représentations, une fusion entre les différents merveilleux est visible. Cette union est dirigée par l'image. Lorsque le conte des *Mille et une nuits* « La lampe merveilleuse », qui met en scène le populaire Aladdin, est mis en image par Marillier, différentes iconographies s'entrechoquent (fig. 30). L'artiste choisit de représenter un moment saillant, l'apparition du génie après que la mère d'Aladdin a frotté la lampe. Le décor est basique et correspond au cadre type mis en place par l'illustrateur. L'arrière-plan se constitue d'un mur plein, les hachures forment une grisaille qui est rompue par l'encadrement d'une porte. Quelques éléments additionnels sont disposés dans la scène comme un banc ou encore une desserte. Ce décor presque austère permet de guider le regard du spectateur sur les trois personnages de la scène, Aladdin, sa mère et le génie. La mère du héros, bien qu'elle soit à l'origine du geste ayant libéré la créature merveilleuse, est exclue de la

²⁴³ Mayer, Charles-Joseph, « Ordre des livraisons », *Le Cabinet des Fées*, vol. I, Amsterdam, 1785, p.6-7.

relation entre les personnages. Elle est évanouie aux pieds de son fils, son visage dissimulé.

La confrontation entre Aladdin et le génie constitue donc l'essentiel de la scène. Cette organisation des figures, qui dessine une diagonale, redonne du dynamisme à la composition. L'homme, à gauche de l'image, semble vêtu à l'orientale mais aucun marqueur précis ne s'affiche dans son vêtement. Il fait face à un génie surdimensionné qui prend toute la hauteur sur la droite de la gravure. Si ce dernier n'est pas précisément décrit dans le texte, la représentation qu'en fait Marillier semble bien plus issue d'une tradition infernale et démoniaque. Il est figuré avec des ailes faites de plume, des oreilles pointues et des cornes. Jamais le conte ne fait mention de ces détails, le génie est simplement dépeint comme « hideux et d'une grandeur gigantesque²⁴⁴ ». Il nous faut nous attacher aux choix opérés par l'illustrateur en l'absence d'une présentation manifeste du personnage. Le génie se transforme en figure luciférienne. C'est une façon pour Marillier, non seulement de souligner l'importance et le pouvoir de la créature, mais aussi de l'ancrer dans une sphère référentielle du merveilleux. L'artiste raccroche plusieurs traditions iconographiques qui mettent en image l'irréel. Le merveilleux se déploie de façon très différente dans les histoires, il ne repose ni sur les mêmes ressorts ni sur les mêmes croyances, mais l'image lisse les particularités déjà entamées par la collection.

Le même assemblage est visible dans l'illustration du conte CCXV publié dans le neuvième tome du *Cabinet des fées* (fig. 31). Le texte expose le mariage arrangé entre le prince Camaralzaman et une princesse de Chine. Tous deux sont réputés pour leur beauté, mais la fée Maimoune et le génie Danhash se disputent pour savoir lequel des deux est le plus beau. Maimoune convoque le génie Caschcasch pour être juge. Avant le mariage, les deux créatures surnaturelles s'emparent des futurs époux et les réveillent l'un après l'autre pour observer leur réaction face à la découverte de l'autre. L'image de Marillier figure les deux génies portant la princesse endormie dans le lit de Camaralzaman sous l'œil attentif de Maimoune. Cette dernière n'a aucun attribut reflétant son statut, si ce n'est le long bâton qu'elle tient dans sa main. Il s'agit d'un ajout de Marillier qui évoque les baguettes magiques et autres bâtons enchantés qu'il est possible de trouver dans les contes de fées. Les deux génies, quant à eux, sont semblables dans leur iconographie au génie de la lampe. Ils ont des ailes, et l'un d'entre eux est doté de plusieurs cornes. Si Danhash n'est jamais décrit, ce n'est pas le cas de Caschcasch qui se présente comme « un génie hideux, bossu, borgne et boiteux, avec six cornes à la tête et les mains et les pieds crochus²⁴⁵ ». De cet inventaire, il ne reste que les cornes dans la représentation

²⁴⁴ Galland, Antoine, « La Lampe merveilleuse », *Le Cabinet des fées*, tome 10, Paris, p.365.

²⁴⁵ Galland, Antoine, « CCXV^e conte », *Le Cabinet des fées*, tome 9, Paris, p.101.

finale. Une fois encore, l'illustration semble mettre en scène des figures provenant d'une autre tradition. Angéliques ou diaboliques, les créatures s'éloignent du récit pour épouser un modèle connu du lectorat. Par ailleurs, la position des personnages n'est pas sans évoquer certaines descentes de croix. L'image est le support d'une négociation, elle met en présence différentes iconographies qui finissent par s'imprégner.

Cette imbrication forcée d'images bigarrées se surajoute à la mise en contact de textes différents au sein de la collection. En résulte une unification dans l'esprit des lecteurs de l'iconographie des récits qui traitent de merveilleux. À la définition par l'exclusion du merveilleux – les histoires qui ne sont pas de l'ordre du réel – répond une représentation composite. Le tout forme un système ambigu sur lequel se base l'indéfinition.

b. Les historiettes terrifiantes du début du XIX^e siècle

Les différentes collections mises en place par les éditeurs de la fin du XVIII^e siècle, ne sont pas le seul support du merveilleux. Un certain nombre d'ouvrages traitant du surnaturel les côtoient sur les étagères des cabinets de lecture. Ce sont des recueils d'historiettes terrifiantes et fantastiques qui sont reconnaissables par leur titre finissant en -ana, et leur format. Généralement très petits, en in-12 voire in-8, ils sont imprimés sur du papier de mauvaise qualité et sont dotés d'un frontispice. S'ils abritent une littérature dite légère et de faible qualité, cela ne les empêche pas de plaire énormément au public. Les -ana fondent un répertoire textuel et visuel du fantastique et forment le lien entre la fin du XVIII^e et le XIX^e siècles²⁴⁶.

En effet, Hoffmann n'est pas le premier à publier en France des recueils d'histoires impliquant des êtres surnaturels ou des événements étranges. Il y a en réalité tout un pan de la littérature du tout début du XIX^e siècle qui s'attache à ce type de narration. En 1812, le livre *Fantasmagoriana*²⁴⁷ acquiert une importance particulière. Son titre, qui joue avec l'étymologie de *phantasma*, fait appel à un mélange des concepts de littérature, de revenant et de fantasmagorie. L'ouvrage *Spectriana*²⁴⁸ cinq ans plus tard confirme la forme du recueil

²⁴⁶ Ce qui caractérise les anas est la forme de recueil, il en existe d'autres qui ne traitent pas de surnaturel comme, *Bibliographiana* ou encore *Caricaturana*.

²⁴⁷ Eyriès, Jean-Baptiste-Benoît, *Fantasmagoriana, Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenans, fantômes, etc., traduit de l'allemand par un amateur*, Paris, Schoell, 1812.

²⁴⁸ *Spectriana, recueil d'histoires et aventures surprenantes, merveilleuses et remarquables de spectres, revenans, esprits, fantômes, gnomes, diables et démons, Manuscrit trouvé dans les catacombes*, Paris, L'Écrivain, 1817.

d'histoires courtes de spectres. Il est suivi quelques années après par *Démoniana*²⁴⁹, ou encore *Infernaliana* publié par Charles Nodier²⁵⁰. Les noms des volumes recourent au vocabulaire du fantastique, ils se veulent explicites et sont complétés jusqu'à l'excès par les différents titres secondaires qui prennent la forme d'un catalogue de personnages et de situations. Si Nodier abandonne les sous-titres à tiroirs qui caractérisent ces publications, l'architecture reste la même. L'ouvrage présente une compilation de récits, souvent originaires d'une tradition orale, qui se succèdent assez gauchement. Une anecdote joue le rôle de transition, quelques comparaisons sont fabriquées, parfois aucun enchaînement clair n'est visible, il se trouve à peine une démarcation sur la page.

La structure en répertoire devient si identifiable que l'appellation en -ana disparaît de certains ouvrages. Il ne reste alors que le titre secondaire qui précise à outrance le contenu du livre. Jean-Pie Namur (1804-1867) précise qu' : « il existe ainsi beaucoup d'ouvrages qui, sous le titre de *Mélanges*, de *Variétés*, de *Mémoires*, de *Délassements*, de *Singularités*, de *Récréations*, de *Diversités*, de *Réflexions*, d'*Aménités*, etc., etc., sont précisément dans le genre des ana²⁵¹ », insistant sur l'ensemble homogène créé par ces publications. S'ajoute alors au chœur *Le Livre des Prodiges*²⁵², *Le Diable peint par lui-même*²⁵³, *Les Contes noirs*²⁵⁴, *Les Fantômes nocturnes*²⁵⁵, *Histoire des fantômes et des démons*²⁵⁶, *Histoire des Vampires*²⁵⁷ ou encore *Les Ombres sanglantes*²⁵⁸. Ces livres ambitionnent de dessiner une unité. Ils sont édités

²⁴⁹ Paban, Gabrielle (De), *Démoniana*, ou, *Nouveau choix : d'anecdotes surprenantes, de nouvelles prodigieuses, d'aventures bizarres, sur les revenans, les spectres, les fantômes, les démons, les loups-garous, les visions, etc., etc. : ouvrage propre à rassurer les imaginations timorées, contre les frayeurs superstitieuses*, Paris, Locard et Davi, 1820.

²⁵⁰ Nodier, Charles, *Infernaliana*, Paris, Sanson, 1822.

²⁵¹ Namur, Jean Pie, *Bibliographie d'ouvrages publiés sous le nom d'« Ana », accompagnée de notes critiques, historique et littéraires*, Bruxelles, Delevingne et Callewaert, 1839, p.IX.

²⁵² *Le Livre des Prodiges ou Histoires et aventures merveilleuses et remarquables de Spectres, revenans, esprits fantômes, démons, etc. rapportées par des personnes dignes de foi*, Paris, Dépôt général des Nouveautés, 1808.

²⁵³ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans, de contes bizarres, d'anecdotes prodigieuses, sur les aventures des démons, les traits qui les caractérisent... extrait et traduit des démonomanes, des théologiens, des légendes et des diverses chroniques du sombre empire*, Paris, Mongie aîné, 1819.

²⁵⁴ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Les Contes noirs, ou Les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières, anecdotes inédites, etc., sur les apparitions, les diables, les spectres, les revenans, les fantômes, les brigands, etc.*, Paris, P. Mongie, 1818.

²⁵⁵ Cuisin, J.-P.-R., *Les Fantômes nocturnes ou Les terreurs coupables, théâtre de forfait offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats*, Paris, Lepetit, 1820.

²⁵⁶ Paban (De), Gabrielle, *Histoire des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou Choix d'anecdotes et de contes, de faits merveilleux, de traits bizarres, d'aventures extraordinaires sur les revenans, les fantômes, les lutins, les démons, les spectres, les vampires, et les apparitions diverses, etc.*, Paris, Locard et Davi, 1819.

²⁵⁷ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Histoire des vampires et des spectres malfaisans avec un examen du vampirisme*, Paris, Masson, 1820.

²⁵⁸ Cuisin, J.-P.-R., *Les Ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événemens merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles,*

par les mêmes acteurs, en tête Jacques Collin de Plancy (1794-1881), un écrivain passionné d'ésotérisme. Se joignent à lui Gabrielle De Paban et J.-P. -R. Cuisin. À eux trois, ils font paraître la majorité des recueils d'histoires surnaturelles des années 1820 ; ils entretiennent l'esprit de collection en faisant référence aux autres ouvrages dans leurs parutions. Ainsi, l'*Histoire des Vampires* (1820) de Collin de Plancy ne manque pas de citer *Les Contes noirs* (1818) du même compilateur ou encore l'*Histoire des fantômes et des démons* de De Paban (1819)²⁵⁹.

Il arrive également que la même histoire soit publiée dans deux ouvrages différents. C'est le cas du récit classique de la maison hantée par un spectre enchaîné. Il est présent à la fois dans *Le Livre des prodiges*²⁶⁰ et *Spectriana*²⁶¹. L'histoire étant une transcription d'un conte oral, les noms et les lieux varient mais le cœur de l'intrigue est le même. Un homme acquiert une maison à bas prix car elle est habitée par un fantôme muni de chaînes. Le soir, l'esprit demande à l'homme de le suivre et lui indique le lieu où son cadavre repose. L'homme marque l'endroit en arrachant une touffe d'herbe. Le lendemain, il fait enlever le corps par des gouverneurs de la ville. L'histoire est simple et reprend quelques poncifs horribles. Il est en revanche étonnant que ce court récit d'à peine deux pages soit celui retenu pour les frontispices des deux ouvrages. Les illustrations présentent une composition anormalement similaire et semblent interchangeable. Les légendes sont pratiquement identiques : « Il lui fit signe de le suivre » pour *Le Livre des Prodiges* (fig. 32) et « Il lui ordonne de le suivre » pour *Spectriana* (fig. 33). Les deux compositions présentent le même squelette portant ses chaînes et se tournant vers un homme. Il s'agit sans aucun doute d'une reprise. Toutefois, il n'est pas exclu que l'illustrateur du *Livre des prodiges*, qui est antérieur, se soit lui-même inspiré d'une autre gravure. En effet, si l'image concorde avec quelques points de la narration, elle ne semble toutefois pas avoir été faite spécialement pour l'ouvrage. L'histoire ne fait pas mention d'un spectre squelettique mais d'un vieillard. En outre, l'épée et le bouclier que tient le héros sont absents du récit. Ils apparaissent en revanche dans *Spectriana*, et si l'arme est figurée sur le frontispice, le bouclier, lui, manque.

La petitesse du récit, son aspect relativement commun et le manque de références précises à l'histoire dans les frontispices nous indique que le but de cette gravure n'est pas de mettre en image une histoire spécifique mais bien de donner une idée globale du livre. Ces

têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces, et combinaisons du crime, puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur, Paris, Veuve Lepetit, 1820.

²⁵⁹ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Histoire des vampires*, Paris, Masson, 1820, p.54.

²⁶⁰ *Le Livre des Prodiges*, Paris, Dépôt général des Nouveautés, 1808, p.48-49.

²⁶¹ *Spectriana, recueil d'histoires et aventures surprenantes*, Paris, L'Écrivain, 1817, p.51-53.

recueils hétérogènes rassemblent des récits qui traitent de surnaturel de façon éculée. Le seuil de l'ouvrage compose alors une idée synthétique de son contenu. Le sentiment fantastique transparait en un décor et une scène conventionnels, celle du revenant face au vivant. L'image installe la confrontation de personnages types. La gravure illustre alors bien plus une introduction au genre qu'au livre. L'histoire du revenant enchaîné est suffisamment élémentaire pour évoquer ostensiblement le surnaturel. Son aspect rudimentaire la dispense de détails et l'érige en modèle. Il s'agit donc d'un récit qui a la capacité d'évoquer les autres et le genre justement parce qu'il fait appel à des poncifs communs. Son image suit le même principe. Elle s'appuie sur une iconographie familière, qu'il est notamment possible de retrouver dans les danses macabres, pour fonder les bases de son illustration. L'efficacité de la composition dans son évocation au surnaturel transcende le siècle, si bien qu'en 1912, lorsque l'ouvrage de bibliophilie d'Albert-Louis Caillet (1869-1928) évoque le livre, la description sommaire qui en est donnée s'attarde tout de même sur le frontispice alors qualifié de « gravure ultra-fantastique²⁶² ». Si les seuils de ces deux ouvrages jouent sur l'économie de moyens, ce n'est pas forcément le cas des autres gravures des recueils des années 1820. L'histoire littéraire a oublié les textes, mais les compositions et leurs éléments ressurgissent tout au long du siècle comme des images rémanentes de ce qu'est le fantastique.

Cela s'explique par les choix opérés dès les frontispices. Résumer en une image l'amas de personnages et de récits différents présents dans ces recueils est complexe. Aussi, les gravures s'attachent à mettre en scène des protagonistes susceptibles de se retrouver dans plusieurs récits. Dans la composition des gravures, ce sont eux qui ont un rôle de premier plan, le décor quant à lui est accessoire. En s'appuyant sur une base de représentations du surnaturel, les illustrateurs bâtissent et entretiennent leur iconographie. Le merveilleux se lie étroitement aux êtres extraordinaires, jusqu'à en devenir indissociable. La répétition du motif du revenant en est un exemple. S'il arbore différentes formes et attributs, de squelette décharné à la figure encapuchonnée, il reste présent et symbolise peu à peu cette littérature. À lui s'adjoignent une cohorte d'autres créatures, comme les vampires, les sorciers, mais aussi et surtout le diable. Ce dernier est bien évidemment présent au sein de la première illustration du *Diable peint par lui-même*, (fig. 34) mais aussi du premier tome des *Contes noirs* (fig. 35), un esprit infernal fait partie intégrante du frontispice d'*Infernaliana* (fig. 36) et un monstre démoniaque apparaît dans l'*Histoire des fantômes et des démons* de Paban (fig. 37).

Les artistes usent d'une iconographie familière. Toutefois un changement d'association

²⁶² Caillet, Albert-Louis, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, vol.2, Paris, Dorbon, 1912, p.505.

s'opère. Alors que les images étaient des estampes isolées ou associées à un discours religieux, elles deviennent la figuration d'une littérature en définition. Une transformation a lieu dans le statut de ces œuvres. Si l'iconographie perdure, l'illustration crée une attente par rapport au texte auquel elle est associée, là où une œuvre indépendante se suffit à elle-même. Cela implique une connexion de l'image à un texte et à un genre. Ces gravures participent tout autant à la construction du fantastique que les textes. Elles prennent place au sein d'un livre qui est massivement lu. En témoignent les reprises et adaptations de ces diverses iconographies au fil du siècle. Le chanoine chevauchant un démon tracé sur le frontispice d'*Histoires des fantômes et des démons* (fig. 37) n'est pas sans évoquer les différentes représentations de sorcières montées sur des boucs infernaux lors de sabbats²⁶³. L'artiste joue sur le bouleversement des codes tout en évoquant les compositions précédentes. Il détourne l'iconographie pour servir l'histoire et son propos : ici la religion triomphe sur le paganisme, le démon est un serviteur soumis. Cette composition trouve des échos jusque dans les illustrations du *Diable Amoureux* de Beaumont (fig. 25), qui figure le diable comme moyen de locomotion. Cette évolution est signifiante et laisse son empreinte dans l'appréhension de la critique liée au genre et dans le discours qu'elle module. La problématique de la définition du genre semblant insoluble, les littérateurs se focalisent alors sur les personnages qu'il met en scène. Suivant le procédé de la synecdoque, une histoire de fantôme devient une histoire fantastique. Cette affirmation reprend un raisonnement sophiste courant dans l'approche du fantastique et induit un certain nombre d'approximations qui finalement éloignent la définition. Elles sont la résultante de l'importance accordée aux créatures surnaturelles dans les illustrations de textes fantastiques.

Si la majorité des frontispices se concentre sur la présentation de créatures surnaturelles, deux gravures échappent à la règle et adoptent une posture différente. Les deux images en-tête des *Ombres sanglantes* (fig. 38) et des *Fantômes nocturnes* (fig. 39) fourmillent de motifs extraordinaires qui rendent leurs compositions plus complexes. Ces deux ouvrages sont édités par le même acteur J. -P. -R. Cuisin chez la Veuve Petit. Si *les Fantômes nocturnes* reprend l'idée d'illustrer une histoire du recueil, ce n'est pas le cas des *Ombres sanglantes* qui intègre le lecteur au cœur de l'image. L'illustration orchestre une forme de mimétisme et de reflet, le lecteur s'identifie au personnage représenté en train de lire. Cette conception de l'image s'apparente aux frontispices de contes de fées. Les œuvres de Perrault mettent en scène la mère l'Oye relatant diverses histoires à son jeune public²⁶⁴. *Les Ombres sanglantes* accentue l'effet

²⁶³ En outre, l'histoire du chanoine normand est également présente dans le recueil *Contes noirs*, sous le titre « Le Chanoine de Bayeux ». Les récits se répètent et se déclinent, ancrant des motifs à l'idée de fantastique.

²⁶⁴ C'est le cas du tout premier frontispice de l'édition de Barbin en 1697, l'illustration est composée par Charles

d'analogie en accompagnant la gravure par un texte d'introduction. Ce dernier développe un discours sur l'effet du texte sur les lecteurs, et notamment les femmes :

Allons, je devine tout d'avance, dit cette dame qui daigne me lire ; *les Ombres sanglantes* sont, en termes de franc-maçonnerie, des *épreuves morales* dans lesquelles on veut éprouver la bravoure du lecteur. Malheur donc à la jeune femme imprudente qui, seule dans un des appartemens [sic] de son vaste château bâti au milieu d'une dangereuse forêt, et n'ayant d'autre musique que le cri lamentable des chouettes qui habitent les créneaux des tourelles, aurait la témérité de lire LA GALERIE FUNÈBRE !!!... Je vois déjà ses cheveux se hérissier ; son sein palpiter d'une affreuse oppression ; ses yeux, image de la terreur, voient soudain des fantômes voltiger derrière son fauteuil... ; l'alcôve contient un spectre épouvantable, les plis des rideaux, des farfadets, et la cheminée retentit déjà du bruit déchirant de chaînes bruyantes²⁶⁵...

L'introduction est un métatexte qui renseigne sur la fonction même du livre, jouer à se faire peur. Pour cela, elle convoque des *topoi* de la littérature horrifique et des romans noirs, notamment celui de la fragile jeune femme cloîtrée dans un château isolé du monde par une dense forêt. La lecture de récits extraordinaires excite son imagination qui crée fantômes et spectres. Si le frontispice figure un certain nombre de ces motifs, il s'affranchit également de l'écrit pour inclure des *leitmotive* visuels (fig. 38). L'image se compose avec un cadre octogonal qui met en scène la frayeur causée par le livre. En son sein, les monstres assaillent la composition, ils sont sous et sur le lit de la lectrice, ils s'accrochent au baldaquin en convergeant vers leur victime. C'est également le cas des apparitions présentes en haut à gauche de la structure. La mort se cache parmi elles, reconnaissable grâce à sa faux et son crâne décharné. Une tête de méduse décapitée et des serpents accompagnent cette assemblée. Le surnaturel est escorté par un autre thème, celui du crime. Un assassin à peine visible se dissimule à l'arrière-plan tandis qu'une main munie d'un poignard s'est déjà frayée un chemin jusqu'à la couche de la lectrice. Le bas du cadre est quant à lui occupé par une citation de *Hamlet*. Il s'agit là d'établir dans l'image une lignée littéraire, la référence à Shakespeare (1564-1616) permet de signaler au lecteur l'appartenance du livre au genre spécifique du surnaturel tel que le dramaturge anglais l'a établi. Il est important de noter que la convocation de Shakespeare comme maître et initiateur du genre fantastique fait partie d'une rhétorique reprise tout au long du siècle par les critiques littéraires²⁶⁶. À l'extérieur du cadre, d'autres motifs macabres augmentent la composition. La faux et les spectres sont répétés, ils s'ajoutent au crâne, os, sablier, urne, armes,

Perrault lui-même et gravée par Antoine Clouzier. Le principe est repris par Gustave Doré en 1862 pour l'édition d'Hetzel.

²⁶⁵ Cuisin, J.-P.-R., *Les Ombres sanglantes*, Paris, Veuve Lepetit, 1820, n. p.

²⁶⁶ Notamment dans Chasles, Ph., « Des drames merveilleux et fantastiques de Shakespeare », *La Revue de Paris*, tome VIII, Paris, 1829, p.184-208.

calice et autres éléments. Si la plupart de ces objets font partie du vocabulaire visuel courant associé au surnaturel, nous devons toutefois noter la présence d'une lanterne magique. Cette dernière est une référence aux spectacles de fantasmagories. Son intégration à l'iconographie du surnaturel dans le contexte livresque révèle un changement dans les traditions. Le surnaturel et sa littérature se parent de nouveaux thèmes et motifs. La vision devient un enjeu. Son insertion dans l'imagerie n'est toutefois possible que dans ce type de frontispice qui s'éloigne de la référence littéraire pour souligner le genre lui-même.

L'imagerie est donc changeante, elle cherche à s'adapter à un genre en construction. Les années 1820 sont le prolégomène du fantastique, son iconographie s'articule entre tradition et innovation. Toutefois, dans cette mythologie, le lire et le voir se structurent conjointement. Le texte n'a pas qu'un rapport prédominant ou préexistant face à l'image et ce même dans le contexte de l'illustration. Les fonctions peuvent se renverser et c'est le cas du frontispice des *Fantômes nocturnes* (fig. 39), qui reprend *Le Cauchemar* de Füssli. Cette référence iconographique, déjà évoquée pour l'illustration du *Diable amoureux*, constelle l'imagerie fantastique du XIX^e siècle. La peinture est connue et circule par de nombreuses gravures, reprises et caricatures²⁶⁷. Le rêve est bien sûr un motif exploré par la littérature, il est toutefois indéniable que l'œuvre de Füssli contribue au genre et inspire certaines créations. Dans le cas de l'ouvrage édité par Cuisin, le texte cite l'image :

Dans l'agitation convulsive de ses mouvemens [sic], le somno, la lettre fatale, la bougie ont été renversés, lui-même coulant insensiblement sur son oreiller, sa tête, renversée dans la position la plus douloureuse, touche au parquet : c'est dans cet état horrible que le CAUCHEMAR DU CRIME offre à son imagination épouvantée tous les objets fantastiques qui peuvent assiéger l'âme d'un criminel. Dans son rêve vengeur, un monstre accroupi sur sa ceinture lui présente le stylet qui a percé le sein de Lucinde²⁶⁸

Le frontispice se réfère au récit « Le Cauchemar du crime ou les déchirements [sic] de la conscience d'un assassin ». L'histoire conte les différents méfaits commis par Don Carlos et la façon dont il est hanté par le fantôme du remords et le cauchemar du crime. Le héros est emporté dans une intrigue amoureuse complexe, il découvre que son amante, Lucinde, le trompe. Envahi par la rage, il la tue. La narration ne manque pas de décrire les flots de « sang vermeil » qui jaillissent « en gromeleaux [sic] » et se répandent sur le sol du boudoir où la victime trouve la

²⁶⁷ Voir le catalogue raisonné de Weinglass, David, H., *Prints and engraved illustrations by and after Henry Fuseli*, Aldershot, Scolar Press, 1994.

²⁶⁸ Cuisin, J.-P.-R., « Le Cauchemar du crime ou les déchirements [sic] de la conscience d'un assassin », *Les Fantômes nocturnes*, Paris, Lepetit, 1820, p.142-143.

mort, le corps « souillé de ses tâches purpurines²⁶⁹ ». Le vocabulaire excessif et hyperbolique, caractéristique de ce type de productions, insiste sur la violence du meurtre. Par ce biais, il participe à l'effet voulu par la narration. Le lecteur tremble devant l'atrocité du crime, avant de frissonner à l'évocation des spectres. Ces derniers sont les productions de Don Carlos lui-même, le regret donne vie à ses remords qui l'assaillent au cœur de ses cauchemars. L'espace onirique du meurtrier se trouve perturbé par les fantômes qu'il s'est créé.

Le texte prend soin de détourner l'œuvre peinte de Füssli tout en dévoilant suffisamment de détails pour que l'analogie soit manifeste. Les éléments notoires sont alors figurés dans l'image. La position alanguie du corps de Don Carlos, le succube juché sur son torse et le drapé de son vêtement sont des citations directes du tableau. À cela s'ajoute une foule d'autres motifs qui lie le récit à l'œuvre de référence. Les furies, déesses de la vengeance, se penchent au-dessus du lit, elles empoignent des serpents, leurs attributs. Sur le côté droit de la scène, deux personnages se tiennent près du dormeur. Il s'agit du Remords et de Lucinde. Le texte nous indique que le sang du crime se répand sur les lèvres de Don Carlos. L'artiste ne s'attarde pas sur cette figuration morbide ; en revanche, l'arme du crime est toujours plantée dans le sein de la victime. Elle est agrippée par l'allégorie du Remords qui se présente sous la forme d'un homme enchaîné tenant un flambeau. Cet élément symbolique est également lié à la représentation de la vengeance, ce qui renforce l'analogie avec les Furies. Dans ce fourmillement de motifs apparaît une iconographie où la mythologie s'associe au crime tout en suggérant l'onirisme.

Le rêve est souligné par le sur-cadrage du frontispice. La scène principale est enserrée par la brume. Elle permet de guider le regard vers la figuration du cauchemar tout en appuyant son iconographie, le rêve étant souvent lié aux nuages dans la culture visuelle. La présence de ces nuées entraîne une séparation de l'illustration en plusieurs registres et par extension, l'exclusion de certains éléments. Le haut de l'image est habité par l'allégorie de la Justice, tandis que le bas figure le combat d'un tigre et d'un renard. Ces deux scènes se placent devant la brume, elles n'appartiennent donc pas au rêve de Don Carlos, et ne sont pas présentes dans le texte. Il s'agit ici de faire le commentaire visuel et allégorique du récit en plaçant une métaphore du crime et sa conséquence. Le tigre représente sans doute le héros, qui succombe à la sauvagerie en tuant la fourbe et rusée Lucinde.

Ce frontispice présente énormément d'éléments. À la fois visuels et symboliques, ils connotent différentes formes de surnaturels. L'illustration s'accompagne également d'une

²⁶⁹ *Ibid.*, p.131.

légende choisie avec soin. La partie inférieure de l'image est occupée par le texte suivant : « dans cet état horrible le cauchemar du crime offre à son imagination les objets les plus fantastiques²⁷⁰ ». Il s'agit d'une citation issue du récit lui-même. Toutefois, une fois isolé et mis en relation avec l'image, le texte permet de définir les motifs comme étant fantastiques. La légende offre, au même titre que la gravure, une synthèse de ce qu'est le récit. Crime et remord, s'appuient sur les éléments surnaturels. L'extraordinaire a toutefois une place minoritaire dans la narration. Le choix de cette scène pour recomposer le récit est significatif d'une appétence pour la figuration surnaturelle. L'artiste a extrait le seul élément ayant un lien avec le fantastique pour en faire une image englobant l'entièreté du livre. Au-delà de l'inclinaison du public pour les images merveilleuses, elles paraissent s'allier naturellement aux thèmes de la violence et de la mort.

La mort et son cortège semblent privilégiés par les recueils d'histoires du début du XIX^e siècle. Les divers crimes, tortures, exécutions, et leurs conséquences parfois surnaturelles comme la hantise, le cauchemar ou le revenant, se déclinent dans des histoires qui usent des mêmes ressorts. Leurs constructions, isolées ou conjointes, cherchent à impacter le récit. La répétition des motifs et des rhétoriques narratives tend à entériner l'association de la mort et de l'extraordinaire dans l'esprit des lecteurs. La parenté en devient naturelle et elle donne naissance à une littérature fantastique qui se veut l'héritière de cette littérature de recueil. Un certain nombre de points de contact révèlent la convergence des genres et des sujets. Aussi, s'il est admis que la littérature publiée dans les -ana est de qualité très inégale, elle inspire néanmoins beaucoup d'écrivains, qui eux offrent des récits originaux et finement composés. C'est le cas du *Frankenstein* de Mary Shelley (1797-1851), dans l'introduction du récit, il est possible de lire :

Je passai l'été de 1816 dans les environs de Genève. [...] nous nous réunissions le soir autour d'un foyer, et nous nous amusions à lire, de temps en temps, quelques histoires allemandes d'êtres surnaturels, que le hasard faisait tomber entre nos mains. Ces contes nous donnaient un vif désir de les imiter²⁷¹.

Durant ce séjour à la villa Diodati, Mary Shelley est notamment accompagnée de George Byron et John Polidori (1795-1821). Pour beaucoup de chercheurs, les récits germaniques dont il est question sont en réalité le *Fantasmagoriana*²⁷². Durant cette rencontre, Byron incite ses amis à

²⁷⁰ Cuisin, J.-P.-R., *Les Fantômes nocturnes*, Paris, Lepetit, 1820, frontispice.

²⁷¹ Shelley, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Corréard, 1821, p.9.

²⁷² Van Woudenberg, Maximiliaan, « The Variants and Transformations of *Fantasmagoriana* : tracing a travelling text to the Byron-Shelley circle », *Romanticism*, vol.20, n°3, 2014, p.306-320 ; Camilletti, Fabio, « Beyond the

écrire une histoire dans le goût du recueil. Si aucun des participants ne termine les ébauches avant la fin du voyage, Mary Shelley publie *Fanckenstein* en 1818 et Polidori *The Vampyre* en 1819. Ainsi, en s'inspirant d'un recueil d'histoires macabres, les deux romanciers finissent par créer des récits qui questionnent la mort dans son rapport au surnaturel. Ils explorent les limites du corps et remettent en cause la conclusion de l'existence. Leurs idées engendrent d'autres créations qui célèbrent les êtres surnaturels. Au même titre, la mort et ses frontières deviennent des poncifs de la littérature fantastique. Ces *leitmotive* déjà présents dans les -ana surnaturels, préparent la venue d'une part des contes d'Hoffmann mais aussi et surtout de ceux de Poe. Ils sont issus d'une même veine.

Les productions se déclinent tout en gardant un étroit contact avec la mort. Les relations qu'elle entretient avec le crime sont également approfondies. Les meurtres extraordinaires par leur violence ou leur barbarie ébranlent les récits fantastiques. L'assassinat de Lucinde dans *Les Fantômes nocturnes*, n'est qu'un exemple de la sauvagerie qui se déverse dans les -ana. Les personnages sont tués, torturés ou encore persécutés. Autant de supplices qui sont mis en image au même titre que le surnaturel. Le frontispice du deuxième tome des *Fantômes nocturnes* (fig. 40) figure le châtiment de la pauvre Angelica Rosaldi, enlevée par le barbare Morganti. Elle est condamnée à mort parce qu'elle ne cède pas à ses ennemis. Les soldats la précipitent dans un gouffre pour y être dévorée par un ours. L'intervention de forces adverses, guidées par sa pureté et sa foi, la sauve. La violence n'épargne pas les récits de ces recueils, ni leurs représentations. C'est sur cette base que se forment des histoires comme celle des *Chants de Maldoror* de Lautréamont (1846-1870) dont Malraux (1901-1976) retrace l'origine depuis les -ana jusqu'à Poe²⁷³.

Si les textes des recueils sont vite oubliés, l'imagerie qui leur est associée et les poncifs qu'ils développent ont un effet durable. Ils sont le tremplin d'un certain nombre d'écrits. Dans leur essence se trouvent les clés qui sont utilisées par les littérateurs du XIX^e siècle. On ne peut nier l'importance de ces éditions dans la fabrication de la littérature fantastique. Ils donnent l'impulsion nécessaire à l'apparition de la littérature frénétique²⁷⁴, et jalonnent l'histoire du genre fantastique d'une étape supplémentaire. Si les recueils se fondent si bien avec les

uncanny : *Fantasmagoriana*, intertextuality and the pleasur principle », *Compar(a)ison*, 1-2, 2009, p.61-81.

²⁷³ « alors, il commença d'écrire les Chants de Maldoror. [...] Milton, Lewis, Poe, les drames de Maturin ; le romantisme anglais avec ses enfantillages et ses clichés ; le marquis de Sade et Pétrus Borel ; le romantisme français, ses attendrissements fabriqués et son démonisme y configurent une œuvre non banale incontestablement, mais dont la bizarrerie est proche de la naïveté qui, en 1820 se traduisit par *Les Ombres sanglantes*, *Vampiriana*, *Spectriana*, *Les Pendus animés*, etc. » in Malraux, André, « La Genèse des « Chants de Maldoror » », *Œuvres complètes*, VI, *Essais*, Paris, Gallimard, 2010, p.14.

²⁷⁴ À ce sujet voir, Glioner, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

prémices déjà établies de la littérature du merveilleux comme les contes de fées ou les *Mille et une nuits*, c'est avant tout grâce aux liens qu'ils tissent avec la mort. Selon Laurent Guyénot, le féérique au Moyen Âge a un rapport étroit au trépas²⁷⁵. Le petit peuple et son monde sont pour lui une manière poétique et métaphorique d'évoquer la mort. Les êtres féériques possèdent les mêmes codes que ceux des fantômes, comme la blancheur ou encore le mutisme. En outre, il est souvent question d'enlèvement par les fées, les hommes étant conduits dans leur royaume. Les figures merveilleuses jouent alors le rôle d'êtres psychopompes, accompagnant le passage de vie à mort. Schéhérazade, quant à elle, conte des histoires baignées de violence et de mort pour échapper à la sienne.

Tous ces êtres et ces événements sont mis en image dans les livres et les œuvres. Les contemporains côtoient les représentations de la mort et ses déclinaisons funèbres. Il nous semble donc impossible de concevoir le fantastique en dehors de sa relation au voir. Son iconographie se construit sur les bases solides d'une tradition du merveilleux mais aussi sur sa subversion. Les illustrations et les textes se composent sur une perpétuelle négociation entre l'héritage de sujets surnaturels et une littérature nouvelle qui s'impose. De cela émergent des thématiques et des motifs qui imprègnent le fantastique. Les années 1820 sont pour le fantastique comme une chambre magmatique prête à exploser. Hoffmann est donc bien moins une révolution qu'un putsch. Il est porté sur le devant de la scène littéraire par les critiques qui annihilent par leurs discours la littérature existante. Les compositions antérieures familiarisent le lectorat aux histoires surnaturelles et fondent les prémices visuelles de ce qui devient au fil du siècle les marqueurs de la littérature fantastique. Derrière l'apparente simplicité d'un plaidoyer arrangé par Ampère en 1828, se cache en réalité une multitude de textes et d'images qui participent à la construction du genre fantastique français.

B. Edgar Poe : d'un étendard à un autre

S'attarder sur la construction du discours des critiques littéraires du XIX^e siècle permet d'appréhender les généralités opérées par les littérateurs du XX^e siècle qui ont étudié le fantastique. Parallèlement aux éditeurs, la critique compose une idée de ce qu'est le genre en navigant d'auteur en auteur ou de thème en thème. Ces différents points d'accroche admettent une échappatoire face à une littérature qui ne peut se définir ou s'aborder pleinement. En résulte

²⁷⁵ Guyénot, Laurent, *La mort féérique, Anthropologie du merveilleux (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Gallimard, 2011.

un fourre-tout complexe à analyser parce que le XIX^e siècle n'a pas réussi à déterminer la notion. En outre, le XIX^e siècle et le XX^e siècle, dans la grande majorité des cas²⁷⁶, tentent d'imposer le fantastique comme un objet uniquement littéraire. Cet ancrage des lettres ne laisse pas de côté le visuel, mais ce dernier n'est pensé que comme un sujet que les textes fantastiques abordent. Toutefois, l'image architecture de façon intrinsèque le genre en lui-même. Il existe une interconnexion qui sied particulièrement au XIX^e siècle, cette ère de l'image. Il est donc absurde de séparer les deux notions de lire et de voir.

Cette incidence de l'image sur le genre pose toutefois problème avec les textes d'Edgar Allan Poe qui sont particulièrement résistants à l'illustration. Si les contes n'excluent pas les rhétoriques d'apparition et de disparition, elles se font bien plus insaisissables et complexes. Les éditeurs doivent alors harmoniser des récits qui ne se prêtent pas à la figuration, et l'envie d'image que le fantastique porte en lui.

1. Un Américain à Paris²⁷⁷

a. Poe anonymisé²⁷⁸

L'avènement des œuvres d'Edgar Poe en France ne suit pas le même processus que les contes d'Hoffmann. La critique associée à l'auteur allemand chronique les différentes publications de recueils. Les articles tissent une rhétorique au moment même où le public lit les œuvres. Il existe alors dès l'origine une fusion entre œuvre et artiste, si bien que l'un évoque immédiatement l'autre. L'union est, par ailleurs, entretenue par les littérateurs. Poe entame un chemin différent. Ce sont des histoires dépossédées de leur auteur qui se font une place dans le monde littéraire français. Le public est donc d'abord mis en contact avec l'œuvre, le mythe quant à lui se crée plus tard. Si les recueils traduits par Baudelaire font grand bruit en 1856 et 1857, il faut remonter quelque dix années auparavant pour avoir les premières traces des écrits de l'Américain dans la presse francophone.

La multiplication des supports des textes de Poe participe également à son cheminement accidenté. Si le *Globe* est devenu indissociable de l'exégèse d'Hoffmann, plusieurs revues en

²⁷⁶ À l'exception des ouvrages de Brion, Marcel, *Art Fantastique*, Paris, Albin-Michel, 1961, Barret, André, *Les Peintres du Fantastique*, Paris, Édition de l'Amateur, 1996 ou encore Hofmann, Werner, *L'Art Fantastique*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2010. Toutefois, les auteurs transposent les thèmes littéraires associés au fantastique dans des œuvres visuelles. Ils n'abordent donc pas la réciprocité du textuel et du visuel dans la construction même du genre.

²⁷⁷ Nous empruntons à Vincent Minnelli le titre de sa comédie musicale.

²⁷⁸ Cette sous-partie nous permet de resituer la situation des œuvres de Poe en France, il s'agit d'un prolongement et d'une remise en cause de la thèse de Lemonnier, Léon, *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*, Paris, Presses universitaires de France, 1928.

France portent les écrits de Poe. En 1844, *La Quotidienne* fait paraître dans ses numéros du 3 et du 4 décembre un feuilleton intitulé « James Dixon, ou la Funeste ressemblance », par un certain G. B.²⁷⁹. Il s'agit d'une adaptation du conte de Poe « William Wilson » par Gustave Brunet (1805-1896), le nom de Poe n'apparaît nullement. Ce n'est alors que le premier épisode de cette forme de plagiat qui marque à plusieurs reprises l'itinéraire français des œuvres de Poe. L'année 1845 connaît une vague de parutions des œuvres singulières du poète. La première livraison de *Le Magasin Pittoresque* introduit une nouvelle intitulée « Une Lettre volée²⁸⁰ ». Les informations associées à l'histoire sont laconiques, il n'est aucunement fait mention d'un auteur et le récit apparaît simplement dans la section « Nouvelles, contes, apologue, etc. », qui témoigne de son caractère fictionnel. De même que pour l'adaptation de « William Wilson », il se distingue quelques changements par rapport à l'œuvre originelle. La traduction semble avoir altéré les noms des protagonistes. Ce n'est pas le célèbre détective Dupin, héros de deux autres contes de Poe, qui se présente aux lecteurs francophones, mais un certain Armand Verdier. La narration subit ainsi quelques déformations : non seulement les noms de personnages et de rues sont remplacés, mais l'intrigue est précipitée. La résolution et le déroulement de l'histoire restent toutefois identiques. *Le Magasin Pittoresque* livre donc une imposture à son public. Le procédé n'est pas si rare dans la presse du XIX^e siècle. Les fictions étrangères sont fréquemment traduites et anonymisées, les éditeurs prennent des libertés et donnent des versions écourtées, ils fragmentent l'écrit original ou changent l'épilogue pour exposer un texte qu'ils pensent plus adapté à leur public.

La même année, *La Revue britannique* publie « Le scarabée d'or » avec un peu plus d'honnêteté²⁸¹. S'adjoignant l'aide d'Alphonse Borghers, la livraison présente une traduction relativement fidèle du récit. L'histoire n'est pas hachée et si parfois certaines expressions semblent forcées²⁸², l'interprète prend soin d'adapter le parler argotique du serviteur Jupiter. Là où Baudelaire se soustrait à l'exercice, Borghers s'efforce d'ajuster les différentes expressions en français, il retranscrit l'énonciation en fabriquant des jeux de mots. Ainsi, le scarabée d'or devient dans la bouche du serviteur le « carabé²⁸³ », jouant de l'analogie avec le vocabulaire joaillier. Si le texte reste en grande partie conforme à l'œuvre de Poe, il apparaît toutefois seul et sans contexte. Le nom de Poe n'est cité qu'à la toute fin de l'histoire, entre

²⁷⁹ G. B., « James Dixon, ou la Funeste ressemblance », *La Quotidienne*, 3 et 4 décembre 1844, p.1-2.

²⁸⁰ (28) Anonyme, « Une Lettre volée », *Le Magasin Pittoresque*, 1845, Première livraison, p.269-272.

²⁸¹ B. A. [Borghers, Alphonse], « Le Scarabée d'or », *La Revue britannique*, 1845, cinquième série, tome 30, p.168-212.

²⁸² « Jupiter, grinning from ear to ear » est traduit par « Jupiter, manifestant sa joie par une espèce de grimace qui dilatait sa bouche d'une oreille à l'autre » *in ibid.*, p.170.

²⁸³ *Ibid.*, p.171.

parenthèses : « (Poe's Tales²⁸⁴) ». Une note y est ajoutée, elle précise simplement que les contes de l'auteur viennent d'être rassemblés en recueil dans une publication anglophone²⁸⁵.

Il s'agit de la première occurrence de l'auteur américain dans la presse française. La revue propose le texte, sans l'expliquer ni le présenter réellement. L'association de l'auteur à son œuvre reste fragile, et démontre que le marché littéraire français n'a pas encore assimilé la portée que Poe peut avoir. Son importance dans la construction de la littérature fantastique est, elle aussi, à établir. Si les historiens de la littérature font de Poe et Hoffmann les figures tutélaires du genre, leurs ascensions paraissent opposées. Dès l'introduction d'Hoffmann en France, la presse s'efforce de construire un discours qui transcende et l'auteur et les œuvres, ils portent en eux une dimension autre et, selon la critique, révolutionnaire. Poe fait bien moins de bruit et son intégration plus tardive au fantastique par les littérateurs semble, en comparaison, presque opportuniste. Gérard Genette dans *Seuils* développe longuement la fonction et l'importance de l'épitéxte et du péritéxte²⁸⁶. Nous souhaitons, dans sa lignée, insister sur cette forme de discours qui manipule l'appréhension d'une œuvre et d'un genre. Ceci est particulièrement important dans le cas du fantastique et de sa construction arrangée par la critique. Il est primordial de réfuter les évidences répétées par l'histoire littéraire du genre. Le fantastique est avant tout un mot que les commentateurs ont projeté sur Hoffmann et Poe avec tant de vigueur qu'il en est devenu indissociable des deux auteurs. La présence intrinsèque du fantastique dans leurs œuvres, bien qu'indéniable, nécessite de la nuance. C'est tout d'abord le terme « merveilleux » qui est appliqué aux œuvres d'Hoffmann ; quant à Poe, la désignation manque. La lacune autorise le doute. Le mot n'est pas omis parce qu'il est évident mais bien parce que la critique ne s'est pas encore emparée du cas Poe. Les deux auteurs manipulent le fantastique différemment dans leurs écrits. Toutefois, la nuance est gommée par l'exégèse, le discours créé par Ampère et les littérateurs du *Globe* est peu à peu appliqué à Poe.

En 1846, soit une année après la publication du premier conte de Poe, *La Revue britannique*, édite à nouveau un texte de l'auteur. Il s'accompagne d'un péritéxte dans lequel se joue le premier indice quasiment imperceptible du lien tressé entre Poe et Hoffmann. Le cinquième tome livre à ses lecteurs la nouvelle « Une descente au Maelström²⁸⁷ ». Dès le titre, une note renvoie à des informations supplémentaires. Tout d'abord, l'indication fait le lien entre ce conte et « Le scarabée d'or », indiquant qu'il s'agit du même auteur. Le commentaire renvoie

²⁸⁴ *Ibid.*, p.212.

²⁸⁵ Poe, Edgar, *Tales*, New York and London, Wiley and Putnam, 1845.

²⁸⁶ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

²⁸⁷ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « Une descente au Maelstrom », *La Revue britannique*, 1846, sixième série, tome 5, p.182-203.

également à un autre article traitant de la thématique du Maelström, publié dix ans auparavant dans le journal²⁸⁸. Le billet initial se trouve être l'histoire romancée d'un marin pris dans ce vortex infernal. Le récit traduit du *Naval and Military Magazine* expose un texte prenant et captivant qui acquiert immédiatement un certain succès. La même année, *Le Magasin universel* publie le conte et l'accompagne d'une illustration²⁸⁹. Plusieurs chercheurs ont montré que Poe s'était en partie inspiré de ce texte pour concevoir sa nouvelle²⁹⁰. Ainsi, lorsque *La Revue britannique* fait le lien entre les deux articles, elle trace le début de l'histoire littéraire de Poe. Qu'il s'agisse d'une intuition ou d'une évidence, le commentaire prend la peine de citer cet article de quelques pages seulement paru en 1836. Dans l'espace annexe de la note, sont rassemblés en peu de lignes l'auteur et une partie de son histoire. Il est, en effet, peu probable que ce renvoi s'adresse aux lecteurs. Peu d'entre eux auront lu ou se souviendront d'un billet aussi lointain. Il y a donc une volonté historiographique derrière cette note. En résulte le prologue de la lignée associée à Poe et surtout sa méthode. Si le tout reste laconique, la note permet d'entrevoir la façon dont Poe enchevêtre réel et imaginaire. La nouvelle du *Naval and Military Magazine* insiste sur la réalité concrète du Maelström : à l'aide d'une note détaillée et de plusieurs autres informations, le texte donne la localisation et le déroulement du phénomène. La narration de Poe n'est pas exempte de précisions. Ainsi, la nouvelle combinée au périphrase permet de mettre en lumière le processus de l'auteur. Dans certains de ses contes, Poe s'appuie sur la réalité afin de la tordre en récit fantastique. Ce procédé littéraire est précisément relevé par les littérateurs du *Globe* lorsqu'ils décrivent les œuvres d'Hoffmann, cela fait partie prenante de leur argumentaire. En 1846, l'exégèse de Poe commence à se dessiner, et dans le sous-texte se cache un lien ténu avec Hoffmann.

« Descente au Maelström » est traduit par un autre collaborateur de la revue. Les initiales O. N. apparaissent à la fin du récit, elles sont l'abréviation de Old Nick, le pseudonyme de Paul-Émile Forgues (1813-1883). Ce dernier, s'il reste majoritairement fidèle au récit originel, est bien plus volubile. Il découpe la narration en trois chapitres distincts. Ce séquençage fait parfois peu de sens et apparaît très arbitraire, notamment lorsque l'amorce d'un dialogue se situe au chapitre II et la suite dans le chapitre suivant²⁹¹. Il ajoute des commentaires

²⁸⁸ (21) Anonyme, « Le Maelstrom », *La Revue britannique*, 1836, quatrième série, tome 1, p.160-170.

²⁸⁹ (20) Anonyme, « Le Maelstrom », *Le Magasin universel*, 1836, tome troisième, p.228-231.

²⁹⁰ Turner, Arlin, « Sources of Poe's "A descent into the Maelstrom" », *Journal of English and Germanic Philology*, vol 46, n°3, juillet 1947, p.298-301 ; Bandy, W.T., « New Light on a source of Poe's "A descent into the Maelstrom" », *American Literature*, vol24, n°4, janvier 1953, p.534-537.

²⁹¹ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], *op. cit.*, (1846), p.189.

au détour de paragraphes²⁹² ou augmente de façon significative certains passages²⁹³. C'est à la fin du récit qu'il laisse s'exercer sa logorrhée, en accroissant considérablement la conclusion du pêcheur. Forgues écrit :

Je leur contai mon histoire : - pas un d'eux n'en voulut croire le premier mot. Vous-même monsieur, vous n'y croyez pas je le parierais. – Qu'y puis-je faire, et que m'importe ? On ne va pas au fond du Strom, comme en bien d'autres endroits, - pour se vanter d'en être revenu. La mort, envisagée de si près, nous guérit de l'orgueil. Je songe seulement quelquefois que bien peu de voyageurs ont vu la chose comme je l'ai vue, et je regrette de ne pas savoir la décrire, selon l'usage, sur un morceau de papier. On m'a dit qu'alors personne n'oserait m'accuser de mensonge. C'est pour cela monsieur, que je vous raconte, et à tous ceux qui viennent ici, ma délivrance étonnante. Si le bon Dieu le veut, comme il a voulu me sauver, ce miracle sortira de Lofoden comme je suis sorti du Maelström²⁹⁴.

La traduction de Forgues ici admet quelques erreurs : le pêcheur espère en réalité que les voyageurs, et par extension les lecteurs, croient en son récit. Forgues rejette l'idée avec, de surcroît, une forme d'accusation. Il ajoute une dimension presque morale qui ne sied que très peu à l'œuvre de Poe. La façon sommaire dont l'auteur américain termine sa narration est pensée, elle conclut abruptement un récit d'aventure tragique, les ajouts de Forgues nuisent à l'effet. Cela s'explique sans aucun doute par le fait qu'au-delà d'être un traducteur, Old Nick est aussi un critique littéraire et un auteur. Il fait paraître dans *La Revue des deux mondes* toute une étude sur Edgar Poe²⁹⁵. Toutefois, ce n'est pas son analyse qui contribue à sortir l'auteur américain de l'anonymat volontaire dans lequel la critique française l'a plongé, mais une polémique qui éclate entre deux journaux. Forgues s'approprie, en réalité, bien plus que quelques paragraphes de Poe. Il est au cœur d'une controverse qui se termine en procès.

Le 12 octobre 1846, Forgues édite un conte intitulé « Une sanglante énigme » dans *Le Commerce*²⁹⁶. Il s'agit une nouvelle fois d'une enquête du détective Dupin. Le « Double assassinat de la Rue Morgue » se trouve toutefois déplacé à Baltimore, l'investigation est conduite par un certain Jones. Les victimes restent étrangement les deux Françaises dont le nom

²⁹² « Ainsi parle le naïf chroniqueur, et l'on est tenté de ne rien rabattre de cette peinture, à coup sûr très-modérée » *in ibid.*, p.187, la version originale ne fait aucunement mention de ce passage.

²⁹³ « Je rampai jusqu'au point qu'il m'avait indiqué ; il vient m'y rejoindre, et quand nous fûmes assis tous deux, le dos contre la pierre, il commença son récit » *in* Forgues, Paul-Émile [Old Nick], *op. cit.*, (1846), p.189, le texte de Poe indique simplement : « I placed myself as desired and he proceeded. »

²⁹⁴ *Ibid.*, p.203. La fin du conte de Poe est bien plus brève, le narrateur indique simplement « I told them my story—they did not believe it. I now tell it to you—and I can scarcely expect you to put more faith in it than did the merry fishermen of Lofoden. »

²⁹⁵ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « Études sur le roman anglais et américain, Les contes d'Edgar Poe », *La Revue des deux mondes*, XVI année, octobre 1846, p.341-366.

²⁹⁶ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « Une sanglante énigme », *Le Commerce*, 12 octobre 1846, p.1-3.

change à peine²⁹⁷. L'imposture, cette fois, ne passe pas inaperçue. Quelques mois auparavant, Gustave Brunet, qui s'était déjà distingué par un emprunt à Poe en 1844, fait paraître dans *La Quotidienne* le feuilleton « Un meurtre sans exemple dans les fastes de la justice. Histoire trouvée dans les papiers d'un Américain²⁹⁸. » Il est question de la même enquête sanglante, elle se déroule cette fois-ci à Paris, avec le détective Henry Bernier. Aucun des deux auteurs ne cite Poe.

La fraude est révélée par un troisième journal, *La Presse* le 14 octobre 1846²⁹⁹. Toutefois, le dénonciateur n'a pas connaissance de l'origine des deux histoires et le chroniqueur accuse simplement Old Nick d'avoir plagié la fiction de Brunet. Pour prouver ses dires, il fait apparaître dans deux colonnes en vis-à-vis les deux récits. Le lendemain, *Le Commerce* publie la réponse de Forgues qui se défend de toute imitation de Brunet : « il ne s'agit ni de plagiat, ni de vol ni de copie, ni de rien qui en approche ou qui y ressemble³⁰⁰ ». Forgues réfute un plagiat en confessant un autre. Pour la première fois, le nom de Poe est associé au conte. Toutefois, l'imitateur atténue l'accusation en arguant qu'il n'a emprunté que l'idée-mère de l'histoire. Brunet n'est jamais inquiété. Forgues, qui ne souhaite pas en rester là, attaque en justice Émile de Girardin (1802-1881), fondateur de *La Presse*, pour diffamation. Le procès finit par débouter Forgues³⁰¹. Bien que le plagiat des œuvres de Poe soit manifeste, ce n'est pas ce qui occupe la justice. En revanche, la joute entre Forgues et Girardin s'empare à plusieurs reprises des colonnes des chroniques judiciaires de la presse et contribue à faire connaître Edgar Poe au public français³⁰². Cela entraîne une diminution des copies anonymisées de Poe, l'auteur devient célèbre et la fraude est donc moins aisée. Les répercussions ne sont pas simplement légales, d'autres littérateurs s'intéressent à l'auteur américain et commencent à bâtir son mythe. Un mouvement d'ensemble qui vise à appréhender et à exposer l'auteur voit le jour. Ironiquement c'est l'article de Forgues lui-même paru dans *La Revue des deux mondes*³⁰³ qui déclenche l'exégèse de Poe.

²⁹⁷ Forgues ne fait que supprimer la particule, les l'Espanaye deviennent Lespanaye.

²⁹⁸ G. B., « Un meurtre sans exemple sans les fastes de la justice », *La Quotidienne*, 11 juin 1846, p.1-2. La suite du feuilleton paraît dans les jours suivants, les 12 et 13 juin.

²⁹⁹ (29) Anonyme, « Petites représailles », *La Presse*, 14 octobre 1846, p.3.

³⁰⁰ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « À Monsieur le rédacteur de *La Presse* », *Le Commerce*, 15 octobre 1846, p.2.

³⁰¹ (32) Anonyme, « Chronique Judiciaire », *La Quotidienne*, 13 décembre 1846, p.3.

³⁰² (30) Anonyme, « Tribunaux », *Le Commerce*, 10 décembre 1846, p.3 ; (31) Anonyme, « Juridiction criminelle », *Le Droit*, 10 décembre 1846, p.1-2.

³⁰³ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « Études sur le roman anglais et américain, Les contes d'Edgar Poe », *La Revue des deux mondes*, XVI année, octobre 1846, p.341-366.

b. « L'Hoffmann Yankee³⁰⁴ »

Le procès et l'article de Forgues ne constituent que le premier moment de l'avènement de la critique autour des œuvres de Poe. En 1852 et 1853, deux autres écrits prennent le relais. Tout d'abord, Charles Baudelaire fait paraître une biographie de Poe dans deux numéros de *La Revue de Paris*³⁰⁵. Le texte remanié et augmenté sert également quelques années plus tard de préface à l'édition de 1856 des *Histoires extraordinaires*³⁰⁶. En 1853, la librairie Hachette édite « Le scarabée d'or » et « L'aéronaute hollandais » dans leur collection de la bibliothèque des Chemins de Fer³⁰⁷. Si les contes sont précédés d'une brève introduction à la vie de l'auteur, c'est bien plus l'accessibilité permise par l'édition qui contribue à façonner la critique. Il s'agit d'une publication très peu chère, à seulement un franc. Elle paraît en de nombreux exemplaires. Les livres sont notamment disponibles dans les gares, ce qui facilite l'accès de l'écrit à un public varié. Ce tirage déclenche une vague d'articles critiques : les littérateurs, parmi lesquels Théophile Gautier et Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), se saisissent de ce nouveau matériel littéraire. Les trois publications sont intrinsèquement différentes mais ont toutes pour volonté de se faire l'intermédiaire entre des compositions nouvelles et innovantes et le public français. Aussi, les auteurs cherchent des points d'appui dans les références connues du lectorat. Bien sûr, Hoffmann est souvent très vite cité, mais sa proximité avec Poe est débattue. Cela donne une argumentation qui oscille entre le désir de souligner l'innovation et le besoin d'ancrer l'auteur dans un contexte familial.

Si les trois écrits usent de différentes argumentations, ils se rejoignent sur une caractéristique qu'ils présentent comme essentielle et inhérente, non seulement aux écrits de Poe mais aussi à sa personne : il est un logicien. Forgues débute son article en soignant l'analogie entre l'auteur et le mathématicien Pierre-Simon Laplace (1749-1827), auteur d'*Essai philosophique sur les probabilités*³⁰⁸. Baudelaire, quant à lui, insiste sur les facultés mathématiques et physiques qu'il développe dès sa jeunesse alors qu'il retrace la vie de

³⁰⁴ Gautier, Théophile, « Feuilleton de la Presse, Courses de Taureaux à Saint-Esprit », *La Presse*, 5 septembre 1853, p.1.

³⁰⁵ Baudelaire, Charles, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *La Revue de Paris*, mars 1852, p.138-156. ; Baudelaire, Charles, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *La Revue de Paris*, avril 1852, p.90-110.

³⁰⁶ Poe, Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, M. Lévy, 1856.

³⁰⁷ Poe, Edgar, *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852.

³⁰⁸ Forgues, Paul-Émile [Old Nick], « Études sur le roman anglais et américain, Les contes d'Edgar Poe », *La Revue des deux mondes*, XVI année, octobre 1846, p.342.

l'auteur³⁰⁹. Enfin, Alphonse Borghers, en charge de la préface de l'édition Hachette, indique dès le premier paragraphe que les œuvres de Poe sont imprégnées par la réflexion et qu'elles offrent aux lecteurs une suite de problèmes à analyser³¹⁰. Dès lors se dessine une association étroite entre Poe et ses compositions qui ne fait que se consolider par la suite. Les littérateurs font du rapport de l'auteur à ses œuvres une relation de réciprocité. L'amour de Poe pour les sciences et la logique se refléterait systématiquement dans ses compositions et ses personnages. Cet effet de fusion est encouragé par le fait que les textes mettent en scène des narrateurs qui ne sont pas identifiés. Pour la critique, Poe est son protagoniste, comme le souligne Forgues : « ce personnage n'est d'ailleurs que M. Poe lui-même, qui ne prend guère la peine de s'en cacher³¹¹. » L'analogie ne se limite pas à la rigueur et elle transcende bientôt d'autres aspects des héros torturés que l'auteur conçoit.

Toutefois, c'est en premier lieu le rationalisme qui est pointé par les trois auteurs comme un trait marquant la facture de la narration de Poe. C'est à partir de cette caractéristique qu'ils bâtissent la singularité de l'auteur et ils choisissent tous cette même première étape dans le déroulé de leurs argumentations. Cela fait particulièrement sens pour l'édition des contes chez Hachette puisque le recueil livre deux textes traitant d'énigmes, l'une mathématique et l'autre astronomique. Le procédé mis en place par les auteurs critiques est relativement commun : ils mettent en exergue l'originalité de Poe comme point d'accroche pour mieux la nuancer par la suite. La logique développée dans les textes est ce qui fait l'unicité de l'auteur, non pas que les autres écrivains en manquent, mais elle n'est pas ce qui dirige le récit. Ainsi, ils commencent à définir la marche de la narration de Poe. Ce dernier use du rationalisme pour mettre en doute nos connaissances. Grâce à la conduite d'une pensée réfléchie, il impacte la perception du lecteur sur le monde et réussit à tordre le réel de façon subtile et inattendue. La parenté avec Hoffmann se dévoile alors. L'auteur allemand opère lui-aussi une déformation du réel, mais son approche semble bien plus empirique.

Par ailleurs, les argumentations de Forgues et Baudelaire lient la logique développée dans les œuvres de Poe aux œuvres d'Hoffmann. Pour Forgues, cette muse de Poe comporte « la livrée fantastique d'Hoffmann³¹² ». La comparaison est prolongée et le chroniqueur fait appel également à William Godwin (1756-1836), Washington Irving (1783-1859) ou encore Charles Dickens (1812-1870). L'argumentation dévie légèrement pour intégrer une autre

³⁰⁹ Baudelaire, *op. cit.*, (mars 1852), p.147.

³¹⁰ Borghers, Alphonse, « Préface », *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852, p.I.

³¹¹ Forgues, *op. cit.*, (octobre 1846), p.344.

³¹² *Ibid.*, p.342.

dimension. Le motif de la rationalité sert de prétexte au développement de la lignée littéraire de Poe. Le choix des auteurs cités est particulièrement intéressant : par association et comparaison, Forgues parvient à situer Poe entre le roman à veine gothique et le genre fantastique. Dès la deuxième page de l'article, des balises littéraires connues du public français sont affichées. Elles permettent, en sous-texte, de conforter l'argumentation tout en affinant le positionnement de l'auteur. Cette forme de définition évasive et relativement éprouvée permet à Forgues de ne pas prendre de risques. Les œuvres de Dickens et Godwin sont versatiles, il laisse alors le lecteur tisser ses propres liens entre les différents auteurs, tout en ayant recours à un marquage littéraire significatif. Si la convocation d'Hoffmann dans le texte est discrète et noyée dans l'énumération, elle est en réalité englobée dans un discours qui recourt aux *leitmotive* du fantastique tels que la critique française les a établis.

L'évocation d'Hoffmann par Baudelaire épouse une trajectoire différente mais elle joue aussi des associations. Il effectue, dans un premier temps, un recouplement basé sur la vie des deux auteurs. Le poète laisse libre cours à son lyrisme pour exposer les destinées tragiques des écrivains condamnés par le génie³¹³. Il recense alors les artistes s'étant battus contre la fatalité de leur existence. Les afflictions de Poe sont ainsi rapprochées des dernières heures de souffrance d'Hoffmann et de l'agonie de Balzac. Le récit de la mort des écrivains est avant tout un moyen pour Baudelaire de témoigner de son admiration pour ces trois artistes. Il prolonge son propos quelques pages plus loin, l'infortune de Nerval s'ajoute à la liste des créateurs affligés par la vie. Baudelaire tisse ici les débuts d'un mythe qui sied particulièrement au XIX^e siècle, celui de l'artiste maudit qui se transforme rapidement en motif littéraire³¹⁴. Encore une fois, la mention d'Hoffmann est discrète et ne nous renseigne que peu sur le fantastique tel que Baudelaire le conçoit et tel qu'il se réfléchit en Poe.

Il faut attendre 1856 et la version augmentée de son propos pour que se précise sa définition de la littérature de Poe. Il ajoute alors à son argumentation plusieurs éléments de rhétorique qui ont été attribués à Hoffmann par les critiques du *Globe*. Il se décèle un mimétisme argumentatif qui se focalise sur la façon dont Poe lie des sentiments opposés dans une dualité poétique. Il évoque alors :

l'absurde s'installant dans l'intelligence et la gouvernant avec une épouvantable logique ; l'hystérie usurpant la place de la volonté, la contradiction établie entre les nerfs et l'esprit, et l'homme désaccordé au point d'exprimer la douleur par le rire. Il analyse ce qu'il y a de plus fugitif, il soupèse l'impondérable et décrit, avec cette manière minutieuse et scientifique

³¹³ Baudelaire, *op. cit.*, (mars 1852), p.138.

³¹⁴ Voir à ce propos Festa-McCormick, Diana, « The Myth of the *Poètes Maudits* », *Pre-text / Text / Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, 1980, p. 199-215.

dont les effets sont terribles, tout cet imaginaire qui flotte autour de l'homme nerveux et le conduit à mal³¹⁵.

L'argumentation bipartite adoptée par Ampère se trouve étroitement liée au rationalisme qui colore les œuvres de Poe. Baudelaire fait s'affronter un vocabulaire opposé dans un duel qui a pour but de reprendre les définitions en entre-deux des années 1820. Si le lexique est comparable, le procédé est à nuancer. Ampère manœuvre une contradiction franche pour qualifier les œuvres d'Hoffmann. Il introduit alors l'idée d'une rupture. Le discours de Baudelaire s'attache à renseigner une fusion des éléments contraires. Il admet ainsi une forme de distanciation entre les deux auteurs, tout en ancrant Poe au sein d'une histoire littéraire. Cette rhétorique jouxte une insistance de Baudelaire sur le grotesque de Poe, il écrit : « il se jette dans le grotesque pour l'amour du grotesque³¹⁶ ». Discourir de cette notion est une évidence, le titre original du recueil des compositions de Poe étant *Tales of the Grotesque and Arabesque*³¹⁷. Il est possible que la proximité de cette référence soit due à la lecture de Poe des œuvres d'Hoffmann qui n'est plus à prouver³¹⁸. Il est toutefois à noter que le terme fait partie intégrante du discours de la critique française associée aux deux auteurs. Il en découle le renforcement de la parenté établie entre Poe et Hoffmann et une précision sur le fantastique. Cette spécification n'est toutefois pas suffisante pour déterminer avec exactitude ce qu'est le fantastique. L'argumentation de Baudelaire conduit au même résultat que celle d'Ampère : l'indéfinition. Baudelaire ne caractérise pas les œuvres de Poe, il emploie la formule laconique et éprouvée de « cette littérature³¹⁹ », qui désigne sans définir. Cette généralité est toutefois loin d'être problématique, puisqu'elle vient s'inscrire dans le discours du fantastique composé par la critique française. C'est une littérature qui ne se définit pas. Il nous faut relever la période dans laquelle ce discours se déploie : Baudelaire approfondit sa réflexion à l'occasion de la parution de ses traductions en 1856, soit après l'engouement déclenché par la publication des deux nouvelles de l'auteur chez Hachette en 1853.

Étonnamment, si le texte de Baudelaire renforce les références faites à Hoffmann, celui de Borghers s'abstient de toute mention. Le nom de l'écrivain allemand n'apparaît pas dans la préface. Poe est toutefois rapproché d'un autre auteur américain, Charles Brockden Brown

³¹⁵ Baudelaire, Charles, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *Histoires extraordinaires*, Paris, M. Lévy, 1856, p.XXIX.

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ Poe, Edgar, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphie, Lea and Blanchard, 1840.

³¹⁸ Cobb, Palmer, *The Influence of E. T. A Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1908.

³¹⁹ Baudelaire, *op. cit.*, (1856), p.XXX

(1771-1810). Ce repère est également présent dans le texte de Forgues³²⁰. Borghers précise cependant que Brocken Brown appartient à une « école plus allemande qu'anglaise³²¹ », tissant ici encore un lien entre le gothique et la littérature germanique. La préface de Borghers est en réalité bien plus une rapide biographie qu'un commentaire des œuvres de Poe, ce qui n'empêche pas le traducteur d'orner sa notice d'une autre référence littéraire. Il fait correspondre la vie de Poe, et particulièrement sa jeunesse, à celle du personnage fictionnel Vivian apparaissant dans *La Famille Caxton* d'Edward Bulwer-Lytton (1803-1873). Le roman est une satire sociale, mais les incursions de Bulwer-Lytton dans le domaine du surnaturel sont connues. Toutefois, l'évocation reste subtile et relève probablement de la coïncidence.

Ainsi, l'analogie entre Hoffmann et Poe reste quasiment indiscernable dans les propos de Borghers. Si, dans son billet et ceux de Baudelaire et Forgues, les deux auteurs se frôlent, ce n'est pas le cas des articles engendrés par l'édition de 1853. Dans ces derniers, la parenté est exposée en pleine lumière, elle se discute et se nuance mais elle est établie. Alors que Barbey d'Aurevilly sollicite la conduite d'études sur l'écrivain, il se livre lui-même à une analyse de l'esprit de Poe et donc le situe dans une lignée littéraire majoritairement germanique. Après avoir cité l'un des poncifs du fantastique, le *Hamlet* de Shakespeare, il poursuit :

En Allemagne, Hoffmann était une de ces intelligences ; Jean Paul aussi, à un degré moindre ; Novalis et d'autres, plus nombreux qu'ailleurs dans ce pays de l'Abstraction et du Rêve. Edgar Poë, qui s'apparente par plusieurs côtés avec eux peut être appelé l'Hoffmann de l'Amérique ; mais c'est un Hoffmann modifié par tout ce qui modifie invinciblement les esprits les plus substantiellement personnels, je veux dire : la race dont on sort et la société dont on fait partie³²².

Dans la suite de l'article, les autres références disparaissent pour ne laisser place qu'à Hoffmann que Barbey d'Aurevilly couronne « roi du fantastique³²³ ». Il expose l'essence de la prose d'Hoffmann qui, dans le discours, se présente comme un équivalent au fantastique avant de renouveler la juxtaposition des deux auteurs. Poe est alors « cet Hoffmann mutilé dans le vif de sa pensée par les habitudes américaines³²⁴ ». En accolant ainsi les deux écrivains, il fait de l'un l'épithète de l'autre et induit qu'Hoffmann doit maintenant partager son trône. Les nuances qu'il peint dans son discours permettent de désigner les deux auteurs dans toutes leurs variations tout en affirmant qu'ils sont d'une puissance et d'un génie égaux. Il répète la formule à

³²⁰ Forgues, *op. cit.*, (octobre 1846), p.365.

³²¹ Borghers, Alphonse, « Préface », *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852, p.I.

³²² Barbey d'Aurevilly, Jules, « Bibliographie, Le Scarabée d'Or – l'Aéronaute hollandais, par Edgar Poe », *Le Pays : journal des volontés de la France*, 27 juillet, 1853, p.3.

³²³ *Ibid.*, p.4.

³²⁴ *Idem.*

l'occasion de la publication des traductions de Baudelaire en 1856³²⁵. Cette forme d'énonciation a un certain succès, Théophile Gautier la décline en « l'Hoffmann Yankee³²⁶ ». La fortune de cette construction signale la fin de l'hégémonie d'Hoffmann sur la littérature fantastique.

c. Un nouveau fantastiqueur

Comme nous le montre Barbey d'Aurevilly, l'évocation d'Hoffmann entraîne nécessairement une autre : celle du fantastique. Si les références à l'auteur allemand se font discrètes dans les billets des trois auteurs que nous avons cités, ce n'est pas le cas du genre. Borghers reste, une fois encore, le plus sommaire, mais sa désignation ne laisse pas place à l'équivoque. Il annonce dès la première page que les contes de Poe sont fantastiques et qu'ils sont « le produit de la fièvre ou du cauchemar³²⁷ ». De même qu'avec la référence à Hoffmann, ce sont les chroniques issues de la parution qui étendent la réflexion ébauchée par la préface. Bachelier indique que Poe excelle en tant que « conteur fantastique³²⁸ ». Il fixe ainsi la détermination de Borghers. Théophile Gautier prolonge le questionnement dans un feuilleton biographique romancé. Il s'étonne de la couleur de la couverture de l'édition de 1853 qui selon lui est impropre au genre. En effet, la bibliothèque des chemins de fer se subdivise en plusieurs séries qui correspondent à des domaines différents de la littérature. C'est le début de la collection : s'y trouvent aussi bien des guides de voyageurs, que des livres pour la jeunesse ou encore des traités d'agriculture. Les contes de Poe appartiennent à la quatrième série. Gautier proteste :

couverture jaune ; couleur attribuée, selon le catalogue de la bibliothèque des chemins de fer, aux fantaisies, nouvelles et œuvres d'imagination. Pourquoi le jaune ? Il nous semble, d'après les lois de l'analogie, que le bleu eût mieux convenu. – Il y a le *Voyage dans le bleu*, de Ludwig Tieck, les *Diables bleus*, les *Contes bleus*, la *Bibliothèque bleue*³²⁹.

Il y a, en réalité, une double confusion. La page de faux-titre de l'ouvrage indique, « troisième

³²⁵ Alors que Barbey d'Aurevilly critique le choix des contes de cette première parution, il écrit : « L'Edgar Poë d'aujourd'hui, - nous allons le prouver, n'est rien de plus que l'Hoffmann du matérialisme américain, et il a moins de sincérité que l'Hoffmann de l'Allemagne. » in Barbey Aurevilly, Jules (D'), « Bibliographie, *Histoires extraordinaires*, par Edgar Poe », *Le Pays : journal des volontés de la France*, 10 juin 1856, p.2.

³²⁶ Gautier, Théophile, « Feuilleton de la Presse, Courses de Taureaux à Saint-Esprit », *La Presse*, 5 septembre 1853, p.1.

³²⁷ Borghers, Alphonse, « Préface », *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852, p.I.

³²⁸ Bachelier, F., « Bibliographie, Edgar Allan-Poë », *Le Moniteur universel*, 7 septembre 1853, p.2.

³²⁹ Gautier, *op. cit.*, (5 septembre 1853), p.1.

série, Littérature ancienne et étrangère ». L'erreur d'impression porte sur le numéro de la série, la troisième correspondant à la littérature française. Il n'existe pas de collection dédiée aux œuvres d'imagination comme Gautier le pense. Toutefois, beaucoup d'ouvrages qui composent la série pourraient correspondre à la description. En 1853, sous les couvertures jaunes de chez Hachette se retrouvent *Aladdin*, *Le Grillon du foyer* de Dickens, *Nouvelles choisies* de Gogol (1809-1852), *Histoire de Djouder le pêcheur, conte des mille et une nuits*, ou encore les *Contes merveilleux* d'Apulée³³⁰. Gautier fait ses propres analogies et les poursuit en évoquant d'autres ouvrages qui interviennent dans l'histoire du fantastique. Ainsi, dans les années 1850, merveilleux et fantastique continuent de se répondre. Gautier perpétue leur association en qualifiant quelques lignes plus tard les œuvres de Poe comme d'«étranges contes fantastiques³³¹ ». Non seulement il tranche le genre des écrits mais il s'enchevêtre au merveilleux, reproduisant ainsi un poncif de l'histoire littéraire du genre.

Gautier n'est pas le seul à évoquer les motifs du fantastique lorsque les œuvres de Poe sont décrites. L'origine de l'association entre Poe et Hoffman peut aussi se lire grâce à la citation d'éléments qui s'intègrent au système critique. Cette structure comporte un vocabulaire précis, une rhétorique rigoureuse et un certain nombre d'auteurs et d'œuvres clés. Dès 1846, l'article de Forgues regorge de ces thèmes qui sont devenus les *topos* de l'exégèse du genre. Son texte est relativement bibliographique. Il prend appui sur les contes de Poe qui forment la base de sa réflexion. En offrant aux lecteurs des extraits des textes traduits par ses soins, il rattache l'auteur américain à une théorie française du fantastique.

Beaucoup des rapprochements effectués par Forgues reposent sur la citation. Il convoque des exemples de compositions ou de créateurs marqués par l'étiquette du fantastique. Il parsème son argumentation de mentions. S'il développe parfois son propos, souvent l'auteur ou l'œuvre valent pour l'idée ; ils convoient nécessairement des notions que Forgues ne se donne pas la peine d'expliquer. Leur appartenance au système critique les rend explicites. Les éléments sont répétés jusqu'à l'ancrage, chaque œuvre portant son épitexte dans une impossibilité de s'en défaire.

Aussi, comme Gautier quelques années plus tard, Forgues établit un parallèle avec le merveilleux. Ce dernier ne fonctionne jamais seul, il répond et entre en tension avec le surhumain³³². Le merveilleux dont Forgues disserte est celui des *Mille et une nuits*. Loin d'en

³³⁰ (34) Anonyme, *Aladdin ou la lampe merveilleuse*, Paris, Hachette, 1853 ; Dickens, Charles, *Le Grillon du foyer*, Paris, Hachette, 1853 ; Gogol, Nikolaj, *Nouvelles choisies*, Paris, Hachette, 1853 ; Cherbonneau (trad.), *Histoire de Djouder le pêcheur*, Paris, Hachette, 1853 ; Apulée, *Contes merveilleux*, Paris, Hachette, 1853.

³³¹ Gautier, *op. cit.*, (5 septembre 1853), p.1.

³³² Forgues, *op. cit.*, (octobre 1846), p.353.

donner une définition ou de le qualifier, il préfère laisser la mise en contact avec le conte « Double assassinat dans la rue Morgue » s'exprimer. Si le rapprochement déconcerte dans un premier temps, il s'explique ensuite avec l'une des seules observations de Forgues sur ce rapprochement : « Le merveilleux et même l'extraordinaire ont besoin de perspective³³³ ». Le commentaire est assez évasif, mais il permet de comprendre que l'idée sous-jacente du littérateur est l'ailleurs. Paris est un ailleurs pour Poe, tout comme l'Orient est un ailleurs pour Paris. Il s'agit ici de donner de la dimension aux contes en les déplaçant dans un univers à la frontière, à la fois connu et étranger. Forgues accuse Poe d'avoir défiguré Paris, de ne pas avoir placé les bonnes rues aux bons endroits, toutefois l'orientalisme français n'est pas remis en cause. Le besoin d'exotisme poussé à son paroxysme par la société dix-neuviémiste n'est pas repensé. Forgues a du mal à convaincre, la limite de sa méthode se fait sentir. Les parallèles effectués par l'auteur manquent de profondeur et ne constituent pas tout à fait un propos. La plupart semblent artificiels. Forgues applique méthodiquement un discours qui n'a pas été agencé pour Poe et lutte à le faire coïncider à sa littérature.

Les évocations de Shakespeare et Goethe suivent le même chemin. Alors que Forgues expose le conte « Conversation d'Eiros avec Charmion », il cite le *Macbeth* du dramaturge anglais. Le critique effectue une jonction entre la prédiction des trois sorcières et les prévisions des hommes de science face à une comète sur le point d'entrer en collision avec la terre. Si le motif est approuvé, les augures n'ont pas la même dimension. Shakespeare conte le destin tragique d'un homme, Poe celui de l'humanité. La fatalité est tout autre. La comparaison est une fois encore très conventionnelle et semble surajoutée. *Macbeth* n'est pas cité pour mettre en lumière un thème ou une caractéristique de la littérature de Poe, mais bien pour dessiner artificiellement une connexion avec le fantastique. Le moment convoqué est pour cela important, la prophétie des trois sorcières est certes une scène clé de la pièce, mais c'est aussi celui qui est le plus représenté. De nombreux tableaux et gravures dépeignent le passage : l'iconographie voyage et a un impact visuel sur la construction du fantastique. L'assemblage argumentaire est gauche mais permet de citer un poncif.

Le recours à Goethe dans l'article est bien plus insidieux. Il prend place au sein de la traduction du texte « L'homme des foules ». Comme il l'avait fait avec « Une Descente au Maelström », Forgues arrange la traduction. Cette fois la différence est plus subtile mais son importance est notable et indéniable dans le contexte d'un texte critique. Forgues transpose un extrait du conte : « je n'avais rien vu, dit-il, qui offrît quelques ressemblances, même éloignées,

³³³ Forgues, *op. cit.*, (octobre 1846), p.353.

avec cette figure décrépète, et ma première idée, en l'apercevant, fut que Retsch, s'il l'avait connue, l'aurait préférée au type qu'il a choisi pour représenter Méphistophélès³³⁴. » Il est certain que le texte original de Poe fait lui aussi référence à Goethe et à sa mise en image par Moritz Retsch (1779-1857) en 1820. Toutefois, le nom de Méphistophélès n'apparaît pas dans la nouvelle. Forgues explicite le contexte en précisant le mot « fiend³³⁵ », signifiant démon. Là où Poe reste éluif, Forgues affirme. Cette précision fait partie de l'argumentaire de Forgues. Elle résonne avec l'accumulation de citations déjà mises en place dans le texte. Il s'agit de présenter comme évident le lien entre les deux auteurs pour le public français, ce dernier concevant déjà *Faust* comme un texte fantastique. Forgues joue des analogies : si Poe cite Goethe alors Poe est fantastique. Se retrouve ici une forme de sophisme déjà utilisé par la critique dans l'argumentaire fantastique. Forgues rajoute une strate à la mise en place de l'exégèse du genre.

Les références à d'autres auteurs participant au genre sont légion dans l'article et la mention de *Frankenstein* et *Anacandaïa* s'avère convenue. Forgues poursuit son propos et les compare à « Une descente au Maelström ». Il laisse cette fois de côté les personnages et les thèmes pour se focaliser sur l'impression. Les trois textes captivent le lecteur. Tout en mettant l'effet au premier plan, il contrarie son discours. Forgues pointe lui-même les différences fondamentales des récits. Celui de Poe repose sur le pragmatisme tandis que les deux autres sont « très peu vraisemblables³³⁶ ». Cette question de l'effet est l'un des premiers *topoi* à entrer en jeu dans l'argumentation d'Ampère pour qualifier les œuvres d'Hoffmann. Ici, le propos se translate : Forgues applique le principe hoffmannien à un autre type de littérature, celle du roman gothique. En fondant les œuvres les unes dans les autres, il y a une volonté d'unifier le genre fantastique et d'y intégrer Poe par la force. Forgues étire l'argumentation, il impose de façon automatique des *leitmotifs* critiques à une diversité d'œuvres et de textes. En cochant toutes les cases du système critique, il fourvoie le raisonnement et participe à l'écriture d'une histoire biaisée du fantastique.

Baudelaire tente lui aussi d'inscrire Poe dans l'historiographie du genre. Il est, toutefois, bien moins scolaire : il ne cite pas tous les poncifs du fantastique comme une liste de motifs à cocher. Son texte est plus délicat, il évoque certains *topoi* mais met un point d'honneur à les retravailler. S'il applique parfois la rhétorique, il dévie le vocabulaire. En effet, il faut attendre

³³⁴ *Ibid.*, p.363.

³³⁵ « I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retsch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. » in Poe, Edgar, « The man of the crowd », *Tales*, Londres, Wiley & Putnam, 1845, p.223.

³³⁶ Forgues, *op. cit.*, (octobre 1846), p.351.

la fin du texte pour que le mot fantastique apparaisse sous sa forme adverbiale³³⁷. Il complète une réflexion sur l'écriture de Poe qui se poursuit par une comparaison avec Delacroix : « comme notre Eugène Delacroix, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage³³⁸ ». Baudelaire expose l'*ut pictura poesis*, l'évocation des deux créateurs lui permet de parfaire son idée de la théorie. L'extrait offre un art transposé dans un autre, Poe et Delacroix semblent appartenir à la même famille et Baudelaire souhaite se faire adopter. *Les Fleurs du mal* paraissent pour la première fois en 1857, soit un an après ce texte³³⁹. Dans l'ouvrage, il détaille sa théorie des correspondances et traite des corps putrides et des destinées fatales. Baudelaire se lie ainsi à Poe et à Delacroix. Il ne s'agit plus seulement de poursuivre l'exégèse du genre fantastique en évoquant le premier peintre auquel l'adjectif fantastique est attribué³⁴⁰ mais de discourir d'une théorie plus générale des arts. Baudelaire prend soin de se ménager une place au sein de cette théorie.

Le surnaturel est tout de même débattu par le poète. Si le fantastique arrive si tardivement dans le texte, c'est parce que Baudelaire le remplace par un autre mot. Il emploie à trois reprises le terme « magie » et ses dérivés. Si le vocabulaire change, la rhétorique est, elle, toujours empruntée à Ampère. Dans un premier temps, Baudelaire détermine la prose de Poe comme une « littérature [...] extra ou suprahumaine », et les « contes pleins de magie³⁴¹ » appartiennent à cet ensemble. Cette précision permet l'analyse du recours au mot « magie » comme un adjuvant au merveilleux. Le discours de Baudelaire s'approfondit et se spécifie, les textes extraordinaires de Poe sont également associés à la nouveauté. À propos des nouvelles parues dans le *Southern Literary Messenger*, il écrit : « il étonna son public par une série de compositions d'un genre nouveau³⁴² ». L'énoncé est ici très proche des expressions utilisées par les journalistes du *Globe* lors de l'avènement d'Hoffmann. K. parlait d'un « merveilleux si nouveau³⁴³ », tandis qu'O. écrivait « Hoffmann passe pour le créateur d'un genre nouveau³⁴⁴ ». La façon d'arranger le discours est analogue. L'essence du propos explique également le changement de lexique. Pour les critiques du *Globe*, Hoffmann est l'inventeur du genre

³³⁷ « Solitude de la nature ou agitation des villes, tout y est décrit nerveusement et fantastiquement. », Baudelaire, Charles, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *Histoires extraordinaires*, Paris, M. Lévy, 1856, p.XXX.

³³⁸ Baudelaire, *op. cit.*, (1856), p.XXX.

³³⁹ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Alençon, Poulet-Malassis, 1857.

³⁴⁰ (3) Anonyme, « Bulletin Littéraire », *Le Globe*, 19 mars 1828, p. 280.

³⁴¹ Baudelaire, *op. cit.*, (1856), p.XV.

³⁴² *Idem*.

³⁴³ K. « Œuvres complètes de E. T. A. Hoffmann, contes fantastiques, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 8 mai 1830, p.327.

³⁴⁴ O. « Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 26 décembre 1829, p.819.

fantastique, près de trente ans plus tard, Poe ne peut plus se présenter en concepteur de cette même littérature. En modifiant le vocabulaire, Baudelaire offre à Poe sa propre révolution. Il utilise le terme « magie » en lieu et place de « fantastique » pour entériner l'innovation de Poe. Il n'en fait pas uniquement un nouveau Hoffmann, mais le créateur d'une autre voie au sein de la littérature. Avec une efficacité de discours, Baudelaire réussit à faire valoir l'unicité de Poe tout en le plaçant dans la lignée d'Hoffmann. Les autres occurrences du terme suivent le même chemin.

Baudelaire lie également intimement la littérature de Poe à l'étrangeté. Pour lui, cette caractéristique doit être rapprochée du Beau. Il martèle le texte de l'analogie³⁴⁵. Poe a « soif du Beau³⁴⁶ » et cette beauté régit ses « compositions étranges qui semblent avoir été créées pour nous démontrer que l'étrangeté est une des parties intégrantes du beau³⁴⁷. » Il n'explicite pas la teneur de l'étrangeté, mais nous pouvons y voir, une fois encore, une façon pour Baudelaire de s'intégrer à l'histoire critique qu'il crée. Sa formule devenue célèbre « le Beau est toujours bizarre³⁴⁸ » ne précède la préface que d'un an. Dans le texte original, la bizarrerie est légèrement plus formulée³⁴⁹, mais elle reste implicite. Baudelaire gravite autour de l'idée sans jamais la constituer parfaitement. Il donne les causes de l'étrangeté des textes de Poe : l'impossibilité pour l'auteur de trouver sa place dans la société américaine et le remède à ce mal. Baudelaire disserte de son alcoolisme. Loin d'être un portrait à charge comme Borghers le peint³⁵⁰, Baudelaire en fait à la fois une lutte et une échappatoire. Avec une vision romancée et conduite par la volonté de figurer Poe en artiste maudit, il le qualifie de « planète désorbitée³⁵¹ ». L'étrangeté est aussi un moyen pour Baudelaire de renouveler l'indéfinition inhérente du fantastique. Elle se pressent mais reste insaisissable, à la limite du pensable. Cette bizarrerie propre aux œuvres de Poe est sans doute ce qui les rend si difficiles à appréhender et à mettre en image.

³⁴⁵ Baudelaire, *op. cit.*, (1856), p.XVII ; p.XXIV ; p.XXVIII.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.XXIV.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.XIV.

³⁴⁸ Baudelaire, Charles, « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts », *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Levy, 1868, p.216.

³⁴⁹ « Le Beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. » *in idem*.

³⁵⁰ Borghers, Alphonse, « Préface », *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852, p.IV.

³⁵¹ Baudelaire, *op. cit.*, (1856), p.X.

2. L'oxymore des illustrations de Poe

a. L'immontrable meurtre

L'un des *leitmotive* entourant la littérature fantastique est qu'il s'agit d'une littérature de l'invisible et de l'indicible. Cela semble difficilement conciliable avec la soif d'images qui régit le genre. Ce paradoxe doit être repensé. L'entièreté du fantastique ne repose pas sur ces deux piliers. Ce qui conduit le fantastique est avant tout son rapport complexe au surnaturel. En revanche, la façon dont la critique manipule le discours associé au genre tend à le rendre inintelligible et mystérieux. En usant d'une rhétorique de l'entre-deux, elle met en exergue les facettes brumeuses de la littérature et forme sa réception auprès du public. En réalité, seule une minorité d'écrits exécute les thèmes de l'indicible et de l'invisible.

Poe se positionne dans un intervalle. Il frôle et revisite ces deux poncifs. Ce n'est pas l'inexprimable qui est en jeu dans ses contes, il y traite parfois d'impensable, mais ce qui émerge surtout est l'inacceptable. Poe est loquace, il s'évertue à décrire précisément les sensations et états d'âme de ses personnages. Il offre aux lecteurs une profusion d'informations et de détails pour qu'ils puissent mettre en doute la réalité. L'indicible a finalement peu de place dans cette narration. L'invisible, quant à lui, est souvent contré par une dynamique d'apparition. Il est à appréhender par une transposition. Ce qui rend les choses invisibles est moins la propriété des objets fantastiques eux-mêmes que l'incapacité à les représenter. Ainsi, les nouvelles de Poe sont immontrables. Il combine l'inacceptable à l'incertitude : en résulte une impossibilité à représenter convenablement l'objet des contes. Les écrits de Poe résistent à la mise en image, mais sont paradoxalement les histoires fantastiques les plus illustrées³⁵². Au sein de cette contradiction naît une tension et bien souvent les gravures fonctionnent contre le texte. La narration est abîmée par la visualisation.

Les nouvelles de Poe foisonnent de moments qui appellent à la représentation. À l'aide de descriptions poussées et d'événements paroxysmiques, l'auteur offre des scènes où se joue une esthétique du choc. Cette dernière se structure dans la temporalité. Poe combine et articule l'intrigue pour parvenir à l'effet. Pour atteindre le moment impactant de l'histoire, l'écrivain mobilise plusieurs agents dans sa construction. Il brouille nos conceptions et nous laisse dans un univers incertain où affleure la peur. L'effroi semble être le motif de ses contes, comme il le déclare lui-même, « dans maintes de mes productions, la terreur a été le thème³⁵³ ». Cette idée

³⁵² En un siècle Poe est illustré à quatre-vingt-douze reprises.

³⁵³ « in many of my productions terror has been the thesis » in Poe, Edgar, « Preface », *Tales of the Grotesque and*

est reprise par toute une génération de critiques, d'écrivains et de lecteurs qui font de Poe le père de l'épouvante moderne³⁵⁴. Il manipule l'angoisse jusqu'à ce que son nom soit indissociable de l'effroi. La terreur naît d'une suite de constructions narratives qui visent à surprendre et à déstabiliser le lecteur. La primauté est alors à l'effet qui se façonne avec soin pour maintenir la cohésion d'un univers fictif³⁵⁵. Dans ses récits, il modèle un univers clos et inextricable qui vient englober le lecteur. Le texte se veut bref, il se lit d'une traite pour assurer la viabilité d'un microcosme vraisemblable.

Pour accéder à l'incertitude et à la peur qui en découle, Poe s'adjoint l'aide de la violence. Violence et peur fonctionnent de concert pour édifier un monde à l'espace instable. Avec un savant jeu de construction et de déconstruction, la narration malmène à la fois le protagoniste et le lecteur jusqu'à un point de rupture et de confusion. Le fantastique abrite la violence, que ce soit dans la structure du récit qui tord sans cesse les frontières entre réel et irréel ou dans les protagonistes eux-mêmes qui sont entachés par la cruauté. Les deux notions s'étayent l'une l'autre pour former des structures impossibles.

Dans les figurations, beauté et laideur frictionnent. La déformation, la défiguration, la disharmonie, l'asymétrie, le disgracieux et le vulgaire trouvent leur place dans le cadre de ses œuvres. Les créations s'attaquent aux corps, à son unité et son intégrité avec brutalité. Il s'agit d'en repousser les limites pour convoquer une sensation de tension. L'architecture du livre illustré offre une proximité entre le lire et le voir qui construit ce propos et en supporte le sens.

La nouvelle « Double assassinat dans la rue Morgue », et les illustrations qui l'accompagnent sont un parfait exemple de l'imbrication de toutes ces thématiques. Le conte est aimé du public depuis ses débuts en France. La multiplication des traductions des aventures de Dupin en témoigne et pourtant toutes ces visualisations tuent la narration. En effet, toutes les illustrations françaises du conte montrent le primat assassin avant la résolution de l'enquête³⁵⁶. Il est possible, au vu de la popularité du récit, que les artistes considèrent que l'histoire est connue de tous. Aussi, sa mise en image n'a pas à ménager le suspense et le déroulement de l'enquête. Il est également probable que la narration abrite une violence si inacceptable que l'image doit se poser en respiration. Dans un texte qui malmène son lectorat,

Arabesque, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1840, p.V.

³⁵⁴ Il s'agit d'une thèse notamment défendue par Lovecraft, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Dinan, Terre de Brume, 2014.

³⁵⁵ « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. » in Poe, Edgar, « La Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Levy, 1871, p.346.

³⁵⁶ Une exception demeure : les illustrations de Bernard Naudin pour l'édition de 1916 des *Histoires extraordinaires* chez Helleu. Toutefois cette différence est à nuancer, toutes les compositions de l'artiste sont vides de personnages, nous y reviendrons dans notre troisième chapitre.

elle vient désamorcer la brutalité et la cruauté inhérentes à l'histoire avant même le début de celle-ci.

L'intrigue met en scène un déploiement de la violence qui fait incontestablement écho à la culture du XIX^e siècle. Y sont réunis des *topoi* qui se retrouvent aussi bien dans les œuvres littéraires fictionnelles que dans les textes de presse. Les meurtres particulièrement barbares de Madame l'Españaye et de sa fille résonnent avec les canards sanglants et autres faits divers rapportés dans les journaux³⁵⁷. Ces derniers emploient souvent un style hyperbolique pour exposer des crimes singuliers à grand renfort de vocabulaire empathique et de descriptions poussées et crues. Cette écriture se retrouve transposée dans la fiction. Un article de la *Gazette des tribunaux* décrivant un crime hors norme attire l'attention de l'enquêteur Dupin. La violence fournit un prétexte à l'histoire. Après une brève présentation du héros et de ses facultés analytiques, le récit s'amorce sur une scène épouvantable.

Les premières lignes de description du crime désaxent la focalisation des victimes sur les témoins qui « se trouvèrent en face d'un spectacle qui frappa tous les assistants d'une terreur non moins grande que leur étonnement³⁵⁸. » Poe ménage un effet d'attente pour accentuer l'horreur. Le récit se polarise sur l'impact de la découverte laissant dans l'ombre l'objet de l'effroi. Si ce répit face à l'intolérable est de courte durée, la brutalité est adroitement manifestée. Les détails qui colorent la scène se présentent comme des preuves de la violence³⁵⁹. En résulte un dévoilement progressif de l'atrocité du meurtre. La temporalisation éclate finalement en une monstration terrible. La mort se révèle alors que la description s'attarde sur les corps des victimes. Les cadavres des deux femmes sont présentés comme ravagés, particulièrement celui de la mère : « le corps, aussi bien que la tête était terriblement mutilé, et celui-ci à ce point qu'il gardait à peine une apparence humaine³⁶⁰. » La violence tourmente jusqu'à la destruction, elle dénature et réifie. La brutalité de l'anéantissement aboutit à une fragmentation de la figure, les limites de la corporalité sont atteintes. Le malaise se joint à la peur et à la violence.

Le processus de découverte de la scène de crime aboutissant au point culminant de révélation des victimes joue le rôle de référence pour le récit. La narration revient constamment sur cet épisode. Les différentes analyses de Dupin et son cheminement de pensée sont un moyen

³⁵⁷ Voir à ce propos la thèse de Gonon, Laetitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

³⁵⁸ Poe, Edgar, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Levy, 1869, p.47.

³⁵⁹ « un rasoir mouillé de sang », « boucles de cheveux gris qui semblaient avoir été violemment arrachés avec leurs racines » *in Ibid.*, p.47-48.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.49.

de répéter l'atrocité des meurtres. La violence ponctue le récit et amène doucement vers la résolution. L'incompréhension de la cruauté subie par les d'Españay justifie cette démarche cyclique. Pour endiguer la peur, il faut expliquer les événements. La volonté d'assimilation de cette férocité inconcevable est au cœur de l'itération. Le texte tente d'accoutumer le lecteur à l'horreur, en reconstituant la scène à diverses reprises et avec différents modes de narration. Le récit est rapporté par le journal, instruit par Dupin et enfin révélé par le marin témoin du meurtre. Toutefois, l'installation de cette forme d'insensibilisation est perturbée par le dévoilement de détails de plus en plus sanglants. La narration rappelle que « le corps de la mère était horriblement mutilé. Tous les os de la jambe et du bras gauche plus ou moins fracassés³⁶¹ », qu'il s'agit d'une véritable « boucherie³⁶² ». Les descriptions sont partielles, s'attardant sur des parties du corps, le conte reproduit ainsi le morcellement infligé à la chair.

Il est alors difficile de savoir si la violence supporte l'énigme ou l'inverse. La sauvagerie physique semble sommaire mais elle est loin d'être banale. Les corps sont tourmentés au point d'induire une perturbation. L'impitoyable s'invite dans le quotidien et, au fil du récit, alors que la conclusion de l'enquête tarde, le vocabulaire évolue. La violence fait place à la sauvagerie. La bassesse du crime s'exprime avec un champ lexical animal, l'exécution est « d'une férocité bestiale, d'une boucherie sans motif, d'une grotesquerie dans l'horrible absolument étrangère à l'humanité³⁶³ ». Dans le cas du double meurtre, la cruauté s'expose et ne semble pas avoir de fondement. L'espace narratif du récit est structuré par l'horreur d'être confronté à un acte particulièrement violent et qui ne peut se comprendre. Il apparaît nécessaire de déshumaniser le meurtrier. L'absence de mobile enclave les événements. La raison fait défaut, niant simultanément toute forme d'humanité. Le désir d'explication se transforme en besoin de rationaliser les événements pour ne pas conduire à la rupture de l'ordre. L'expertise de Dupin amène donc à la seule conclusion possible mais surtout acceptable : les assassinats sont l'œuvre d'un animal. Un orang-outang ramené de Bornéo échappe à la vigilance de son maître. Le primate se retrouve chez les victimes qui, prises de panique, se mettent à hurler. Si l'intention de l'animal n'était tout d'abord pas cruelle, les cris l'affolent et dans la précipitation et la frayeur, il tue les deux femmes. Cette résolution est un soulagement, parce qu'elle ne remet pas en question la moralité humaine. La déviance du crime est tolérable parce qu'il est commis par un être qui n'appartient pas à la norme.

³⁶¹ Poe, Edgar, « Double assassinat dans la rue Morgue », *op. cit.*, (1869), p.57.

³⁶² *Ibid.*, p. 63.

³⁶³ Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *op. cit.*, (1869), p.77.

Mettre en image la complexité des rapports entre violence et bestialité tout en pondérant la cruauté n'est pas aisé. La composition se doit d'être fine et équilibrée et la représentation placée avec intelligence. Ici le fantastique s'exprime par une rhétorique de l'appréhension qui repose sur les sensations, la narration avance à pas légers et porte une grande attention au suspens. Il semble difficile de le combiner avec une figuration. La nature de l'illustration est de mettre en lumière les éléments saillants du texte, l'accord entre son caractère et son exécution dans l'espace du fantastique est souvent funambulesque. Concilier la gravure et l'acmé de l'histoire conduit souvent à un excès de monstration qui ruine l'effet. La logique de l'ensemble s'avère anéantie par la brutalité de la visualisation. En voulant représenter l'apogée du texte, les illustrations anticipent souvent sur le récit et révèlent le coupable avant les conclusions de Dupin. Le plaisir de la découverte de l'enquête et de ses mécanismes, la recherche du tueur, le processus de réflexion sont alors sabotés par l'illustration. En précipitant la narration, l'image annihile l'essence du récit.

La première illustration française du texte suit cette architecture. L'espace composé par Daniel Vierge (1851-1904) en 1884 pour l'édition des *Histoires extraordinaires* de Poe encapsule la violence et l'horreur du crime (fig. 41). L'image est un hors-texte fonctionnant comme un frontispice. En se plaçant au seuil de l'histoire, elle précipite la résolution du meurtre. La gravure est composée pour focaliser le regard sur le face à face agressif de l'orang-outang avec Madame d'Espanaye. L'artiste joue avec les différents rappels de format pour proposer un sur-cadrage qui contraint l'espace. Les éléments du mobilier placés à gauche et à droite de l'image resserrent la composition pour enfermer un peu plus la scène. Si la confrontation a lieu au second plan, et éloigne quelque peu l'horreur du spectateur, le bord inférieur de l'illustration est occupé par la fille inerte de la victime ce qui accentue l'effet dramatique de la représentation. La sensation d'oppression régit la construction de l'espace.

Vierge tire le meilleur de son médium en usant de la lumière et des contrastes de sa palette restreinte. Un pâle halo cerne les figures des protagonistes, la trame de la gravure se dilue pour illuminer le duel et lui donner plus d'intensité. Ce point de focalisation dans l'image est soutenu par l'agencement des éléments. La fourrure noire du singe répond à la toilette blanche de sa victime, leurs membres s'entremêlent dans un contraste puissant qui ne fait que souligner leur différence et la brutalité de leur rencontre. L'orang-outang empiète sur le corps et l'espace de Madame l'Espanaye qui se défend faiblement. Si sa main droite est crispée, faisant écho à la patte du primate qui l'agrippe, le reste de son corps traduit déjà un relâchement morbide. La fureur de l'affrontement atteint son paroxysme dans la déformation imposée au visage de la proie du singe. Cette distorsion résonne avec les éléments mis en avant par le texte

et notamment la torture subie par le corps et le début de sa fragmentation. L'étirement presque grotesque de la tête s'oppose à l'horizontalité de la projection du sang. Le tout forme une séquence de lignes à la fois simples et efficaces qui construit une image empreinte de sauvagerie. Tout converge vers la lutte et le regard peine à s'en extraire. Le reste de l'image est plus sombre, forçant le spectateur à assister au meurtre. Une seule échappatoire est ménagée par le biais de la fenêtre située à l'arrière-plan. Toutefois, elle ouvre sur un extérieur obscur, et donc peu rassurant, et elle est partiellement barrée par la tête du matelot. Un renversement s'opère dans l'utilisation du contraste : la bestialité s'expose en pleine lumière ce qui exacerbe le sentiment d'angoisse de la composition. L'illustration enveloppe la brutalité, mais dans notre rapport à elle se construit l'empathie. Du combat déjà perdu émanent toute la violence et l'horreur de la scène. L'illustration saisit et son placement détruit l'intégrité du texte.

Vierge n'est pas le seul à donner la clé du mystère avant la lecture de la nouvelle. En 1892, Charles Clérice (1865-1912) dessine quatre gravures pour la collection *Chefs-d'œuvre du siècle illustré*. Si les trois hors-textes suivent le déroulement de l'histoire en empiétant peu sur le texte, ce n'est pas le cas du bandeau apparaissant sur la première page de l'ouvrage (fig. 43). Ce dernier fait figurer le profil d'un singe en reprenant l'illustration déjà présente sur la couverture de l'édition (fig. 42). Il s'agit ici d'un choix étonnant qui contribue à la ruine de l'effet. Dans le cas où l'on considère que le public est familiarisé avec la nouvelle, la gravure apparaît comme le signal visuel de l'histoire. Dès la couverture et avec un marqueur, l'artiste indique aux lecteurs qu'il s'agit de l'enquête de Dupin impliquant un primate assassin. Cela concorde avec l'esprit de la collection qui réédite en les illustrant les succès littéraires du siècle. En revanche, dans le cas d'un lectorat nouveau, afficher l'orang-outang sur le plat du livre, c'est annoncer la résolution du conte avant même sa lecture. L'illustration outrepassa sa fonction et compromet l'essence du texte.

La structure de la composition de la quatrième illustration (fig. 44), celle qui dévoile le crime, est étrangement similaire à la gravure de Vierge. La lutte du singe et de Mme d'Espanaye se présente au second plan. Tout comme en 1884, c'est le corps de la jeune fille qui offre une entrée dans le cadre de l'image. L'espace est clos, l'arrière-plan vient enfermer l'action et refuse toute échappatoire au regard. La gravure est également emplie de clarté, elle nous oblige à voir la violence en la mettant en pleine lumière. Cette illustration apparaît très construite. Les lignes de la composition forment une croix qui souligne le centre de l'image. Ce dernier, plus sombre est justement le lieu de la violence. L'ombre portée du primate fait le lien avec sa victime. Le visage de la persécutée n'est pas aussi déformé que celui de la précédente illustration mais les indices du grotesque se lisent encore dans l'étirement de sa chevelure. L'expression de Madame

d'Espanaye manifeste l'horreur et la peur. Clérice choisit de révéler la brutalité de la rencontre avec les traces de lutte sur le corps de la vieille femme. Ses bras sont couverts de sang et de griffures. La violence est plus subtile dans cette illustration, elle se présente via des stigmates et des réminiscences, mais elle ne s'affiche pas aussi directement que chez Vierge.

Clérice est cependant loin de cacher ou de minimiser la cruauté du crime. Il choisit simplement d'exploiter les autres espaces à sa disposition. Le sang fait défaut au quatrième hors-texte parce qu'il s'affirme dans le premier (fig. 45). La gravure présente les corps des victimes examinés par le médecin Paul Dumas. Une fois encore, l'artiste offre peu de contraste à l'image. Si la ligne prime sur les hachures, deux zones plus sombres se distinguent. Le costume du médecin est presque traité en aplat de noir. La couleur permet d'accentuer la distinction entre les mortes et le légiste qui est lui bien vivant. Le noir se trouve aussi en aplat sur le corps de Madame d'Espanaye. Il signale le sang s'échappant encore de sa gorge déchiquetée. La brutalité se manifeste à travers la blessure. En procédant ainsi, Clérice dissocie le crime et le sanguinaire. Là où Vierge n'avait d'autre choix que de catalyser en une image toute la violence contenue dans le conte, Clérice la parsème en différentes illustrations. Vierge et Clérice imagent l'introduction du singe dans l'appartement des l'Espanaye avec une structure similaire. Cette répétition souligne l'importance du moment représenté. Il est bien un point saillant de la nouvelle qui vient en justifier la cruauté. Les artistes luttent à proposer une alternative parce qu'il s'agit de la clé de voûte de l'histoire. Elle offre une justification à une débauche de violence immorale. Figurer l'orang-outang, c'est mettre en exergue le substrat du texte.

Les illustrations postérieures de la nouvelle montrent elles aussi le primate. Toutefois, la figuration du singe n'est plus un portrait à charge contre l'animal et sa responsabilité dans les meurtres est pondérée. Louis Legrand (1863-1951) en 1897 présente l'orang-outang en frontispice, en lettrine et en cul-de lampe. Il est donc présent au seuil, au début et à la fin de la narration, là où, pour préserver l'intégrité du texte, il aurait dû être absent. Cependant, le traitement diffère. Le frontispice (fig. 46) présente une grande noirceur qui contraint la violence à rester dans l'ombre. Le point de vue est bien plus rapproché que dans les occurrences précédentes, aussi les indices de l'attaque sont moins visibles. Il n'y a ni désordre, ni marque sur les corps. La victime se présente au premier plan, le singe, derrière elle, fusionne avec l'arrière-plan. La grandeur de l'agresseur est ainsi dissimulée. Seul le rasoir est mis en exergue. Il apparaît en réserve et des rayons lumineux émanent de l'objet de façon invraisemblable. Plus que le criminel, c'est l'arme du crime qui est pointée ici. La violence se concentre sur l'outil et sur les mains du singe. L'une tient l'arme, l'autre empoigne les cheveux de la victime.

Néanmoins, il n'y a pas de sang. L'artiste choisit également de ne pas montrer le visage de Madame d'Esplanade, empêchant alors une forme d'empathie du lecteur-regardeur envers elle. Le traitement des personnages de l'action tend à disculper l'orang-outang. Le cul-de-lampe renforce cette impression. L'illustration présente le singe derrière une fenêtre (fig. 47). S'il tient, une fois encore, le rasoir dans sa main, il est mis à distance et il est donc moins menaçant.

Enfin, Jacques Wély (1873-1910) en 1910 finit d'innocenter le primate en présentant en frontispice du conte, le marin propriétaire de l'animal armé d'un bâton (fig. 48). Le moment illustré est celui où Dupin souhaite interroger l'homme. Le matelot avoue alors avoir été violent avec le singe. À plusieurs reprises, le conte expose le mimétisme de l'animal. Il ne fait que reproduire les gestes de son propriétaire. C'est notamment pour cela qu'il s'arme du rasoir, pour imiter le marin qui se rase, comme nous le rappelle la seconde illustration qui se place en bandeau (fig. 49). Si le placement est identique à la gravure de Clérence en 1892, l'emploi est différent. Ainsi, la fonction de l'illustration n'est pas uniquement déterminée par son positionnement. Clérence présente le meurtrier de façon neutre. Wély connote son illustration en figurant le singe dans un jeu d'imitation. Il rappelle qu'avant d'être un meurtrier, c'est un animal. La responsabilité est alors rejetée sur le marin. Il est le véritable coupable.

Si « Double assassinat dans la Rue Morgue » est si complexe à mettre en image, c'est avant tout parce qu'il comprend des éléments qui sont immontrables et notamment la violence bestiale sans justification. Finalement, et sur certains points, l'illustration suit la même logique que la narration qui revient sans cesse sur le meurtre pour le faire accepter. Elle devance le texte pour annihiler l'inacceptable. Bien plus qu'une enquête policière, ce que Poe examine est notre réaction face à la violence primaire et notre capacité à l'admettre. La bestialité est montrée dans toute sa férocité, les descriptions sanglantes exacerbent le sentiment de malaise mais la conclusion du récit invite à une dissolution de la responsabilité du meurtrier. La révélation effectue un renversement qui pousse le lecteur-regardeur à excuser la violence. La faute est rejetée vers un animal apeuré qui a lui-même été violenté³⁶⁴. Il ne peut être entièrement condamnable, la culpabilité oscille donc entre le singe et son propriétaire, ce qui détruit la focalisation de l'accusation. Si Poe déstabilise son lectorat, le trouble est encadré et maîtrisé. La thèse de la folie émise en premier lieu par l'assistant de Dupin est éloignée³⁶⁵. L'animalité prime et éclaire la perte de contrôle et le déchaînement de violence. Le rejet de la démente

³⁶⁴ « D'habitude, il avait dompté l'animal, même dans ses accès les plus furieux, par des coups de fouet, et il voulut y recourir cette fois encore. » ; « La furie de la bête, qui sans aucun doute se souvenait du terrible fouet, se changea immédiatement en frayeur. » in Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *op. cit.*, (1869), p.86 ; p.89.

³⁶⁵ « Un fou, dis-je, aura commis ce meurtre, quelque maniaque furieux échappé à une maison de santé du voisinage. » in *ibid.*, p.77.

ajouté au point de vue extérieur et rationnel de Dupin régule la peur. L'enquêteur ne cède ni à la frayeur, ni à l'irrationnel, et c'est à travers lui que le lecteur investit l'histoire. Il contre l'absence de compréhension par un contrôle méthodique des événements. Ainsi, le conte « Double meurtre dans la Rue Morgue » n'est pas excessivement choquant pour déclencher une répulsion franche, mais il l'est suffisamment pour mettre en lumière une infraction à la justesse dans la narration. Poe manie une écriture sur le fil que l'illustration est dans l'incapacité de suivre.

b. L'espace impossible

La violence dans les œuvres de Poe est souvent manifeste. L'auteur construit des univers dans lesquels elle est un système. Les récits sont brutaux du début à la fin et contiennent des passages extrêmement cruels. En exacerbant les sensations et les sentiments, il ne laisse aucun répit aux personnages qui sont sans cesse sur le qui-vive. Les nerfs à vif, ils subissent les assauts de l'histoire alors que leurs « sens sont cruellement vivants et éveillés³⁶⁶ ». La peur répond à cette persécution en l'augmentant, elle est une forme de violence. Lorsque les deux notions se conjuguent sciemment dans le conte, l'épreuve se fait torture. L'annihilation des sens aboutissant à la perte de la sensation de soi est particulièrement prégnante dans « le Puits et le Pendule ». Dans la nouvelle, ce n'est pas uniquement la brutalité qui déstabilise la figuration, mais aussi la perte de repères vécue par le personnage qui aboutit à une impossibilité de représentation de l'espace.

Le conte met en scène la barbarie de l'Inquisition à travers l'histoire d'un condamné. Le narrateur subit d'innombrables agressions qui le ravagent. Dès l'ouverture du récit, il déclare : « j'étais brisé, — brisé jusqu'à la mort par cette longue agonie ; et, quand enfin ils me délièrent et qu'il me fut permis de m'asseoir, je sentis que mes sens m'abandonnaient³⁶⁷ ». La douleur est telle qu'elle n'est plus supportable, la violence physique qu'il éprouve n'est toutefois que le début de sa détresse. Il se retrouve prisonnier dans un cachot qu'il a toutes les peines à appréhender. Seuls le silence et l'obscurité sont une certitude. Après une exploration laborieuse, il réussit à déterminer qu'il se trouve dans un puits qui ouvre sur un gouffre. Ces tortionnaires enchaînent les manœuvres pour lui faire perdre tout repère et par extension toute raison. Aucune certitude n'est permise, il peut tout d'abord se déplacer dans sa cellule, puis il se retrouve

³⁶⁶ Poe, Edgar, « Ombre », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.256.

³⁶⁷ Poe, Edgar, « Le Puits et le pendule », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.109.

immobilisé. La forme de la pièce elle-même est changeante. Les ténèbres s'illuminent pour révéler des peintures abominables de démons sur les murs. La solitude est contrefaite, l'obscurité est en réalité envahie de rats. L'ultime supplice, celui qui doit conduire à sa mort, consiste en une lame acérée qui se meut en un mouvement pendulaire en se rapprochant fatalement du prisonnier.

Enchevêtrer cette foule d'éléments fugitifs en une image cohérente est épineux. Jules Férat (1829-1906) matérialise le supplice en 1884 pour l'éditeur Quantin (fig. 50). Le gouffre, le pendule, le prisonnier et les rats figurent sur l'illustration. Ils sont cependant accompagnés par un cortège de détails additionnels qui brouillent la représentation. La gravure est habitée par une myriade de marqueurs de l'horreur. Araignées, volatile squelettique, crâne et dragon s'incarnent dans ce hors-texte. En découle une sensation d'excès : les éléments pullulent, tout bruisse et crie. L'accumulation de figures qui n'ont pas de réalité dans le texte de Poe en devient presque grotesque. L'artiste veut mettre en exergue la violence faite à l'esprit avec une abondance de symboles qui abîment la composition. L'espace en lui-même est confus. Le regard se perd dans l'œuvre. Les lignes qui dirigent la composition fuient hors-cadre, empêchant une focalisation sur la victime. La projection du regardeur en est entravée. L'espace est construit en succession de plans plus qu'en profondeur, ce qui rend l'ancrage difficile. L'image s'ouvre sur le gouffre dont la profondeur est tangible, le sol sur lequel repose la victime se manifeste avec un agrégat de pierres ; en revanche, l'arrière-plan ne semble pas avoir de matérialité. Il est occupé par une toile d'araignée surdimensionnée qui habille la composition. La lumière se pose sur les éléments de façon incohérente. Elle éclaire une partie de la toile, la lame, l'œil du crâne et les parties saillantes du corps de la victime. Férat simule ici la perte de repères informée par le texte. La composition qu'il construit semble impalpable, il désoriente le regardeur dans un espace irréel. L'adjonction d'éléments discordants transforme la composition en vision cauchemardesque. L'immontrable se décline, il n'est plus seulement le fait de la violence corporelle. L'espace du fantastique, à l'image de l'univers créé par le texte, est partagé entre réalité et imaginaire.

Les bouleversements et altérations subis par le condamné sont pourtant bien réels. Ils engendrent une impossibilité pour le narrateur de maîtriser son environnement. Il est plongé dans un univers irréprésentable et inconcevable. La torture repose sur la perte de tout contrôle. Le récit malmène les limites de la compréhension et de l'espace pour pousser à bout l'individu et ses sens. Tout bouge et bourdonne constamment. Le personnage et le lecteur sont entraînés dans un tourbillon qui ne les laisse jamais se reposer. L'espace est mis à mal pour engendrer le tourment de l'esprit. Dans la nouvelle, le fondement de l'horreur repose sur ce mécanisme. Ce

rouage du fantastique n'est pas forcément associé à la douleur, mais il déclenche toujours une lutte.

La violence suprême est celle qui conduit à la mise en doute de l'existence. La question de la déshumanisation est posée par Poe alors que son personnage n'est plus capable que de concevoir des pensées informes et incohérentes³⁶⁸. La peur se mêle à la joie, le calme à la terreur, les émotions sont ressenties en même temps ou dans un laps de temps très bref. L'intellect n'existe plus, seules les sensations demeurent. Le narrateur n'est que nerfs et émotions : il ne pense plus, il sent. Mark Danielewski dans *La Maison des feuilles* (2013) pousse jusqu'à son paroxysme les éléments en germes chez Poe. Alors que son personnage est perdu dans un espace obscur constamment changeant et que le lecteur est invité à tourner le livre dans tous les sens pour suivre l'histoire, le personnage déclare « je n'ai plus d'autre sens que celui de moi-même³⁶⁹ ». Même dans la pire des agonies, les personnages ont conscience d'exister mais cela mène au paradoxe insoluble qu'est celui de la nature même de cette existence. Ce que Poe met en œuvre dans « Le Puits et le Pendule » est la dissolution de la conscience. Au fond de l'abysse, le narrateur est confronté à une version altérée de lui-même. La douleur, la peur et la violence l'ont rendu autre.

Le fantastique de cette nouvelle repose sur une esthétique de la perturbation et de la transgression. Le malaise et la nausée affleurent au sein d'un espace incertain soumis aux oscillations et aux tourbillons de la narration. L'auteur décline et met en avant ces sensations tempétueuses dans « Une descente dans le Maelström » et « L'homme des foules ». Poe, en démiurge, construit des univers hybrides où le vraisemblable et l'extraordinaire s'entrechoquent. L'impact fait naître un entre-deux empli de doutes dans lequel il est difficile de maintenir la stabilité. Les héros s'enlisent dans les pièges tendus d'un monde qui cherche à entamer leurs intégrités physique et morale. Violence et effroi se mêlent tout au long du récit pour donner naissance à l'angoisse, la pesanteur ou encore l'horreur. Cet excès de sensations conduit à une confusion qui touche aussi bien les personnages que les lecteurs.

Synthétiser en une image la pluralité de ces combinaisons monstrueuses est illusoire. Le texte édifie en creux des assemblages impossibles. Il en résulte un microcosme à la structure inenvisageable. Poe réussit à transmuier le fantastique en une littérature qui résiste à la mise en image. Les illustrateurs s'attachent alors à représenter dans leurs œuvres les effets de la violence. La mort, le supplice et le crime ont une iconographie établie avec laquelle les artistes

³⁶⁸ « je sentis briller dans mon esprit quelque chose que je ne saurais mieux définir que moitié non formée de cette idée de délivrance » in Poe, « Le Puits et le Pendule », *op. cit.*, (1884), p.124.

³⁶⁹ Danielewski, Mark, Z., *La Maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2013, p.485.

composent. Ils manient leur médium pour exhaler la fureur du texte. Les personnages portent l'émotion et la transmettent aux regardeurs. Toutefois, lorsqu'il est question d'espaces impraticables et impossibles, la figuration est plus complexe. Les artistes se doivent d'établir une scène au décor structuré et donc composé. Les illustrateurs usent de parades et font évoluer les personnages dans des espaces que l'architecture de l'image a restreint. En proposant des compositions sans point de fuite, les artistes figurent l'emprisonnement. Les gravures usent du cadre et des différents plans pour enfermer le lecteur dans l'espace de l'effroi et de l'angoisse. La lumière embrase la violence d'une confrontation animale, d'un crime ou d'une torture. L'ombre quant à elle isole les scènes, elle compose une cellule qui abrite le désespoir. Les images concentrent un certain nombre de *topoi* visuels qui sont autant de marqueurs de la violence et qui viennent assaillir le regard.

Toutefois, pour que l'illustration participe à l'effet du fantastique, dans son architecture et son iconographie, elle se doit d'inventer une nouvelle palette de représentations. Si les codes de la violence et de l'aliénation existent, ceux du fantastique restent à définir. Cette littérature embrasse une multitude de thèmes que l'image n'a pas la capacité d'unifier. L'illustration doit alors négocier entre les marqueurs attendus d'une littérature et l'unicité d'un texte qui réinvente l'irréel. Appliquer un code de représentation semble ineffectif alors que des similarités sont tangibles d'un conte à l'autre. Chez Poe se constate l'emploi d'un même vocabulaire, un enchaînement d'événements similaires et une appétence pour la description de sentiments et sensations partagés par plusieurs de ses personnages. L'auteur manipule toutefois ces thématiques à des degrés si différents qu'il propose constamment un questionnement original en variant les dimensions. En partant du sentiment de la peur qui lui est si cher, il confronte le lecteur à la perte de repères. Il fait alors naître l'angoisse dans le meurtre, la folie, la torture ou l'impuissance face aux forces de la nature et de la surnature.

Le vocabulaire employé dans « Une descente dans le Maelström » est assimilable à celui de « Le Puits et le Pendule ». Il y est question de « gouffre³⁷⁰ », d'« abîme³⁷¹ », ou encore de désespoir. Trois frères marins sont pris dans une tempête extraordinaire. Ils sont eux aussi confrontés à l'instabilité et aux renversements de leur univers. Une bataille s'engage pour leurs survies mais aussi pour la compréhension parce qu'elle est synonyme d'une reprise de territoire sur l'inconnu. Poe donne une foule de détails à son lecteur, depuis la position géographique de l'embarcation jusqu'à l'heure précise du phénomène du Maelström. Il noie son lecteur dans ces éléments pour mieux faire voler en éclats les repères qu'il a lui-même établis. L'océan que le

³⁷⁰ Poe, « Une descente dans le Maelstrom », *op. cit.*, (1869), p.322.

³⁷¹ *Ibid.*, p.314.

marin domine habituellement n'est plus qu'un mystère. Alors, les sensations du prisonnier de l'Inquisition et du pêcheur semblent interchangeables. Le Maelström est une torture qui « vous aveugle, vous étourdit, vous étrangle, vous ôte toute faculté d'action ou de réflexion³⁷². » Le malaise est le résultat d'une succession de discordances similaires au schéma employé dans « Le Puits et le Pendule ». Une obscurité « noir[e] comme de la poix³⁷³ » est déchirée par la lumière vibrante de la lune qui vient éclairer un univers chaotique. Le protagoniste est pris dans une tourmente de débris et d'eau, d'où seul le vacarme émerge. Ses sens sont éprouvés, sa vue et son ouïe sont harassées. Indubitablement, le désespoir s'empare du narrateur : si « rien ne pouvait plus [le] sauver³⁷⁴ », cette désolation est vue comme une libération.

Le marin s'affranchit du « vulgaire intérêt [de sa] conservation individuelle », pour accéder à « une si prodigieuse manifestation de la puissance de Dieu³⁷⁵ ». Sa mort imminente devient un spectacle qui résonne avec la théorie du Sublime d'Edmund Burke (1729-1797). Poe joue avec la définition de l'« horreur délicate³⁷⁶ », le marin la transcende pour que le lecteur puisse en jouir. Il atteint le sublime à travers le récit du seul frère survivant qui s'en sort paradoxalement après avoir abandonné tout espoir. Il s'agit d'une antinomie que Poe aime faire subir à ses personnages. Il les immerge dans des situations si terribles et tragiques qu'ils renoncent à la vie pour mieux survivre par la suite. Ce que Poe dépeint dans « Une descente dans le Maelström » est l'impuissance de l'homme face à la nature. Cette thématique appelle particulièrement à la visualisation parce qu'elle mobilise une esthétique du choc et de la violence. Du spectaculaire paysage catastrophique les artistes peuvent faire naître un effet d'une intensité remarquable. Si les codes picturaux sont connus des créateurs et notamment des peintres de paysages³⁷⁷, les illustrateurs de la nouvelle peinent à mobiliser une image convaincante³⁷⁸.

Le conte est peu illustré. Alors que c'est l'un des premiers textes de Poe à voir le jour en France, il faut attendre 1897 et l'édition de bibliophilie de Chamerot (1845-1922) et Renouard (1798-1854) pour découvrir les premières gravures³⁷⁹. En France, le texte est imagé

³⁷² Poe, « Une descente dans le Maelstrom », *op. cit.*, (1869), p.326.

³⁷³ *Ibid.*, p.322.

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p.325.

³⁷⁶ Burke, Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009, p.227.

³⁷⁷ Voir Pierre Wat, *Pérégrinations, Paysages entre nature et histoire*, Vanves, Hazan, 2017.

³⁷⁸ Notons toutefois qu'en Angleterre Harry Clarke propose pour l'édition Poe, Edgar, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap, 1919, une illustration qui s'affranchit des normes de composition et qui convoie un sentiment de détresse et de perdition.

³⁷⁹ Poe, Edgar, « Une descente dans le Maelstrom », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897.

à trois reprises³⁸⁰, et il se constate à chaque occurrence une difficulté à conjuguer la dimension humaine de la nouvelle et la grandeur de l'événement naturel. Les illustrateurs se focalisent sur l'un ou l'autre des éléments, alors que c'est justement du conflit des deux que naît la rupture et l'effet. Ainsi, Legrand (fig. 51) en 1897 propose une image qui se concentre sur le pêcheur. Une grande partie de la gravure est occupée par son corps, il est agrippé à un baril qui sera son salut. C'est l'aspect humain qui est alors choisi. Le personnage est admoniteur, il crée un lien avec le lecteur-regardeur. Le Maelström quant à lui se trouve simplement esquissé. Le premier plan figure une vague en réserve, le courant est imagé à l'arrière-plan à l'aide de grands mouvements. Le manque de définition minimise la violence du tourbillon. L'apaisement des eaux est accentué par la présence, infime mais réelle, du ciel sur la partie supérieure de l'image. Un mince bandeau se dégage et permet de situer la scène. Par cet ajout, Legrand échoue à restituer le vertige des sensations. Il n'y a pas d'éclatement de la composition, elle reste structurée, là où le texte cherche constamment à faire perdre ses repères aux lecteurs.

Les autres illustrations dirigent leur cadre sur le Maelström. La dimension humaine se réduit à la présence infime d'un bateau perdu en mer. Toutefois, la focalisation adoptée restreint une fois encore la puissance de la nature. C'est une scène presque calme qui s'expose. Avec un point de vue éloigné sur le Maelström, qui s'observe en contre-plongée, l'angle réduit la puissance et l'impact du gouffre. À nouveau, les règles de composition sont respectées, il en résulte une image qui ne déroge pas à l'habitude. Les illustrations présentent un paysage avec une ligne d'horizon et cette structure n'admet pas de distorsion de l'espace. L'aspect catastrophique du phénomène est relégué au second plan. La difficulté pour les artistes consiste à combiner des échelles différentes. Le point de vue employé doit être celui du marin : c'est à travers lui que se ressent la nausée, le malaise et la peur. Toutefois, le Maelström est le second personnage du conte et il est tout aussi important. La combinaison des deux doit faire émerger un sentiment de disproportion face à la nature, mais leur enchevêtrement est complexe à imager.

L'angoisse et le trouble chez Poe provient de ce renversement des dimensions et de leur impossible combinaison. Dans « Le Puits et le Pendule », la geôle est à la fois minuscule et immense, l'exploration la rend familière et finie mais l'obscurité la transforme. D'un univers contraint par l'enchaînement du prisonnier, la narration nous fait passer l'immensité et la confusion des ténèbres. Ce sont les mêmes ressorts qui sont à l'œuvre dans « Une descente dans le Maelström », le marin connaît sa parcelle d'océan. Elle est limitée et connue mais le

³⁸⁰ Aux illustrations de Legrand s'ajoutent celles de Wély pour l'édition Poe, Edgar, *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910 et celles de Naudin pour la publication Poe, Edgar, *Histoires extraordinaires, suivies de Genèse d'un poème*, Paris, Helleu, 1916.

phénomène du Maelström la rend gigantesque et inabordable. La disproportion est ce qui régit les contes. Dans cette différence d'échelle, l'unité de repère reste l'homme : il lutte contre l'homme, contre les éléments naturels ou contre ceux de la surnature mais il est le point d'ancrage. Poe, en tourmentant l'échelle de ses perceptions fait basculer le protagoniste du microcosme au macrocosme. Si la temporalité du récit permet l'exposition et la fusion de ces dissonances, la représentation des différentes échelles de façon concomitante semble impossible. L'illustration souffre de l'obligation d'encapsuler l'infini dans le fini.

Les mêmes procédés sont utilisés dans « L'Homme des foules ». Le narrateur et le lecteur se perdent dans une ville au parcours labyrinthique. La question de la distorsion des échelles est à nouveau adressée. Dans « Le Puits et le Pendule » et « Une descente dans le Maelström » un renversement des dimensions s'opère ; ici c'est une fusion forcée. À Londres, un personnage observe les marcheurs, l'un d'entre eux se distingue de la nuée jusqu'à former une obsession pour le narrateur. Il décide alors de le suivre dans les rues. L'homme à qui il emboîte le pas semble être une manifestation de la foule elle-même. Lorsqu'elle est dense, il a un mouvement erratique ; lorsqu'elle s'amenuise, il avance plus lentement. Le personnage fantastique personnifie le bouleversement des échelles et le mouvement originel du narrateur est initié par le désir de compréhension. L'avancement du récit est porté par la volonté de ne pas s'accommoder du malaise et de l'incertitude.

Les éléments caractéristiques des autres récits se retrouvent dans le conte, comme le bruissement particulier associé au début du trouble. Les sensations se brouillent, il ne reste que le désordre, le chaos, « l'ondulation, le coudoisement, le brouhaha » qui « devinrent dix fois plus forts³⁸¹ ». L'angoisse est omniprésente : celle du narrateur qui se calque sur celle de l'homme mystérieux. Ce dernier devient aussi grand que la ville, aussi important qu'elle, il l'incarne jusqu'à ce que les limites de son propre corps se brisent. Cette perte de toute proportion fait écho au phénomène même de la foule. Les structures disproportionnées qui favorisent la confusion et l'étrangeté trouvent une nouvelle incarnation dans ce conte et, à l'image des autres, son illustration pose problème. Seul Louis Legrand en France s'attaque à la représentation de la nouvelle (fig. 52). Il propose une image divisée en deux registres : d'une part la foule, de l'autre la ville. Il réussit à mettre en image le frémissement et l'agitation de la population. Dans la cohue, une figure se distingue, elle est traitée avec une palette plus claire et une physionomie distincte du reste des personnages. L'exception et la rupture sont présentes mais restent discrètes. L'illustration ne parvient pas à figurer l'incohérence de l'incarnation d'une ville en

³⁸¹ Poe, Edgar, « L'Homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.60.

un homme.

Les artistes sont confrontés à l'impossibilité d'enfermer en une image un univers qui ne se définit pas et qui joue sur les variations d'échelles. Ils bouleversent parfois les règles de la composition pour proposer des espaces impensables mais plausibles. Ce paradoxe est le résultat d'une lutte des illustrateurs avec le texte. Ils s'exposent au jeu dangereux de la réalisation d'une chimère. La mise en image qu'ils proposent est aussi une mise en péril de l'effet. Le lire et le voir entrent en concurrence. Ainsi, dans une certaine mesure, illustrer le fantastique de Poe c'est forcer la visualisation de l'irreprésentable.

3. Aux frontières du visible

a. Illustrer le déséquilibre

Si le chaos s'ordonne dans certains textes, Poe aime aussi franchir les frontières de l'acceptable. Il explore la bestialité sans animalité en retraçant la fureur propre à l'homme. La violence sans moralité s'expose au sein des nouvelles « Le Démon de la Perversité », « Le Chat noir » et « Le Cœur révélateur ». Aborder cette thématique conduit inexorablement à l'examen de la folie et à sa représentation. Entre la fiction et l'essai, l'auteur s'interroge dans ses écrits sur la nature de ce qu'il désigne par défaut la perversité. Sous ce terme impropre et imprécis, comme en témoignent les réserves de Poe lui-même³⁸², se cache une analyse profonde de l'aliénation et par extension de la nature de l'homme.

Chez Poe, la violence qui conduit au meurtre est souvent le résultat de la démence. Il expose les effets et méfaits d'une âme tourmentée. Sur cette base se construit la peur, mais c'est la poursuite de l'origine du mal qui rehausse le récit. La folie est un sujet qui obsède le XIX^e siècle : de nombreuses pseudo-sciences se penchent sur la question et proposent de déchiffrer le psychisme de l'homme. Les théories formées conditionnent les œuvres d'art et leur réception.³⁸³ Poe développe sa conception du dérèglement des passions dans « Le Démon de la Perversité ». L'aliénation qu'il y traite est celle qui pousse au crime. Il fait un pont entre l'ancestrale tradition du Malin et le mal moderne et interne de la psyché humaine. Le titre renvoie au démon mais il est la métaphore d'une véritable obsession. Le mal est un besoin

³⁸² « *perversité*, faute d'un terme plus caractéristique » in Poe, Edgar, « Le Démon de la Perversité », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.5.

³⁸³ La physiognomonie, la phrénologie ou encore la chiromancie intéressent particulièrement les peintres et les littérateurs.

irrépressible devant être assouvi à tout prix. Il n'est alors plus l'apanage de quelques âmes fragiles ayant succombé à Lucifer mais bien une prédisposition humaine susceptible de s'exprimer en chacun de nous. Il est instinctif et c'est ce qui le rend si terrifiant. La fatalité régit le texte, il semble impossible de se soustraire à la perversité : « cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif, - élémentaire. »³⁸⁴. Poe se livre à une explication des pulsions intrinsèques de l'aliénation qui conduit à formuler une rupture identitaire. Les troubles sont internes, et à l'image des espaces exigus qu'il construit, ils n'offrent que peu d'échappatoires. La violence est alors à la fois une réponse et un espoir pour les condamnés assujettis au mal. Ils succombent pour se délivrer du poids de l'obsession.

Les critiques du XIX^e siècle perçoivent rapidement que l'espace du fantastique chez Poe est moins matériel que mental. Les littérateurs entrelacent ces éléments avec la théorie du genre. En employant des poncifs déjà établis par la critique, ils forment un discours qui semble cohérent. Poe et Hoffmann transforment le folklore en une pseudo-réalité en écrivant des textes traitant de folie parce qu'ils sont eux-mêmes aliénés :

On cherche le fantastique bien souvent là où il n'est pas, et on oublie de le demander là où il vient naturellement, comme l'herbe dans les plaines et le sable au bord de la mer. Les maisons de santé l'ont connu longtemps avant le sombre Prussien Hoffmann et l'Américain Edgar Poë qui mériteraient l'un et l'autre, à tant de titres, une place d'honneur dans ces établissements destinés au traitement des aberrations mentales³⁸⁵

La mise en image des contes de Poe est peu aisée, elle devient obscure lorsque les histoires traitent de la folie. Bien souvent les artistes favorisent la représentation de la conséquence du déséquilibre, le crime, la sentence ou encore la victime. Dans le texte « Le Démon de la Perversité », Poe nous entraîne dans un univers de sensations et d'intériorisation qui a pour but de nous faire naviguer entre attirance et répulsion. En 1911, Lobel Riche (1877-1950) figure cette plongée dans la psyché d'un narrateur troublé (fig. 53). L'imminence de la potence le pousse à se confier au lecteur. Pour clamer son innocence, il plaide l'emprise du démon de la perversité. Il donne corps au démon en recourant à la métaphore :

Nous sommes sur le bord d'un précipice. Nous regardons dans l'abîme, - nous éprouvons du malaise et du vertige. Notre premier mouvement est de reculer devant le danger. Inexplicablement nous restons. Peu à peu notre malaise, notre vertige, notre horreur se confondent dans un sentiment nuageux et

³⁸⁴ Poe, « Le Démon de la Perversité », *op. cit.*, (1884), p.5.

³⁸⁵ Gozlan, Léon, « Le Faubourg mystérieux, Le vampire du Val-de-Grace », *Musée littéraire : choix de littérature contemporaines*, 41^e série, Paris, 1875, p.127.

indéfinissable. Graduellement, insensiblement, ce nuage prend une forme comme la vapeur de la bouteille d'où s'élevait le génie des *Mille et une Nuits*. Mais de *notre* nuage sur le bord du précipice s'élève, de plus en plus palpable, une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables ; et cependant ce n'est qu'une pensée effroyable, une pensée qui glace la moelle de nos os, et les pénètre des féroces délices de son horreur. C'est simplement cette idée : Quelles seraient nos sensations durant le parcours d'une chute faite d'une telle hauteur ?³⁸⁶

Si l'évocation des *Mille et une nuits* continue d'alimenter la théorie critique du fantastique, il s'observe une rupture entre texte et image pour l'édition de 1911. Lobel Riche choisit de figurer le texte de façon littérale alors que Poe fait montre de métaphores et de comparaisons. Ces figures de style littéraires n'ont pas pour vocation d'être imagées littéralement parlant, elles sont de l'ordre de l'évocation. L'illustration vient polir et tuer la montée en puissance du récit en offrant une représentation trop littérale des troubles internes du narrateur. La sensation de vertige et l'attrait du vide que ce dernier ressent tiennent du sentiment, de la sensation, intimement personnels et donc résistants à la mise en image. Lobel-Riche extirpe le lecteur-regardeur de cette poésie en représentant une main disproportionnée qui semble pousser le personnage vers le vide. Le grotesque est manifeste ici, et si ce trait n'est pas complètement absent de l'œuvre de Poe, il n'est toutefois pas le cœur de ce conte.

« Le Démon de la Perversité » est une réflexion sur le mal. Néanmoins, contrairement au folklore antérieur qui associe le mal à des causes extérieures comme les possessions diaboliques, l'ensorcellement ou tout autre envoûtement, le texte clame que la perversité est inhérente aux hommes. La vraie horreur cohabite en nous. Là où le titre renoue avec la tradition du merveilleux, en personnifiant la perversité sous la forme d'un « démon », le texte s'évertue à déconstruire cette idée. Cette considération sur la folie ne donne finalement que peu à voir, c'est une démonstration rhétorique du mal humain. Les représentations de Lobel-Riche sont d'ailleurs les seules qui existent, et elles modèlent mal le conte en le surchargeant d'images stériles. À ne plus rien donner à voir, le texte s'expose à un excès de visualisation. L'illustration panique et tente de remplir tous les creux. Le texte se retrouve inondé de gravures qui écorchent son but. Le voir et le lire s'opposent dans une discorde qui semble insoluble.

« Le Démon de la Perversité » se focalise sur l'aliénation : le crime du narrateur n'est évoqué qu'à la fin de la nouvelle, il offre une conclusion à la réflexion. Le véritable sujet du conte est la perversion et si le crime est prémédité il n'est pas spectaculaire dans sa violence. La folie se décline dans d'autres écrits de Poe mais elle s'accompagne de la cruauté ce qui la

³⁸⁶ Poe, « Le Démon de la Perversité », *op. cit.*, (1884), p.7.

rend plus simple à mettre en image. Les récits de Poe exposent une trop grande proximité entre homme et bête. Leur cruauté est analogue. Si le caractère animal excuse le primate de la rue Morgue, Poe abîme la condition humaine lorsqu'il expose des êtres capables des pires atrocités. Les mêmes schémas de violence se constatent chez l'un et l'autre. Les hommes mutilent, défigurent, torturent et massacrent leurs innocentes victimes. Un renversement intéressant s'observe entre « Double assassinat dans la Rue Morgue » et « Le Chat noir » : dans le premier conte, le singe maltraite les femmes tandis que dans le second, l'homme éborgne un chat. L'inversion ne fait que renforcer la comparaison sous-jacente. La cruauté est bestiale chez le narrateur du « Chat noir » : il fait face, comme le primate, à un excès de colère non maîtrisé qui le conduit à commettre différents crimes. Le vocabulaire employé dans les deux nouvelles est similaire : férocité, fureur et infâmie se répondent. La sauvagerie n'est donc pas l'apanage de l'animal. Le constat d'une violence inhabituelle s'impose mais son origine reste à déterminer. Pourquoi l'homme se mue en bête monstrueuse et nourrit un appétit pour le mal ?

Bien sûr les personnages cruels de Poe sont hors-normes, mais ils ne sont pas pour autant caricaturaux. Il compose des psychés complexes et rejette toute forme de manichéisme simpliste. Les aliénés ne sont toutefois pas déshumanisés, on se demande même s'ils sont véritablement fous. Ils se défendent tous de l'être³⁸⁷. L'écrivain joue avec les certitudes et les stéréotypes emphatiques qui font des aliénés des êtres sots et extravagants. Son exploration des tréfonds de l'âme humaine amène à une conclusion épouvantable : les fous seraient des êtres réfléchis, ce qui les rend à la fois dangereux et terrifiants. L'explication méthodique de la préméditation de leur crime à l'aide d'un discours élaboré questionne leur responsabilité. En résulte un profond sentiment de malaise à la lecture des nouvelles. L'effet est exacerbé par la construction de la narration. La focalisation interne force le lecteur à épouser le point de vue du meurtrier : l'histoire se déroule pour et à travers lui. Il en est le créateur, le témoin et l'exécuteur. Le procédé d'identification du lecteur au personnage est affirmé par les différents moyens stylistiques employés. Les premières lignes des contes font souvent du lecteur le confident du narrateur³⁸⁸. L'adresse de l'énonciation instaure une proximité certes illusoire mais tout de même troublante. Les procédés textuels s'accumulent pour renforcer le lien empathique initialement créé. Alors que le narrateur du « Cœur révélateur » est pris de frénésie et est sur le

³⁸⁷ « Si je n'avais pas été si prolixe, ou vous ne m'auriez pas du tout compris, ou, comme la foule, vous m'auriez cru fou. » in Poe, Edgar, « Le Démon de la Perversité », *op. cit.*, (1884), p.8 ; « Cependant, je ne suis pas fou » in Poe, Edgar, « Le Chat noir », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.13 ; « mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ? » in Poe, Edgar, « Le Cœur révélateur », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.65.

³⁸⁸ C'est le cas notamment du « Cœur révélateur » et du « Chat noir ».

point d'avouer son crime, le rythme du texte se fait plus rapide, les phrases sont plus hachées. L'accélération de son humeur coïncide avec la cadence du conte. La ponctuation devient excessive et une répétition des mots s'amorce, le but étant de mimer la crise maniaque du narrateur et de la retranscrire dans la lecture :

Était-il possible qu'ils n'entendissent pas ? Dieu tout-puissant ! — Non, non ! Ils entendaient ! — ils soupçonnaient ! — ils *savaient*, — ils se faisaient un amusement de mon effroi ! [...] Je ne pouvais pas supporter plus longtemps ces hypocrites sourires ! Je sentis qu'il fallait crier ou mourir ! — et maintenant encore, l'entendez-vous ? — écoutez ! plus haut ! — plus haut ! — toujours plus haut ! — *toujours plus haut* !³⁸⁹

Les narrateurs du « Chat noir » et du « Cœur révélateur » nous apprennent que l'obsession ne se contrôle pas. Après avoir énucléé et pendu son chat, le héros du « Chat noir » tue sa femme. Aussi, la manie ne meurt pas, elle s'aggrave ou se déplace, mais elle ne se domine pas. Elle l'amène à s'en prendre aux êtres qu'il aime profondément. Une excuse aux dérèglements de sa raison est donnée par le texte ; l'homme est un ivrogne, ainsi, une cause extérieure porte encore la responsabilité de la démence. Poe n'est pas toujours si clément avec son lecteur, qui se retrouve confronté à la folie meurtrière du narrateur du « Cœur révélateur ». Chez ce dernier, le déséquilibre semble inné, le conte s'ouvre sur cette déclaration « Vrai ! — je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, je l'ai toujours été ; [...] La maladie a aiguïté mes sens, — elle ne les a pas détruits, — elle ne les a pas émoussés³⁹⁰. » La perversion est interne, elle s'exprime en formant des obsessions mais elle agit également sur les sens à un niveau organique. Physique et psychique sont intrinsèquement liés dans plusieurs réflexions sur la folie. Le déséquilibre des humeurs entraîne des crises impulsives, avoir des fibres nerveuses trop lâches ou trop agitées conduit à divers degrés de catatonie. Le désordre des sens n'est pas étranger aux différentes conceptions sur l'aliénation. Poe en exprime la douleur. L'excitation trop grande des sensations est une véritable attaque qui ébranle le narrateur.

Avec une focalisation interne et un rythme exalté, la nouvelle retrace les événements qui ont conduit à un meurtre particulièrement cruel. Le personnage relate comment l'œil de son voisin de chambrée le hante. Il conçoit alors l'idée de tuer le vieil homme pour échapper à son regard. La première partie de la nouvelle oscille entre visualisation et aveuglement, ce qui correspond à une rhétorique souvent plébiscitée par les auteurs du genre fantastique. La capacité de l'œil à voir est abordée dans de nombreux textes. Ils se basent sur un dévoiement de la vision,

³⁸⁹ Poe, Edgar, « Le Cœur révélateur », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.71-72.

³⁹⁰ Poe, Edgar, « Le Cœur révélateur », *op. cit.*, (1884), p.65.

sur l'impossibilité à voir clairement en convoquant tous les *topoi* de la littérature fantastique comme l'obscurité, la brume, le brouillard ou encore les fantômes. À cela répond parfois une hyper-visualisation, permettant aux personnages de voir au-delà du réel et de la nature. Ils ont alors accès aux mondes à la frontière, à la fois perceptibles et distants. Ces poncifs, et leur alternance brusque, forment l'essence de l'angoisse propre au fantastique. La frayeur naît du doute perpétuel porté sur le monde qui nous entoure et de l'incapacité du corps à l'appréhender de façon exacte. Les frontières de la réalité se brouillent, laissant personnage et lecteur affronter des questionnements qui ne connaissent pas de réponse.

Le narrateur du « Cœur révélateur » éprouve sa vue et expérimente son étendue. Durant sept nuits, il s'introduit furtivement dans la chambre de sa future victime en prenant soin de ne laisser entrer aucune lumière. Dans l'obscurité qu'il compose, il cherche à voir l'œil de vautour du vieillard à l'origine de son obsession. Dans les ténèbres de la pièce, comme dans la tête du narrateur, rien d'autre n'existe. Avec une lanterne, il projette une mince lueur, contraignant sa vision à une discordance. Son optique aiguïlée est affectée. Lorsque sa victime se réveille, la manie du personnage se cristallise et le conduit au meurtre. Il démembré ensuite méticuleusement le mort et cache le corps sous le plancher de la chambre. L'assassin n'est toutefois pas délivré de son obsession. Le narrateur jure entendre inlassablement les battements de cœur de sa victime, alors qu'elle est bel et bien morte. Dans le conte, vue et ouïe fonctionnent de concert, le noir s'accompagne du silence. L'audition est elle aussi affectée par un dérèglement des sens qui le pousse à la confession.

Le texte repose donc sur des mécanismes qui semblent difficiles à mettre en image. Représenter l'aveuglement paraît contraire au médium de l'illustration. Figurer l'obscurité et y ajouter la fixation délirante et interne du narrateur s'avère d'une extrême complexité. En 1912, l'artiste Martin Van Maële (1863-1926) tente l'illustration du conte (fig. 54). L'image se focalise sur le moment qui suit l'assassinat, le visage du meurtrier apparaît dans une transe bienheureuse. L'artiste dépeint la chambre de la victime plongée dans une obscurité relative. La structure des hachures de la gravure se fait très serrée sur le bord droit de la composition, tandis que la lanterne posée au sol éclaire le crime et conduit le regard du spectateur sur l'horreur au centre de l'image. Le premier plan est occupé par divers éléments repoussoirs qui rejettent l'atrocité au second plan et nous en protègent. La pièce est chargée d'éléments disparates. La figuration du plafond et du sol écrase la composition. L'illustrateur représente un lieu exigu dans lequel assassin et victime n'ont que peu d'espace. L'image se veut proche du texte qui décrit la chambre comme un endroit oppressant, ce qui résonne avec la thématique de

l'enfermement que Poe développe dans de nombreux contes³⁹¹. L'angle adopté est toutefois équivoque. L'image expose un point de vue externe ce qui a pour effet de distancier le lecteur du narrateur. L'illustration nous extirpe de sa folie et nous présente sa cruauté. Le voir fonctionne contre le lire : le texte cherche à nous immerger complètement dans la tête du tueur, à nous faire vivre son obsession. La gravure au contraire nous met à distance. Van Maële fait cependant du meurtrier un personnage admoniteur, il regarde le spectateur et l'invite à entrer dans la composition. Le lien se retisse faiblement entre narrateur et lecteur.

En 1892, Louis Legrand propose une image plus symbolique que figurative qui semble mieux se combiner aux procédés du texte (fig. 55). Si l'angle est toujours extérieur, le spectateur est proche du personnage, placé juste derrière lui. L'artiste provoque une fusion imparfaite entre le point de vue du regardeur et celui du narrateur, favorisant leur proximité. L'espace est flottant. Paradoxalement, il traite l'obscurité avec une grande clarté. L'image est lumineuse pour mieux rehausser le noir. Le rayon de la lanterne ouvre sur les ténèbres, desquelles jaillit l'œil de la victime. Legrand effectue ici un choix qui démontre son invention. Il replace l'obsession au cœur de l'image et le fait avec une économie de moyens qui conduit à la construction d'une image puissante. Le rayon de lumière émane de l'œil et non pas de la lanterne, démontrant l'importance de cet élément dans le récit. La dimension que Legrand met en œuvre est métaphorique, là où Van Maële construit un espace physique. Dans « Le Cœur révélateur », la claustration est avant tout mentale, et c'est le véritable lieu du conte.

Les narrateurs aliénés sont prisonniers d'eux-mêmes et ils partagent leurs geôles avec un esprit troublé parfois démentiel. Poe déconstruit les certitudes, les définitions et les repères. Il propose une autre vision qui amène à une confusion de l'ordre moral. Jamais les meurtriers ne sont explicitement excusés, mais l'auteur nous offre une plongée dans leur psyché et met en lumière leur souffrance. Il suscite parfois une forme de compassion qui vient brouiller les frontières du bien et du mal : les meurtriers sont aussi victimes. La douleur rapproche criminels et persécutés, dans les deux cas elle s'exprime avec les mêmes termes. La violence est au cœur des rapports : infligée ou subie, elle règne sur le récit jusqu'à la destruction. Poe met en mot la ruine de l'être. Le narrateur du « Chat noir » exprime les répercussions de son aliénation : « ces événements m'ont terrifié, — m'ont torturé, — m'ont anéanti³⁹². » La folie bouleverse le cadre de l'histoire, véritable ouroboros elle est à la fois l'origine et la conclusion des récits. Elle entraîne une confusion et se définit comme « ce désir ardent, insondable de l'âme *de se torturer*

³⁹¹ Le narrateur du « Chat noir » emmure le corps de sa femme, le meurtrier du « Démon de la Perversité » parvient à ses fins parce que la chambre est étroite et renfermée.

³⁹² Poe, « Le Chat noir », *op. cit.*, (1884), p.13.

elle-même, — de violenter sa propre nature, — de faire le mal pour l'amour du mal seul³⁹³ ». Les personnages sont attaqués dans leurs corps et leurs âmes, qu'ils soient vils ou innocents, ils évoluent dans un univers qui tente perpétuellement de les détruire. La résolution n'apporte aucun soulagement, seule la douleur persiste et résonne.

b. Le visible imparfait

La folie et la douleur sont des sujets qui peuvent s'incarner dans des visualisations spécifiques. Elles restent complexes à mettre en image. Ce sont leurs impacts sur les corps qui donnent lieu à une figuration. Les illustrations exposent des visages déformés par la peur ou la souffrance. Les gravures ont alors une efficacité visuelle indéniable. Toutefois, ce sont des images de l'après, qui mettent en lumière la conséquence du fantastique mais pas son origine. Lorsque le motif du double est développé dans les récits, cela renverse ce principe de la figuration. Non seulement le double est la cause des divers troubles fantastiques révélés dans les contes, mais il se manifeste graphiquement.

Edgar Poe s'empare du motif du double et le décline dans divers récits. C'est un agent particulièrement saillant dans « William Wilson », une nouvelle qui retrace la vie d'un jeune homme bourgeois qu'un homonyme persécute tout au long de son existence. Alors qu'il mène une vie de débauche et de fraude, son double est constamment présent pour le dénoncer et lui faire perdre toute constance. Le motif est également en jeu dans « Le Portrait ovale », une jeune femme est dupliquée sur une toile par son époux. Plus le portrait avance, plus sa vie l'abandonne³⁹⁴. Enfin, les nouvelles « Ligeia » et « Morella » mettent en lumière des doubles qui s'incarnent dans la chair d'une autre. Deux épouses mystiques Ligeia et Morella se meurent pour mieux renaître. La première prend la place de la nouvelle femme du narrateur, Rowena. La seconde, tel un phénix, s'éteint en donnant naissance à une enfant qui n'est que sa réincarnation.

Le double est un sujet qui sied à Poe et au fantastique du XIX^e siècle parce qu'il permet, comme le merveilleux, de faire le lien entre le folklore et l'exploration nouvelle du psychisme humain. Dans leur anthologie du fantastique, les historiens de la littérature Jacques Goimard et Roland Stragliati consacrent un volume à cette figure. Ils explicitent toute sa duplicité : « il y a

³⁹³ Poe, « Le Chat noir », *op. cit.*, (1884), p.16.

³⁹⁴ Oscar Wilde réinvestit le motif en 1890 avec *Le Portrait de Dorian Gray*.

des doubles par division et des doubles par multiplication »³⁹⁵. En effet, le double est tout d'abord une figure en trop. S'il y a un double, cela signifie qu'il y a un original et une copie. La duplicité est un thème sujet à une vague d'interrogations au XIX^e siècle. La gémellité est questionnée et donne naissance à nombre de théories et de fantasmes qui alimentent les débats et les théories³⁹⁶. La presse est fascinée par l'histoire d'Émilie Sagée, une gouvernante française qui souffre de la présence de son doppelgänger dans un pensionnat letton³⁹⁷. D'un autre côté, c'est une époque qui valorise le moi et l'identité. Toutefois, avec l'avancement des questionnements sur l'homme, naît une autre interrogation : celle de sa limite. Les sciences comme les lettres et les arts s'emparent de cette angoisse identitaire et le double apparaît ainsi dans beaucoup de récits fantastiques. Il semble intrinsèquement lié à l'étrange et à la peur. Comme la violence, le mécanisme de l'effroi repose sur l'idée de fragmentation et donc de perte de soi.

Le double a trait à la fois à la notion de trop – c'est une figure en excédent et donc un intrus – mais à celle de l'incomplet. Le personnage est soit en surnombre, soit fractionné. Le double, dans le second cas, est celui qui a volé l'image, le reflet ou encore l'âme du personnage principal. Le récit peut mettre en cause aussi bien une manifestation surnaturelle que la fragilisation de la relation des personnages à eux-mêmes. Souvent la fiction oscille entre rupture identitaire et créatures fantastiques. Ce balancement de l'hésitation est à l'œuvre dans la majeure partie de la nouvelle « William Wilson ». En effet, le double y est tout d'abord présenté comme un jumeau trop parfait. Il est non seulement le sosie du narrateur mais aussi son homonyme³⁹⁸. En outre, les autres personnages, les camarades d'école de William Wilson, semblent le percevoir. L'adjonction de témoins éloigne dans un premier temps la thèse de la folie. Toutefois, très vite, le narrateur expose la particularité physique de ce frère encombrant, celle qui le distingue de son double et qui amène le lecteur à douter de la nature même du sosie. Le jumeau ne s'exprime qu'en chuchotant³⁹⁹, il est donc un double imparfait.

Nous touchons ici au paradoxe de la fantasticalité du double. Si le double est identique

³⁹⁵ Goimard, Jacques, Stragliati, Roland, « Préface », *Histoires de doubles*, Paris, Presses Pocket, 1977, p.17.

³⁹⁶ Les jumeaux sont à l'honneur dans les fictions, le début du siècle voit un regain d'intérêt pour le mythe de l'homme au masque de fer avec Méré, Élisabeth, *L'Homme au masque de fer ou les illustres jumeaux*, Paris, Locard et Davi, 1821 ; mais ils sont aussi étudiés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par les cliniciens comme Ahlfeld, Friedrich, *Contribution à l'étude des jumeaux*, Paris, H. Lauwereyns, 1875 ou encore Ball, Benjamin, *Folie gémellaire ou Aliénation mentale chez les jumeaux*, Le Mans, E. Monnoyer, 1884.

³⁹⁷ Kardec, Allan, « Des hommes doubles et des apparitions de personnes vivantes », *La Revue Spirite*, juin 1871, n°6 p.161-165 ; Bois, G., « À travers l'occultisme – Les doubles », *La Vérité*, 7 novembre 1898, p.3-4 ; Frolo, Jean, « Les Fantômes », *Le Petit Parisien*, 20 juin 1909, p.1.

³⁹⁸ « Je me dégoûtais doublement du nom parce qu'un étranger le portait » in Poe, Edgar, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.36.

³⁹⁹ Poe, Edgar, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.36.

alors le personnage et le lecteur le reconnaissent comme un double. Il est identifiable et entre dans le monde du familier. Cependant, si le double est imparfait, alors l'étrange refait surface d'une nouvelle manière. La proximité est suffisante pour mettre en lumière un écart. Dans ce décalage de la copie se joue une divergence. Elle convoque soit des notions de déformation et de difformité, soit des notions de troubles psychiques. Dans les deux cas, c'est l'absence d'identification claire qui plonge le lecteur dans l'insondable et qui fait ressurgir la peur.

Dans le cas de « William Wilson », la dissemblance ne se révèle que par le chuchotement. La manifestation surnaturelle semble alors se dissoudre pour laisser place au trouble psychique. Si la schizophrénie n'est pas encore définie en 1839⁴⁰⁰ lorsque Poe écrit le conte, d'autres théories se penchent sur les différentes formes de démence associées au désordre du comportement. Le texte expose la relation du narrateur avec son double en insistant sur la lutte que cela engendre. Si elle est tout d'abord verbale et ayant trait à des jeux d'enfants, elle se poursuit en attaque physique. Les termes employés par William Wilson pour conter ce rapport à l'autre sont équivoques : « je sentais au fond que je le craignais, et je ne pouvais m'empêcher de considérer l'égalité qu'il maintenait si facilement vis-à-vis de moi comme la preuve d'une vraie supériorité, — puisque c'était de ma part un effort perpétuel pour n'être pas dominé⁴⁰¹. » La peur s'installe, elle met en exergue l'anormalité de leur association. Cette frayeur est le résultat de la perte de contrôle. La narration insiste sur l'attitude de Wilson envers ses camarades : il souhaite les dompter. Le seul qui échappe à cette domination est son double. Seulement, il ne peut y avoir de rapport d'égalité entre l'original et sa copie, et l'équilibre est impossible si les deux individus partagent le même espace.

De leur proximité naît une étrangeté. Pour comprendre la bizarrerie inhérente à la notion du double, il faut tout d'abord le considérer comme un reflet. Ce dernier n'est acceptable que s'il est dénué de vie propre. Dès qu'il devient indépendant, il suscite la peur. La mimésis est possible si le lieu où elle évolue ne fait pas partie du réel. Cette mise en présence de l'autre est la définition même de la hantise. En jeu, il y a une transgression des territoires : lorsque l'espace de l'original et du double coïncide, le fantastique intervient. Cela devient problématique dans la structure de la représentation, puisque modèle et double existent dans le même univers. Le lieu du double se doit d'être circonscrit à un espace particulier : le miroir ou l'eau dans le cas du reflet, la toile dans le cas du portrait. Dès lors que le double outrepassse son territoire, il viole

⁴⁰⁰ Il faut attendre 1911 pour qu'Eugène Bleuler nomme la schizophrénie dans son traité *La démence précoce ou le groupe des schizophrénies*, il réfute alors la dénomination de « démence précoce » mise en place par Emil Kraepelin dans son *Traité de psychiatrie* en 1896.

⁴⁰¹ Poe, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.33-34.

les lois de la nature.

Si le texte cherche à rejeter le double dans son espace en le qualifiant notamment de « portrait⁴⁰² », la confrontation semble inévitable. Un face-à-face se met en place à deux reprises et il conduit toujours à la rupture. La première rencontre a lieu de nuit : William Wilson, encore au collège entre dans la chambre de son double. La fracture s'opère alors qu'il ne reconnaît pas son sosie. Il se décompose et décide de quitter le collège. L'épisode est si violent que le narrateur fuit le lieu qu'il partage avec son double. L'original doit changer d'espace pour détruire la proximité anormale du réel et de sa mimésis.

Seules deux éditions tentent la mise en image du conte en France. En 1910, Jacques Wély dessine six illustrations pour Pierre Lafitte dont un hors-texte (fig. 56). La gravure image la première rencontre des personnages. La construction de l'illustration nous refuse la comparaison entre double et original. Le jeune William Wilson nous apparaît de dos, regardant son sosie endormi. Cette image, et notamment son exécution, participe de façon active à la diégèse du récit. À plusieurs reprises, le texte met en doute la réalité du doppelgänger. Cette première confrontation ne fait qu'accentuer la méfiance du lecteur vis-à-vis du narrateur puisque ce dernier est dans l'incapacité de confirmer l'identité du dormeur et de prouver sa nature. Toutefois l'image, à l'aide d'un procédé graphique, vient questionner l'essence de William Wilson. Il est tout d'abord donné comme authentique, il est le narrateur et donc l'histoire se conduit à travers lui. La fin du conte en revanche remet en cause cet état de fait et installe le trouble.

Dans la gravure de Wély, le bord inférieur de l'image est laissé dans son état d'esquisse. Cet aspect non-fini admet une forme de vide, seulement brisé par quelques lignes qui font surgir un pied et le bord de la robe de chambre de Wilson. Le *non finito* fait partie de la facture de l'illustrateur. S'il ne l'emploie pas systématiquement, il se retrouve dans la mise en image de plusieurs contes, le plus souvent lorsqu'il s'agit de caractériser les personnages. Dans notre cas, l'omission de certains contours, associée à la figuration de Wilson, remet en cause sa position dans le récit. Est-ce bien lui l'original ? Le trait du dessinateur affaiblit l'ancrage du narrateur dans le réel et bouscule notre appréhension du récit. La fin du conte met l'accent sur la confusion créée par la rencontre des deux personnages. La différenciation entre double et original est de plus en plus ardue. Les lecteurs sont poussés à mettre en doute la vision du narrateur, puis par extension sa réalité. Authentique et irréel s'affrontent. Wilson reste cependant manifeste et agissant jusqu'à la fin du texte. En nous contant l'histoire, il acquiert

⁴⁰² Poe, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.37 ; le mot « portraiture » est utilisé dans la version originale, in Poe, Edgar, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, New York, J. S. Redfield, Clinton Hall, 1850, p.425.

une forme de réalité. La nouvelle oscille entre les deux états. Dans l'image, nous retrouvons cette instabilité grâce à l'utilisation du contraste. L'opposition de la palette de gris associée au narrateur avec la réserve dans laquelle est laissée son sosie contrebalance le corps intangible de Wilson. Il semble plus palpable. L'image installe une confusion quant aux statuts des personnages qui répond à la rupture informée par le texte.

La tension éclate finalement lors de la seconde rencontre. Elle conclut le récit et met en exergue l'impossibilité du contact entre le narrateur et son double. Près de trente ans avant les illustrations de Wély, Wogel offre un frontispice à Quantin (fig. 57). Le passage illustré est celui qui précède la confrontation finale : le double accuse son original de tricherie à une table de jeu. Ici, ni William Wilson ni son doppelgänger n'ont d'identité graphique précise et définie, ce qui évacue l'étrangeté de leur réunion. En outre, la gravure ne laisse que peu d'espace à la comparaison : si le double est bien visible, debout et pointant un doigt accusateur vers l'original, ce dernier est lui de dos. Une fois encore, lorsque les artistes imaginent ces face-à-face hostiles, c'est le double qui est offert aux regards des lecteurs et non pas l'original. Wogel s'attarde sur le factuel de la scène, la confrontation surnaturelle est évacuée. Il place le décor de la narration tout en évitant soigneusement le fantastique du récit. Cette seconde rencontre reste un élément saillant du texte ; aussi la figuration de Wogel n'est pas aberrante, mais en se polarisant sur l'objectif, elle vide l'image du fantastique.

En réalité, le passage final révèle une confusion épouvantable de l'espace. Physique et psychique s'entremêlent dans un chaos surnaturel :

Mais quelle langue humaine peut rendre suffisamment cet étonnement, cette horreur qui s'emparèrent de moi au spectacle que virent alors mes yeux. Le court instant pendant lequel je m'étais détourné avait suffi pour produire, en apparence, un changement matériel dans les dispositions locales à l'autre bout de la chambre. Une vaste glace — dans mon trouble, cela m'apparut d'abord ainsi, — se dressait là où je n'en avais pas vu trace auparavant ; et, comme je marchais frappé de terreur vers ce miroir, ma propre image, mais avec une face pâle et barbouillée de sang, s'avança à ma rencontre d'un pas faible et vacillant⁴⁰³.

Dans ce dénouement, le double qui semble psychique s'incarne momentanément dans l'espace tangible de l'original. Il est finalement projeté à sa place initiale, celle du miroir. Un bouleversement entre dédoublement et morcellement en découle. C'est précisément ce paradoxe entre figure en trop et fragmentation du corps qui explique le peu d'illustrations du conte. Pour rester dans l'entre deux, les artistes préfèrent illustrer une confrontation partielle

⁴⁰³ Poe, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.52.

entre le narrateur et son sosie, ou mettre l'accent sur le factuel de leur rencontre. Finalement, le double retrouve sa place et son espace après avoir perturbé la physique de l'espace réel. Toutefois, il ne le fait pas sans mettre en doute la nature de Wilson lui-même.

Cette attaque passe par une instance sur l'image. Le double souligne que le narrateur est aussi bien l'image de son reflet que l'inverse. Ce qui les distingue est d'une part l'espace et d'autre part la vie propre à Wilson. Dans le conte, le double transgresse ces deux règles. Il navigue dans le même espace que Wilson et est doté d'une vie en dehors de lui. Il est bien plus qu'un écho lorsqu'il prend la parole pour clore le récit en ces termes : « *En moi tu existais [...] vois par cette image qui est la tienne*⁴⁰⁴ ». C'est la seconde fois que le mot « image » est employé pour se référer aux personnages. Notons, par ailleurs, que les mêmes termes sont utilisés dans la version originale⁴⁰⁵. Durant la première occurrence, le narrateur emploie l'expression pour désigner son reflet dans le miroir⁴⁰⁶. La seconde fois, c'est son double qui a la parole. L'émetteur et le sens des mots restent confus⁴⁰⁷ mais ils invitent le lecteur à considérer une fusion entre les personnages. La construction en chiasme des deux phrases renforce cette union monstrueuse. La fusion passe par l'imbrication de l'espace de l'image dans l'espace réel. Les frontières entre ces deux univers, qui ont été bouleversées tout au long du récit, sont de nouveau en place. Toutefois, le prix de cette séparation est la mort.

L'assemblage des thématiques du double, de l'image et de la mort est aussi au cœur du conte « Le Portrait ovale ». La nouvelle est bien plus courte que « William Wilson », mais davantage illustrée. Elle se prête plus à la visualisation parce que cette fois l'image du double s'incarne en un objet matériel. Un peintre décide de faire le portrait de sa femme ; toutefois, plus l'œuvre avance, plus sa vie la délaisse. Lorsque l'artiste achève son chef-d'œuvre son modèle rend son dernier soupir. Le fantastique a alors un ancrage : le tableau porte le surnaturel, c'est sa nature d'objet inanimé qui est transgressée. La figuration est également moins problématique parce que les deux éléments essentiels à la narration ne sont pas actifs en même temps. Le mouvement du récit repose sur une translation, le portrait draine l'âme et la vie de la jeune femme. Alors que l'objet du conte de Poe est le tableau et donc l'image, le texte insiste sur la vie. Ainsi, par rapport à « William Wilson », les sujets sont identiques mais leur utilisation est inverse. Alors que le tableau et la jeune femme ont chacun un espace défini et bordé, la vie

⁴⁰⁴ Poe, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.52.

⁴⁰⁵ « And, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself. » in Poe, « William Wilson », *op. cit.*, (1850), p.436.

⁴⁰⁶ « ma propre image » in Poe, Edgar, « William Wilson », *op. cit.*, (1884), p.52.

⁴⁰⁷ « C'était Wilson, mais Wilson ne chuchotait plus ses paroles maintenant ! si bien que j'aurais pu croire que c'était moi-même qui parlais » in *idem*.

vient lier les deux et transcender leurs frontières. Le transfert s'opère tout d'abord via le vocabulaire employé. L'*ekphrasis* est anormale, la trop grande proximité avec le réel fait surgir l'étrange : « j'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté⁴⁰⁸. » La *mimésis* est dépassée, ce n'est plus une imitation de la vie : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même⁴⁰⁹ ! »

Aussi, le conte a tout pour être propice à l'illustration, puisque son fonctionnement même repose sur l'image. Les illustrations proposent un dédoublement de la figure du modèle. La femme s'incarne deux fois dans la gravure, son corps et son image occupent l'espace. Alors que Lobel-Riche image le récit en 1911, nous retrouvons les mêmes structures que pour « William Wilson » (fig. 58). L'artiste met en scène une fausse confrontation. Le modèle apparaît de dos, elle défaille face à son portrait qui se fait l'admoniteur du regardeur. L'illustrateur offre un moment saillant du texte mais évite certains thèmes. Si la mort et l'image sont représentées, le spectateur ne peut juger du double. Seul Louis Legrand en 1897 combine les trois thématiques (fig. 59). Le tout premier plan est occupé par la femme du peintre inanimé, tandis que la mort et le portrait sont tous deux relégués dans le même espace au second plan. Non seulement les fondements du conte sont figurés sous forme de motifs, mais la substance fantastique est suggérée. La mort, sous la forme d'une figure squelettique ailée, se saisit de la main du portrait et lui fait franchir les frontières de son cadre. L'illustrateur met en lumière l'inversement entre l'image qui s'anime et se dote de vie et la figure morte du modèle.

« Le Portrait ovale » et « William Wilson » sont des contes qui invitent à la figuration. Toutefois, leur mise en image, à l'instar de nombreux contes de Poe, est contrariée. La visualisation se heurte à des espaces chaotiques et des conceptions impossibles. Les illustrateurs se confrontent à l'intangible. Ces deux nouvelles nous permettent d'éclaircir la complexité à laquelle les artistes font face. Les univers de Poe ne peuvent pas s'incarner pleinement dans l'espace d'une figuration classique. Ils ne sont pas pour autant des chimères abstraites. Les illustrateurs doivent alors fonctionner contre leur médium et négocier avec le texte. Ils proposent des images qui ne montrent pas l'essentiel. Les moments frappants du texte sont figurés mais sont vidés de leur substance.

À l'image d'Hoffmann et Cazotte, Poe est loin d'être une évidence pour le fantastique. S'il finit par s'imposer dans le discours critique associé au genre, sa réception est marquée par différentes manipulations. La rhétorique qui émerge n'arrivant pas réellement à définir cette

⁴⁰⁸ Poe, « Le Portrait ovale », *op. cit.*, (1884), p.275.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.277.

littérature, elle fait appel à des marqueurs qu'elle impose. Poe devient synonyme de fantastique, tout comme Hoffmann, alors qu'ils suivent des chemins très différents. Le discours comble les écarts entre les deux écrivains pour créer une cohérence et donc un genre. Le problème de ces auteurs flambeaux est que leur ressemblance est composée de toute pièce par la critique et que leur unité n'est pas si simple à entrevoir. Ils sont issus de cultures distinctes et manipulent la littérature différemment. En outre, l'image échoue à pleinement illustrer leurs univers. Si les deux auteurs sont particulièrement illustrés, la visualisation des contes d'Hoffmann s'attache principalement à dépeindre le factuel, les nouvelles de Poe, quant à elles, résistent considérablement à l'image. Hoffmann et Poe ne peuvent donc pas être les incarnations visuelles de ce genre si graphique.

Poe se situe ainsi dans un entre-deux du point de vue de la construction française du fantastique. Il est à la fois primordial et prééminent dans son édification mais sa mise en image fait défaut. Il nous faut également considérer la temporalité de son arrivée dans le discours : en effet, dans les années 1840, cette littérature est déjà installée en France. Le succès de Poe impose un nouveau souffle critique qui vient remodeler le fantastique. Ces fluctuations coïncident avec une envie d'image grandissante au fur et à mesure que le siècle avance. Poe se retrouve exposé à une profusion d'illustrations mais elles restent insatisfaisantes du point de vue du fantastique. Si elles ont une puissance visuelle indéniable, elles laissent souvent le surnaturel dans l'ombre. Ces processus de négociation qui touchent à la fois la critique et l'illustration participent à l'instabilité du genre fantastique. Poe est le parfait exemple de la cristallisation de ces problématiques.

L'auteur américain est un nouveau pilier du marchandage rhétorique dont souffre le fantastique depuis son origine. Les exemples employés par la critique française sont dommageables pour le discours parce qu'ils combinent des paralogismes. Les littérateurs s'efforcent à vouloir constituer un fantastique national en prenant appui sur des auteurs étrangers, auxquels ils associent péniblement des écrivains français. Les incohérences du discours émergent alors qu'ils tentent de lisser les aspérités du genre, qui, en outre, semble difficilement figurable. Ainsi, à force de négocier entre des discours construits, les certitudes s'évanouissent pour laisser place à l'essence du fantastique : une littérature impalpable. Cette instabilité fait jaillir un certain nombre de dissemblances dans le genre.

C. Le fantastique français : un fourre-tout

1. La cacophonie critique

a. Histoire d'une non-évolution

La littérature fantastique est un objet complexe à analyser parce qu'il est impossible d'observer une évolution claire du genre à travers le siècle. Bien qu'il y ait des développements, on ne peut segmenter cette littérature en différentes périodes sans répéter l'artificialité du propos de la critique du XIX^e siècle. Dès 1831, Honoré de Balzac confirme l'impossibilité de sa caractérisation dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* :

c'était indéfinissable ! ... Admirable expression ! En effet, elle résume la littérature fantastique, elle formule tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit ; et, quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire ; alors le fantastique se trouve tout germé ; il pointe comme une herbe verte au sein de l'incompréhensible et de l'impuissance⁴¹⁰...

L'expression n'est pas seulement « admirable », elle est aussi opportune et pratique. Balzac l'emploie de façon délibérée dans la diégèse du conte. Ce faisant, il répète et il ancre un argument du discours critique au sein d'un récit fantastique. Il forge son appartenance au genre dès le sous-titre du récit ; lors de sa première parution dans *L'Artiste*, « Le Chef-d'œuvre inconnu » s'accompagne de la mention « conte fantastique⁴¹¹ ». Cette précision témoigne de la volonté de Balzac lui-même de s'intégrer à cette littérature. L'auteur use alors de tous les ressorts à sa disposition pour mettre en avant l'impossibilité d'une définition : la rhétorique critique, le périphrase et la fiction. Tout converge pour parfaire un élément choisi dans la rhétorique. Balzac intègre et assimile l'indéfinition pour la rediriger vers un lectorat potentiellement différent de celui qui se préoccupe de la théorie littéraire. Dès 1831, l'argument qui fait de la littérature fantastique un genre indéterminé touche un public étendu. Il s'agit d'une nécessité dans l'histoire de la construction d'un genre, les textes forment un ensemble en répondant à une foule de caractéristiques. L'indéfinition comme déterminant ne répond pas à une logique si paradoxale. Le fantastique suit le chemin du romantisme. Ce dernier se propose de rejeter un certain nombre de règles préétablies pour former une nouvelle littérature, le

⁴¹⁰ Balzac, Honoré (De), « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1831, p.237-238.

⁴¹¹ Balzac, Honoré (De), « Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique », *L'Artiste*, 1831, p.319-323.

fantastique prend cette voie⁴¹² mais promet également de l'innovation et de l'inconnu. L'innovation est si importante qu'elle en devient inexprimable. Toutefois, cette indéfinition n'est jamais levée au cours du siècle et peu à peu l'argumentation se transforme en poncif.

Le système critique mis en place par les auteurs du *Globe* et la façon dont les littérateurs postérieurs l'ont utilisé expliquent l'absence d'évolution du discours se rapportant au fantastique. Cela ne signifie en aucun cas qu'il n'y ait pas de changements dans les publications, mais ils ne sont pas enregistrés par la presse ou alors ils sont commentés à l'aide du même système argumentatif, ce qui tend à lisser les différences. Il en résulte que les modifications apportées à la rhétorique de base du genre fantastique sont trop peu visibles. En effet, les critiques doivent jongler avec l'indétermination comme critère attendant au genre et le besoin de créer une sphère référentielle pour le lecteur. Malgré l'indéfinition, il y a un besoin de catégorisation. Par conséquent, arguments et exemples sont constamment répétés entretenant une récurrence et par extension l'illusion d'une cohérence.

Le procédé est semblable dans le fond comme dans la forme. La glose du fantastique se trouve majoritairement dans les revues de presse qui paraissent à la suite d'une publication. Ainsi, comme Ampère, les critiques se basent sur des auteurs pour faire naître des voies diverses au sein du fantastique. Toutefois, leurs rhétoriques éloignent toute forme de progression dans la littérature. Poe est sans cesse ramené à Hoffmann. Si la critique lui concède un style différent, et une écriture propre, elle ne peut se défaire de l'hégémonie hoffmannienne qu'elle a elle-même mise en place. L'auteur allemand n'est pas le seul à bénéficier de cette réitération. Les topiques du genre mis en place par *Le Globe* ont la vie dure jusque dans les années 1920. Les contes de fées, les *Mille et une nuits*, ou encore les contes noirs sont convoqués pour caractériser le fantastique de certaines œuvres. Il se forme alors une dissemblance entre réalité éditoriale et critique. Le fantastique semble être un amas d'ouvrages pointant dans différentes directions mais ils sont toujours commentés avec les mêmes mots⁴¹³.

⁴¹² « Les caractères les plus tranchés de la littérature actuelle et des arts de l'imitation en général, sont : 1. Mépris raisonné de toute règle, de toute idée de régularité, de convenance et d'ordre dans la théorie. » in (14) Anonyme, « De l'influence hygiénique du fantastique », *Journal des artistes et des amateurs ou Revue pittoresque et musicale*, VI^e année, 2^e volume, n°XXI, 18 Novembre 1832, p.368 ; « Ainsi le genre *fantastique* qu'au grand mépris des règles consacrées par Aristote, Quintilien, Boileau et La Harpe, nous avons vu s'établir en maître dans le drame, l'épique ; dans le roman, la peinture, comme enfin dans tous les jeux d'esprit, paraît avoir sérieusement inscrit son oriflamme littéraire » in Layet, A., « Compte rendu de la société pendant les années 1832-1833 », *Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts du département du Var, Séant à Toulon*, Toulon, J. M. Baume, 1833, p.200.

⁴¹³ Que les exemples soient utilisés comme comparaison ou pour pointer une singularité, le vocabulaire perdure, les *Mille et une nuits* apparaissent aussi bien en 1832 avec le commentaire de l'œuvre de Janin : « On a voulu définir aussi le fantastique de J. Janin, et l'on s'est perdu dans toutes sortes de comparaisons. Non, ce fantastique n'est pas, Dieu merci, le produit de la creuse rêverie allemande ; [...] Savez-vous où je chercherais le modèle du fantastique tel que J. Janin le conçoit, [...] C'est dans le merveilleux des *Mille et une Nuits*, dans le merveilleux

Cette récurrence ne crée pas pour autant de linéarité. Les auteurs critiques citent un certain nombre d'ouvrages devant immédiatement évoquer le fantastique, toutefois l'utilisation de ces exemples dans leurs discours varie. Cela rend la catégorisation hermétique. Les exemples finissent par fonctionner dans l'argumentation comme l'évocation d'Hoffmann et Poe. Ces derniers sont des auteurs flambeaux, ils évoquent de façon synecdochique le genre fantastique sans questionnement ou remise en cause. Peu à peu, il en va de même pour les autres éléments du système critique. Association et répétition fonctionnent de concert pour épuiser le discours. Il s'agit d'un martèlement sommaire qui parvient à vider les notions de leur particularité et de leur substance. Il ne reste que l'allusion qui fonctionne comme un signal du fantastique. La rhétorique disparaît en faveur d'un système. Les exemples ne sont plus soutenus par des arguments, ils évoquent les arguments.

Il en résulte un étiolement du discours fantastique qui a pour conséquence de brouiller les arguments à la base de la réflexion. La construction critique du genre se basait majoritairement sur Hoffmann à qui les littérateurs attribuaient une innovation indéfinissable et une histoire littéraire fictive. Pour un certain nombre de critiques, la citation de cette lignée suffit à réactiver le discours. Dans les faits, elle ne fait que parasiter la logique initiale. Le début du XX^e siècle voit dans son argumentaire sur le fantastique des raccourcis et des assemblages discutables. Ainsi, alors que les critiques intègrent H. G. Wells (1866-1946) au genre, ils s'emparent des exemples utilisés dans la rhétorique fantastique et les appliquent gauchement à ses écrits.

En 1905, Gaston Deschamps (1861-1931), fonde sa théorie de « La littérature fantastique et terrible »⁴¹⁴ à l'aide des récits de Conan Doyle (1859-1930) et Wells. En analysant la construction de cet article, nous parvenons à voir la difficulté des littérateurs à définir le fantastique en dehors d'une rhétorique préexistante. Dans son introduction, l'auteur se focalise sur la description des temples bouddhiques de l'île de Java. Ce faisant, il compose un décor en s'appuyant sur des éléments clés. Il conte une idée de l'ailleurs, chargé de monstres à la fois difformes et bestiaux. Il dispose ainsi dans son texte des motifs qui font écho aux *Mille et une nuits*. Le trait dominant de l'exotisme, mais aussi les différents contes qui rapportent des

des contes comiques, bien entendu » in (15) Anonyme, « Album », *La Revue de Paris*, tome quarante-quatrième, 1832, p.63 ; qu'en 1922 avec la revue de presse de l'ouvrage d'Henry-Jacques, *Le Voyageur de Nuit* : « M. Henri Jacques, qui se distingue autant comme poète que comme romancier, aime le genre fantastique. [...] quant à son récent roman *Le Voyageur de nuit*, il semble entièrement inspiré des contes charmeurs, délivrés de tout souci du réel, que la belle Schéhérazade narrait chaque nuit à son maître farouche. » in Ségure, Nicolas, « La Vie littéraire », *La Revue mondiale*, 15 juillet 1922, p.188.

⁴¹⁴ Deschamps, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », *Je sais tout*, 15 septembre 1905, p.151-160. La transcription de cet article est disponible dans le volume d'annexes.

métamorphoses d'hommes en animaux résonnent avec cette ouverture mise en place par Deschamps. S'en suit une transition si brève qu'elle tient en une phrase convenue : « l'humanité, même en dehors des pays jaunes, éprouve apparemment le besoin d'être terrifiée⁴¹⁵. » Cette généralisation prenant appui sur la peur annonce son propos. C'est en se basant sur l'exemple de la nouvelle *Le Chien des Baskerville* de Conan Doyle, qu'il conçoit un discours sur l'effroi qu'il lie étroitement avec le fantastique. Il fait de l'écrivain britannique l'inventeur de la terreur. La transition apparaît d'autant plus étrange que la nouvelle choisie ne développe aucune des thématiques mises en place en introduction. En outre, si la peur n'est pas absente des aventures de Sherlock Holmes, elle n'en est pas non plus le trait principal. Ici encore il faut y voir la marque des figures tutélaires du genre fantastique. Deschamps semble peiner à se défaire de l'hégémonie de Poe. Le personnage d'Holmes et sa méthode sont largement inspirés du détective Dupin⁴¹⁶. En louant Conan Doyle, le critique fait en réalité la chronique des œuvres de Poe de façon détournée. Il prend soin de parsemer son résumé de la nouvelle d'un vocabulaire attaché au fantastique. Ainsi, le « diabolique », répond au « satanique », à la « chasse fantastique » ou encore et aux « données horribles⁴¹⁷ ». Deschamps offre à son lecteur un aperçu honnête de l'enquête d'Holmes, toutefois la façon dont il la rapporte contribue à orienter la réception de l'œuvre. Il l'englobe dans une rhétorique du fantastique déjà éprouvée.

Deschamps utilise succinctement l'œuvre de Conan Doyle pour ancrer d'autres motifs fantastiques et poursuivre l'intention amorcée par l'introduction. Il entre sans transition dans ce qui semble être le cœur de son propos : l'analyse des œuvres d'H. G. Wells, présenté comme « le créateur le plus fécond du fantastique et de l'invraisemblable⁴¹⁸ ». Son développement enracine Wells dans le genre à l'aide, une fois encore, du recours au vocabulaire cultivé par la critique du XIX^e siècle. L'article aborde les récits de Wells en en donnant un bref résumé et en signalant leur aspect fantastique. Le mot « fantastique » lui-même apparaît à plusieurs reprises mais son utilisation est moins un jalon de l'argumentation qu'une balise envoyée aux lecteurs⁴¹⁹. Sa réitération est condensée ce qui accentue l'aspect factice de son usage. Il en va de même pour l'emploi du mot « imaginaire » et de ses dérivés. Deschamps déploie un véritable éloge de la capacité d'invention de Wells tout au long du texte. « Sa fertile fantaisie⁴²⁰ » lui

⁴¹⁵ Deschamps, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », *Je sais tout*, 15 septembre 1905, p.152.

⁴¹⁶ « Gaborian had rather attracted me by the neat dovetailing of his plots, and Poe's masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes. » in Conan Doyle, Arthur, *Memories and adventures*, Boston, Little Brown and company, 1924, p.69.

⁴¹⁷ Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.154.

⁴¹⁸ *Idem*.

⁴¹⁹ « le fantastique aliment » ; « l'impression quelque peu fantastique » ; « l'époque fantastique » in *ibid.* p.158.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.156.

permet d'aiguiser les hypothèses les plus hardies pour explorer l'inconnu. Que Deschamps en soit conscient ou non, il réactive tous les motifs de la critique du fantastique. Son éloge réemploie le vocabulaire que les littérateurs ont attribué à Hoffmann au début du siècle même si la référence reste implicite. Deschamps préfère confronter Wells à un autre auteur, Jules Verne.

La référence est importante et elle permet d'éclairer le besoin de l'auteur d'utiliser le modèle critique originel. Jules Verne (1828-1905) a une place particulière dans la rhétorique du genre. Beaucoup d'auteurs l'incluent dans le fantastique tout en prenant soin de clarifier et de particulariser son œuvre. Il est l'un des seuls écrivains pour qui une solide catégorisation existe. Cela passe par la précision apportée au terme. Les récits de Jules Verne forment le « fantastique scientifique⁴²¹ ». En déviant la dénomination, les critiques entraînent une déformation du genre.

Comme Wells, Verne est aujourd'hui considéré comme un auteur de science-fiction. Toutefois le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ne disposent pas de ce vocable, ni même d'un cénacle d'auteurs pouvant faire genre. Ce problème d'appellation est précisément ce que Maurice Renard tente de dépasser avec son manifeste du merveilleux-scientifique paru en octobre 1909⁴²² et dans lequel Wells et Verne sont cités. Quatre ans auparavant, Deschamps est contraint d'utiliser le mot fantastique et avec lui son système argumentaire. Il négocie entre la spécificité des auteurs et le besoin de les situer dans un genre. Se faisant, il dresse la lignée littéraire d'un fantastique altéré.

Si Deschamps peine à convaincre, c'est précisément à cause de ce marchandage qui tient plus du verbiage que du discours et qui échoue à concilier les éléments. L'article est un assemblage monstrueux d'éléments qui dénotent le fantastique. Le propos n'est pas le seul responsable, les illustrations qui l'accompagnent participent à la confusion. Cinq gravures réalisées par Henri Lanos (1859-1929) soutiennent l'étude. Elles figurent toutes des monstres. L'article s'ouvre sur un bandeau exposant le chien phosphorescent des Baskerville (fig. 60). Elle est suivie de quatre images en pleine page et en hors-texte⁴²³ représentant divers récits de Wells. Dans le texte, l'analyse de Deschamps s'attache à décrire la monstruosité des êtres qui

⁴²¹ Barine, Arvède, « Le mouvement littéraire en Italie », *La Revue politique et littéraire*, 7 avril 1877, p.969 ; Chapon, Léon, « Premières représentation », *Gil Blas*, 27 novembre 1882, p.2 ; Nestor, « Le Fantastique en Littérature », *Gil Blas*, 15 avril 1885, p.1 ; (50) Anonyme, « Les Livres », *Revue de Famille*, 15 octobre 1892, p.VIII ; (51) Anonyme, « Bibliographie », *La France*, 27 octobre 1892, p.4 ; Véron, Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, n°910, 19 septembre 1874, p.178-179.

⁴²² Renard, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, octobre 1909, p. 245-261.

⁴²³Exceptée la troisième, toutefois la place de cette dernière est majoritaire par rapport au texte.

peuplent les nouvelles. Il s'attarde notamment sur les Martiens de *La Guerre des Mondes*⁴²⁴. Deux illustrations étayent son propos. La première (fig. 61) présente une scène extérieure dans laquelle deux vaisseaux surdimensionnés détruisent la ville et se saisissent d'êtres humains à l'aide d'immenses bras difformes. La seconde (fig. 62) nous offre une vue rapprochée, un homme apeuré est rejeté sur le bord droit de l'image. Il s'efforce d'échapper aux tentacules martiens dont l'extrémité est maintenant visible et consiste en une main griffue et calleuse. La légende de l'illustration fortifie l'intention sous-jacente de l'étude. En précisant sous l'image que l'œuvre de Wells est « une création littéraire fantastique », l'article veut intégrer cette nouvelle iconographie de vaisseaux spatiaux à la représentation du fantastique. La focalisation de cette seconde gravure sur les mains colossales parachève cette volonté d'assimilation. Le dessin des appendices résonne avec la représentation des pattes de créatures que le fantastique du XIX^e siècle a éprouvé⁴²⁵. L'image a pour vocation de révéler un aspect précis de l'univers, celui qui correspond à la bestialité tant recherchée par Deschamps. Cette dernière est une partie intégrante des œuvres de Wells mais c'est avant tout l'idée d'un ailleurs, d'une nouveauté, qui est au cœur de son œuvre. Ce motif semble étouffé dans les gravures de l'article. Les choix opérés par Lanos se révèlent à la comparaison aux premières éditions francophones illustrées du roman. La conception des Martiens par Alvim-Corrêa (1876-1910) en 1906⁴²⁶ et Dudouyt (1885-1946) en 1917⁴²⁷ n'est pas monstrueuse mais simplement animale. Les extraterrestres apparaissent comme des poulpes surdimensionnés démunis de main, or, dans la figuration de Lanos, ce sont justement ces mains qui évoquent une esthétique de créatures surnaturelles.

Le visage alien qui se distingue en haut à gauche de l'illustration de l'article finit de mobiliser l'idée de monstruosité dans l'esprit des lecteurs-regardeurs. L'extraterrestre présente une mâchoire d'aspect insectoïde que deux yeux lumineux et exorbités viennent rehausser. Ils contrastent avec le reste de l'image très sombre et renvoient à la première illustration de l'article (fig. 60). Le chien des Baskerville dispose lui aussi d'yeux étincelants et proéminents. Lanos lie les deux images avec le même ressort graphique. De nouveau, la légende de cette première gravure assure la volonté d'articuler les deux textes alors que le récit de Conan Doyle est défini comme « un des chefs-d'œuvre du genre fantastique moderne⁴²⁸ ». Les deux œuvres sont donc

⁴²⁴ « Leur bouche a la forme d'un V. Ils n'ont point de lèvres, et leur bouche hideuse laisse échapper sans cesse une sorte de salive. D'ailleurs, ni front, ni menton. Et, à la place des organes de préhension que nous appelons des bras, un simple jeu de tentacules, pareils aux visqueuses et redoutables nodosités des pieuvres. » in Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.154-155.

⁴²⁵ La figuration des diables, loups-garous ou encore sorcières présente souvent une combinaison de caractères humains et bestiaux qui aboutissent à la représentation de mains griffues.

⁴²⁶ Wells, H.-G., *La Guerre des mondes*, édition illustrée par Alvim-Corrêa, Bruxelles, L. Vandamme & Co, 1906.

⁴²⁷ Wells, H.-G., *La Guerre des mondes*, illustrations de M. Dudouyt, Paris, Calmann-Lévy, 1917.

⁴²⁸ Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.151.

introduites avec les mêmes mots, mais aussi les mêmes traits : il s'agit pour Deschamps de faire de Wells un auteur fantastique. Le dessin se positionne ici en tant qu'élément de l'argumentation. Il n'est plus seulement le relais du texte qu'il illustre mais accompagne le discours qui entoure le genre fantastique.

Ainsi, les deux médiums, le texte et l'image se recoupent pour parfaire l'évocation du fantastique au sein d'un article. Ceci est d'autant plus manifeste avec les deux dernières illustrations de l'étude qui ne concordent pas avec les résumés des œuvres de Wells mis en place par Deschamps. Si ce dernier décrit généreusement l'aspect des victimes du docteur Moreau, issu du roman éponyme, l'image se tourne vers une autre forme de bestialité. Une créature marine se trouve en regard de la description des tourments infligés par le savant fou de l'île (fig. 63). L'animal aquatique appartient quant à lui à la nouvelle « Dans l'abîme » dont seul le titre est cité dans l'ultime paragraphe du billet. L'écart est important mais il correspond à la démarche de l'auteur qui souhaite donner à son lectorat une évocation la plus large possible des œuvres de Wells. Cette disposition est toutefois orientée. Elle projette la monstruosité sur le devant de la scène et laisse dans l'ombre l'univers d'anticipation développé par Wells. Les vaisseaux martiens sont au cœur de la seconde gravure et, si elle a une efficacité visuelle certaine, son effet est amoindri par les autres images qui la surpassent en nombre et qui développent la thématique commune du contre-nature. La nouveauté est éloignée pour conforter une iconographie préexistante.

Le sous-marin de l'illustration de « Dans l'abîme » est relayé à l'arrière-plan. Il disparaît devant la figuration du monstre marin qui apparaît complètement surdimensionné. La défaillance d'échelle éclate à la vue du face-à-face que l'image tente de ménager entre la créature et l'homme dans le sous-marin. Le rayon lumineux provenant du hublot lie les deux êtres et met l'accent sur la petitesse de la tête du héros. Ce problème de proportion est sans doute intentionnel : il permet de projeter vers l'avant la créature et ainsi de l'offrir au regard du lecteur. Jaillit alors un monstre aux yeux globuleux, muni de pattes palmées, de longs doigts pointus, d'une queue reptilienne et d'un corps d'amphibien. Cette chimère aux petites dents acérées a une identité graphique claire et détaillée. C'est la monstruosité de la créature que Lanos développe dans l'image, et c'est ce que le lecteur retient de l'œuvre. L'embarcation, qui n'est finalement qu'une sphère, disparaît face à la complexité visuelle du monstre. Graphiquement parlant, l'image est loin d'être subtile : l'illustrateur expose l'in vraisemblable en offrant à la créature la majeure partie de l'image. Toutefois, son absence de relation au texte interroge son statut et sa fonction. La gravure est multiple. Elle examine dans la nouvelle ce qui est visuellement accrocheur et ce à quoi le lecteur de fantastique peut se raccrocher pour

l'exposer. Dans une forme de négociation, l'image devient déclarative et grossit les éléments discours.

Ce sont ces mêmes rappels graphiques et iconographiques qui sont à l'œuvre dans l'ultime gravure de l'article (fig. 64). L'image se rapporte au roman *Les Premiers hommes dans la Lune* (1901) sur lequel Deschamps reste lacunaire. L'illustration présente une multitude de créatures lunaires encerclant un homme. Leur nombre et leur apparence évoquent les fourmis, ces dernières sont toutefois colossales. Une fois encore, Lanos joue de la disproportion comme effet, elle se fait le relais du contraste présent à différents niveaux dans l'image. Le héros en chemise blanche subit l'assaut des sélénites à la carapace sombre. Il est seul face à l'abondance des extraterrestres. L'image met donc en scène une opposition à la fois chromatique, numéraire et naturelle. De ce contraste émerge la rupture qui est l'un des ressorts du genre fantastique. L'illustration se construit sur des dissonances, quitte à négocier avec le texte. Seul l'un des protagonistes du roman est figuré. En réalité, les deux personnages Bedford et Cavor sont ensemble durant la majeure partie de l'histoire. Ainsi, la gravure se présente avant tout comme un prétexte et une occasion d'exposer une iconographie particulière et originale. Les images étant affranchies de l'espace livresque, et donc dans une certaine mesure de la fidélité au récit, elles acquièrent une liberté qui veut servir le propos. Elles ont la possibilité de montrer des créatures surnaturelles et de décliner tout ce que la monstruosité signifie. Les illustrations ne sont pas autonomes pour autant, elles se détachent du texte fictionnel pour en servir la critique. Plus qu'une trame, la monstruosité est un fil d'Ariane auquel texte et image se raccrochent dans le seul et unique but d'intégrer Wells au fantastique.

Malgré tous les efforts déployés, l'argumentation reste sibylline. Elle instaure des contradictions en présentant sur un même plan des idées opposées et incompatibles. Deschamps souhaite souligner la différence de Wells par rapport aux autres auteurs du genre, tout en l'intégrant de force dans le fantastique à l'aide d'un vocabulaire et d'une rhétorique usités. Les illustrations s'en font le relais en proposant une évocation visuelle de l'univers du livre mais elle est biaisée. Les images répondent aux résumés orientés des récits rapportés par l'auteur. Tout ceci forme un magma incohérent de mots et d'arguments qui ne font plus sens. Au sein de cet assemblage, la gravure a une place prépondérante, non plus en tant qu'illustration mais bien en tant qu'élément nourrissant l'argumentation. Elle tente en vain de lui venir en aide.

Le manque manifeste de liens entre les différentes parties de l'article est la conséquence de la répétition inopérante du discours critique. En 1905, Deschamps s'inscrit dans la lignée de ce système éprouvé où la simple invocation du vocabulaire sémantique du fantastique suffit et supprime toute forme d'argumentation. La succession des éléments du discours lui permet de

justifier l'intégration de Wells aux auteurs fantastiques. Cette manipulation lui permet de faire en sorte que l'inclusion de Wells paraisse authentique et incontestable malgré un argumentaire décousu⁴²⁹. La dialectique se perd alors que Deschamps tente d'évoquer sans citer. Seule la confusion émerge de l'article.

b. Érosion du discours

À l'aube du XX^e siècle, le discours constituant la critique fantastique est complètement érodé. Il ne reste que l'évocation creuse d'une idée ou la suggestion pâle d'un exemple. Les littérateurs composent des assemblages qui revivifient les canons du genre. Ils tissent des liens fragiles entre la peur, la difformité et la métamorphose, mais la substance du discours originel qui les conjugait semble perdue. Ce développement de l'histoire critique du genre est inéluctable. Le déclin du discours argumenté trouve son origine dans le principe qui caractérise le fantastique à ses débuts. L'indéfinition et la répétition vaines des topiques qui en résulte conduisent à la ruine du discours. Si la redondance permet de ne pas définir, elle entretient l'illusion d'une définition. Il est alors difficile de pratiquer, de questionner les fondements d'un genre qui ne se détermine pas. Il ne reste donc que des poncifs transformés en canons et ils ne permettent pas de remise en cause de la rhétorique. Au-delà de la tautologie, la répétition devient un abîme qui dévore le discours.

Ce parcours de la critique résonne avec la pensée de Nietzsche (1844-1900) concernant le langage et la vérité. À plusieurs reprises dans ses œuvres, le philosophe pointe l'incapacité du langage à exprimer pleinement le monde et la distorsion de la perception qui en résulte. Dans *Vérité et mensonges au sens extra-moral* écrit en 1873, il avance que la nature du langage détermine la pensée tout en relevant les nombreux abus du discours dont la langue souffre. Pour Nietzsche, la langue s'égaré quand elle se poétise : lorsque les relations se complexifient entre référent, signifié et signifiant, lorsque le langage figuré et la polysémie entrent en jeu alors les mots ne sont plus capables de désigner le monde⁴³⁰. Pourtant, cette dissonance n'est pas réfutée

⁴²⁹ « L'art de H.-G. Wells [...] s'exerce moins dans le domaine de l'horifique de et l'effrayant, que dans les régions illimitées du surnaturel, du fantastique, du possible et de l'impossible » in Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.154 : Deschamps expose d'abord Wells comme un auteur purement fantastique en minimisant la terreur de ces œuvres, pour finalement insister sur l'angoisse inhérente à ces récits : « et, il est admirable que toutes ces histoires puissent être si pareillement terrifiantes tout en étant si diverses » in *ibid.* p.160.

⁴³⁰ « La « chose en soi » (qui serait précisément la vérité pure et sans conséquence) reste totalement insaisissable et absolument indigne des efforts dont elle serait l'objet pour celui qui crée un langage. Il désigne seulement les rapports des hommes aux choses, et pour les exprimer il s'aide des métaphores les plus audacieuses. » in Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Gallimard, [1973] 2009, p.10-11.

mais entretenue par la répétition. Par la redondance, elle acquiert une stabilité et une légitimité. C'est pourquoi Nietzsche se demande : « le langage est-il l'expression adéquate de toute réalité⁴³¹ ? » Il est admis que la langue exprime l'exactitude, mais il s'agit d'une croyance plus que d'un fait. Une tension émerge entre le pouvoir du langage à faire vérité et le fait qu'il soit entaché par l'erreur⁴³².

Si les mots façonnent et organisent la compréhension, alors un biais de langage forme fatalement un biais de pensée. L'examen de l'exégèse du fantastique nous amène aux mêmes conclusions. Le mot fantastique est constamment répété au cours du XIX^e siècle si bien que son sens glisse pour devenir concept. Des poncifs se transforment en vérité alors que le discours premier était construit dans l'optique de faire la promotion d'un ouvrage singulier. Les littérateurs généralisent la rhétorique hoffmannienne pour qu'elle s'applique à tous alors que le genre est relativement hétéroclite. L'histoire de la création du fantastique en tant que genre apparaît conflictuelle. L'extrapolation de la substance d'une œuvre entraîne nécessairement des inexactitudes qui répondent au côté nébuleux du genre mis en avant par la critique. Nietzsche aborde le problème plus sévèrement, pour lui tout concept est impropre par nature :

Pensons encore une fois plus particulièrement à la formation des concepts : tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler, donc à des cas totalement différents. Tout concept surgit de la postulation de l'identité du non-identique⁴³³.

Le constat du philosophe s'applique particulièrement au fantastique et à son manque de caractérisation précise. Les premières œuvres désignées comme fantastiques semblent affectées par l'approximation. En ayant recours aux métaphores, aux comparaisons, aux définitions en creux, ou aux positionnements dans l'entre-deux pour déterminer le genre, les critiques faussent les raisonnements. Le fantastique en devient insaisissable.

L'indéfinition régit le fantastique par deux procédés différents mais liés. Le genre est indéterminé non seulement parce que les littérateurs ne souhaitent pas le caractériser mais aussi parce qu'ils ne le peuvent pas. Ce ne sont pas uniquement les mots qui sont manquants, mais c'est la compréhension du fantastique en tant que concept, comme groupe constitué, qui fait défaut. En ne permettant pas la définition, il ne se laisse pas aborder. Il est possible de

⁴³¹ Nietzsche, *op. cit.*, ([1973] 2009), p.11.

⁴³² « Les vérités des illusions dont on a oublié qu'elles le sont » *in ibid.*, p.14.

⁴³³ *Ibid.*, p.13.

caractériser chaque œuvre, de lui apposer le nom de fantastique, mais il semble complexe voire impossible de les unifier en un genre. Le fantastique ne dissimule pas de néant dialectique pour autant. Sa structure paraît intangible mais il est indéniable qu'il en possède une. Si l'édification de l'exégèse du fantastique est si déconcertante, c'est parce que la critique n'est pas l'unique pouvoir à l'œuvre, ni même le principal. Le fantastique est un genre littéraire qu'il est vain d'approcher uniquement par les mots. La critique est inopérante tout au long du XIX^e siècle, notamment parce que le fantastique ne suit pas le parcours d'autres mouvements littéraires, qui bénéficient d'une école ou d'un manifeste. Il n'y a pas de verbe originel.

Alors comment s'aborde la réalité du fantastique ? Si nous ne pouvons plus nous fier à la langue pour approcher et donc déterminer le monde, alors il nous faut nous tourner vers d'autres systèmes. Nietzsche intègre la musique à ses réflexions pour mieux exprimer le monde⁴³⁴. Le fantastique, quant à lui, s'associe à l'image. Il est communément admis que le XIX^e siècle est l'ère de l'image. La multiplication et l'intégration de l'image dans toutes les sphères de la vie, publique et privée, est à l'origine de ce *leitmotiv*. Au-delà du poncif historique, l'image, comme l'a notamment montré Philippe Hamon⁴³⁵, est un agent de connaissance et de compréhension de la société. L'image est signifiante.

Dans le cas du fantastique, sa présence est attestée dès l'origine du genre. Rappelons que c'est la rencontre des œuvres de Delacroix avec le texte de Goethe qui fait émerger le mot fantastique dans la critique de 1828⁴³⁶. Si cette présence n'est pas toujours heureuse, embarrassant parfois le texte lorsqu'elle ne peut pas répondre aux différents degrés et échelles de la narration, elle reste manifeste. La majorité des écrits dits fantastiques s'accompagnent d'illustrations à un moment de leur publication. En côtoyant le fantastique, l'image participe à sa construction. L'assemblage des deux médiums harmonise la perception du genre là où la critique seule peine à proposer une cohérence. De cette rencontre opportune et éditoriale naît une véritable théorie.

L'image devient une réponse aux nombreuses dissemblances qui entourent le fantastique. Un important déséquilibre se forme entre ce que le discours affirme et la réalité du fantastique. Fréquemment, la critique opère un marchandage dans la rhétorique. Elle pousse Hoffmann et Poe sur le devant de la scène et minore l'importance des autres auteurs jusqu'à vouloir les évincer de l'argumentation liée au genre. Cette disparition est à documenter mais aussi à tempérer. Les autres écrivains ont une réalité éditoriale et sont supportés sporadiquement

⁴³⁴ Notamment dans Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1940.

⁴³⁵ Hamon, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

⁴³⁶ (3) Anonyme, « Bulletin Littéraire », *Le Globe*, 19 mars 1828, p. 280.

dans la presse par des critiques souvent anonymes. Ils laissent donc des traces qui témoignent d'une participation de ces auteurs au genre fantastique. C'est à cet écart que répond la gravure. Elle est l'alliée de l'éditeur, elle fonctionne avec lui pour créer une unité. Le XIX^e siècle voit l'émergence des collections qui uniformisent la littérature. L'illustration via différents procédés graphiques participe à l'homogénéisation du fantastique. La gravure est un agent de ce réseau complexe d'une littérature en perpétuelle définition. Les images offrent une forme de négociation entre un genre unifié rêvé par la critique et la réalité des textes fictionnels divers.

2. La monstruosité fantastique

a. L'abominable chimère

Approcher la problématique de la définition du genre fantastique par l'image serait un remède aux biais de pensées labyrinthiques composés par la critique. Par sa nature, elle projette une notion vers le lecteur-regardeur. L'image a un pouvoir évocateur ; toutefois, dans le cas du fantastique et de son appréhension en tant que genre, il lui faut faire plus. Elle doit dépasser la suggestion pour incarner l'unification. Pour briser les égarements de la glose, il est nécessaire qu'elle se change en marqueur de cette littérature. Néanmoins, nous pouvons légitimement nous demander de quelle image il est question ici.

L'image du fantastique affronte un problème conséquent, celui de sa multiplicité. Si l'illustration est essentielle à l'histoire du genre et à sa construction, elle est forcément spécifique au texte qu'elle met en image. La structuration de l'iconographie fantastique suit alors les mêmes manœuvres que les articles de presse mettant en avant la particularité d'un auteur. Tout comme la rhétorique, qui, à force de redondance, propulse Hoffmann en inventeur du genre, pouvons-nous observer une répétition des motifs amenant à une synthétisation des formes visuelles du fantastique ? Pour répondre à cette question, il convient d'analyser les images et discours qui gravitent autour de la notion de fantastique et d'y intégrer les représentations qui se détachent de la servitude au texte fictionnel.

Le cas de l'article de Deschamps⁴³⁷ apparaît comme un exemple idéal des variations des rapports du texte à l'image. Les différentes illustrations ont un statut particulier et inéquitable face aux récits. Le bandeau du billet se rapporte à la nouvelle du « Chien des Baskerville » dont un extrait est cité dans l'article. Les deux gravures suivantes mettent en image *La Guerre des*

⁴³⁷ Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.151-160.

Mondes dont l'histoire est considérablement résumée et rapportée grâce à un discours indirect. La strate critique se fait sentir. L'interprétation de Deschamps oriente la lecture pour étayer son discours sur le fantastique. Enfin, les deux dernières représentations apparaissent comme des images quasiment indépendantes, le titre des œuvres auxquelles elles se rattachent est simplement mentionné. Deschamps n'en fait pas le commentaire et leur contenu n'est pas évoqué. L'article du *Je sais tout* condense donc trois rapports à l'image différents : d'une part, l'adjonction – l'image est un double du texte – puis, le rappel – la gravure prolonge le texte – et enfin la dislocation, – l'illustration existe à la place du récit dans un rapport d'évocation distant. Plus l'article avance, plus le lien entre texte et image devient fragile. Le texte semble de plus en plus subsidiaire.

La gravure est incontestablement une partie essentielle du discours. Au-delà du nombre conséquent d'images, l'auteur s'appuie sur elle pour sauver un discours bégayant et branlant. Son importance est double, elle sert à Deschamps dans l'élaboration de son discours et son statut particulier nous permet d'interroger la construction imagée du genre fantastique. Les œuvres de Lanos ont une fonction multiple déterminée par leur lieu de publication. Cela induit une confusion certaine quant au statut des gravures. Ce sont des illustrations dont le texte de référence est ailleurs, cette multiplication de lieux brouille la relation entre texte et image. Nous sommes dans l'épitexte ; la place est donc à l'exégèse, contrairement au péri-texte, le terrain de la fiction. Il y a un éclatement de l'espace de l'architecture du livre illustré. Les illustrations ne sont pas coupées de toute référence mais elles sont suffisamment éloignées. Elles prennent place au sein d'un discours critique tout en s'appuyant sur des récits fictionnels.

Les gravures de Lanos sont donc des chimères. Entre l'illustration et l'image, elles offrent un support hybride qui interroge la représentation du fantastique en tant que genre. Le texte de Deschamps expose une volonté de dépasser les particularités de Conan Doyle et Wells pour établir une théorie du genre fantastique. Les images semblent avoir le même dessein sans répondre de façon servile à la critique textuelle. C'est sans doute ce manque de cohérence et cette trop grande dissemblance qui mènent à l'obscurcissement du propos. Le lecteur-regardeur est face à un assemblage bigarré de statuts et de discours qui sont relativement complexes à intégrer et à analyser. Cela démontre toutefois la faculté métamorphe de l'image fantastique. Dans cet article, elle est versatile, à la fois illustration d'un récit et synthèse d'une idée sur le genre fantastique.

La vision du genre défendu dès la première ligne du billet de Deschamps est celle d'un fantastique monstrueux et bestial. Les images, qu'elles aient une relation distanciée ou non au texte, sont supportées par la même iconographie. Les créatures contre-nature de toutes sortes

sont présentées comme les clés du fantastique visuel. Cette conception acquiert une certaine légitimité au regard de l'histoire de la littérature fantastique et des thèmes qu'elle développe. La monstruosité est facilement déclinable : la difformité, la métamorphose ou encore la duplicité sont des motifs appréciés par le genre et par son illustration. Si le monstre trouve sa place dans cette littérature, c'est aussi parce que son apparition exploite les mêmes ressorts que ceux du fantastique. La créature questionne son rapport à la nature et à sa possible corruption. Elle est le résultat d'une réalité accidentée et inattendue. Visuellement parlant, le monstre impressionne et permet aux artistes d'exploiter non seulement leur imagination mais aussi toute une palette de motifs et d'expressions, allant du grotesque à la terreur.

Le monstre traduit donc une richesse de possibilités. Faisant écho aux gravures de Lanos et aux diverses exploitations et situations de ces représentations, nous pouvons nous souvenir de la multiplication des images du *Diable amoureux* de l'édition de 1845⁴³⁸ (fig. 11, 12, 13). L'apparition monstrueuse de Biondetta constitue le point d'orgue de la narration et par extension celui de l'illustration. C'est précisément cette image qui se décline sur différents supports pour assurer la promotion du livre. La créature s'expose en très grand dans les rues sur les affiches de l'éditeur Ganivet ou en très petit sur les encarts publicitaires de la presse. Le changement de lieu d'exposition induit un changement de statut. L'illustration s'émancipe pour devenir une image. D'un point de vue sémantique, la représentation franchit une étape charnière en passant d'une illustration d'un texte fantastique à une image du fantastique. Si le cas est assimilable à celui de Lanos, la figuration de Beaumont reste très liée à son architecture première, celle du livre. Sur l'affiche, le titre de l'ouvrage occupe une part importante de l'espace de la représentation. Toutefois le sous-titre est absent. Il est important de rappeler que c'est précisément l'édition de 1845 qui, la première, adjoint le mot « fantastique » au roman de Cazotte. L'image vient non seulement marquer ce changement mais elle se substitue également au mot dans l'affiche. Le monstre est fantastique. L'image se meut, elle passe de l'illustration d'un passage précis de la narration à une synthèse du livre entier, à un symbole d'un genre littéraire.

b. Le lexique du monstrueux

Ainsi, à l'approche de la moitié du XIX^e siècle, le monstre semble intrinsèquement et

⁴³⁸ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845.

visuellement lié à la littérature fantastique. Ce rapprochement entre la créature et le fantastique s'opère également dans le domaine de la critique d'art. Les termes « figures fantastiques » constellent les descriptions esthétiques d'un bon nombre d'objets d'art⁴³⁹, de peintures⁴⁴⁰ ou encore d'estampes⁴⁴¹ figurant des monstres tout au long du siècle. La lecture des différentes présentations et cartels révèle toutefois une variété de représentations sous la dénomination. Loin d'être spécifiques, les termes désignent des œuvres d'art à la fois chrétiennes, orientales, ou encore mythologiques. Une figure fantastique est une représentation qui s'éloigne de la figuration mimétique de l'homme, parfois grotesque ou diabolique. Elle peut également caractériser un spectre⁴⁴². Cette désignation est donc relativement générique, mais aussi consacrée et ancrée dans le vocabulaire.

En définitive, il s'observe une rencontre des mots véritablement intéressante et significative dans l'histoire des idées. « Fantastique » finit par signifier un amas de concepts à la fois littéraires et graphiques qui se regroupent dans l'esprit de l'auditoire. Cette collision est impromptue mais opportune. Le vocabulaire, qui désigne deux objets distincts, attachés à des médias et des espaces divers, se meut. Les sens finissent par infléchir l'un vers l'autre, la monstruosité les rassemble et occupe une place dans le système des signifiants. Cette union n'est toutefois pas exempte de frictions. La monstruosité graphique des figures fantastiques ne fait pas nécessairement écho à la monstruosité littéraire développée dans les écrits fantastiques. Le lexique n'en tient pas compte et, dans une grande tentative de rassemblement, il emporte avec lui toutes les significations jusqu'à lisser les différenciations et unir les sens.

L'inflexion des caractères est attestée par plusieurs modulations ou rapprochements d'expressions lors du XIX^e siècle. La fin du siècle voit la multiplication de l'adjonction du mot « fantastique » aux ouvrages médiévaux de bestiaires⁴⁴³. Cette proximité est symptomatique

⁴³⁹ « Le reste du plat est décoré de médaillons peints en grisaille imitant des camées et d'ornements et figures fantastiques peints en couleurs sur fond blanc » à propos de Faïence italienne de la fabrique d'Urbino, in Laneuville, Ferdinand, *Catalogue d'objets d'art et de curiosité antiques et de la renaissance*, Paris, CH. Mannheim, 1866, p.8.

⁴⁴⁰ « Le saint [...] est entouré de nombreuses figures fantastiques, de démons, dont les uns lisent, les autres jouent et dont un concert diabolique », à propos de Teniers, David, *La Tentation de Saint Antoine*, in Haro, frères, *Tableaux anciens et modernes provenant de la collection de M. le comte D****, Paris, Drouot, 1888, p.15.

⁴⁴¹ « Cette estampe représente un navire au milieu d'une mer orageuse. [...] Des figures fantastiques, emblèmes des songes, viennent se peindre devant elle. », à propos d'Anonyme, *Le Destin règle le cours de la vie*, in (1) Anonyme, « Estampes », *Journal typographique et bibliographique*, 1^{er} janvier 1804, p.296.

⁴⁴² « Comme des figures fantastiques, comme de grands fantômes » in Duboul, « Arthur, seconde partie », *Le Phare, Journal de la Rochelle*, 10 avril 1841, p.1 ; « Spectre, fantôme, figure fantastique que l'on croit voir. » in (45) Anonyme, « Questions et explication », *Journal de l'enseignement*, 28 décembre 1889, p.396.

⁴⁴³ Blanc, Charles, « Les Tapisseries et les tapis », *Le Temps*, 24 février 1875, p. 3 ; « On conserve à la bibliothèque de Poitiers un manuscrit où sont représentés des lévriers à tête d'aigle, des chimères mi-scorpion, des sauterelles à tête d'oiseau d'où sortent des défenses de sangliers. L'analogie avec le bestiaire fantastique de l'antiquité est frappante » in Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Dentu, 1875, p.51 ; « Tout le bestiaire fantastique du moyen-âge, dragons, chimères, tarasques, tout cela s'enroule, se tord avec

d'une modification de la perception de la littérature moyenâgeuse engagée par la littérature contemporaine. Le besoin de caractérisation supplémentaire souligne la relecture anachronique de ces manuscrits. La dénomination « bestiaire fantastique » relève au mieux d'une forme de pléonasme, au pire d'une méconnaissance de la place des créatures dans la littérature médiévale. Qu'il s'agisse d'une erreur ou d'un raccourci volontaire, l'ambition des littérateurs est d'étendre la sphère référentielle du fantastique en y intégrant les monstres médiévaux. La manœuvre est ingénieuse. Ce sont précisément dans les bestiaires médiévaux que se cristallise la rencontre entre le monstrueux issu de la tradition chrétienne diabolique et le monstrueux provenant des croyances et légendes du monde oriental⁴⁴⁴. Il y a donc une forme de praticité à excaver les vieux manuscrits pour rehausser la cohésion d'un genre littéraire qui ne peut se définir et dont les textes clés sont si divers.

La promiscuité ne s'observe pas uniquement dans les mots ou les textes critiques. En 1886, Édouard Cadol (1831-1898) publie *Le Cheveu du diable, voyage fantastique au Japon*⁴⁴⁵. Le lecteur y suit Félicien, descendant du célèbre Merlin l'enchanteur. Souhaitant vivre une vie d'aventures fantastiques, il conclut un pacte avec le démon Asmodée qui le mène au Japon. Dès les premières pages du livre, le diable ne manque pas d'évoquer *Faust* ou encore *L'Homme à l'oreille coupée* d'Edmond About (1828-1885). Ces renvois littéraires auxquels s'ajoutent les marqueurs précédents de l'alliance démoniaque et l'ancêtre mage, envoient un message clair. L'auteur accumule les références fantastiques et souhaite les faire communier au sein de sa narration. Étonnamment, dans cette édition l'illustration a majoritairement un rôle de fixation : elle image le factuel du récit et lui donne un décor. L'extraordinaire est soigneusement évité. Deux créatures surnaturelles font toutefois exception à cette conduite et s'invitent dans la représentation. Le diable s'affiche sur la première et la quatrième de couverture. Les deux plats communiquent grâce à une mise en image donnant l'illusion que le démon transperce l'ouvrage (fig. 65 et 66). La présence du démon dès la couverture fonctionne comme un signal pour le lecteur-regardeur. En tant que créature assimilée au surnaturel, sa présence atteste du caractère fantastique de l'ouvrage. Son effigie est répétée au seuil de l'ouvrage, sur la page de faux-titre ancrant par là même la volonté d'identifier l'ouvrage comme fantastique. Hormis le diable, le seul autre monstre présent graphiquement dans l'ouvrage est un dragon (fig. 67). Mis en image par Félicien Myrbach (1853-1940), il prend place au début du périple asiatique de Félicien,

l'illusion de la vie » in Camée, « La Maison Salviati », *La Patrie*, 21 décembre 1884, p.3.

⁴⁴⁴ Kappler, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, voir particulièrement le chapitre II « Voyages et mentalités ».

⁴⁴⁵ Cadol, Edouard, *Le Cheveu du Diable, voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1886.

alors que l'auteur expose l'histoire du Japon et de son système politique. Le dragon n'est pourtant jamais évoqué par la narration. Il s'agit du seul moment où l'illustration prend des libertés avec le texte, l'image se démarque par son iconographie et son statut. En bordant la représentation, le monstre occupe une place importante de l'image. Il déploie ses griffes et lance un regard au spectateur. Il apparaît comme l'élément le plus important de l'illustration. Il s'agit sans doute pour l'artiste de situer l'intrigue à l'aide d'un stéréotype visuel identifiable par le lectorat mais, ce faisant, il lie deux imageries surnaturelles qui font écho à deux veines du fantastique présentes dans l'ouvrage.

La multiplication des sources et de leurs points de rencontre n'est donc pas un problème pour la critique ou la fiction qui provoquent ces rassemblements. Le monstre semble sonner le ralliement. Si parfois il génère des combinaisons artificielles relevant d'une accumulation compulsive de thèmes et de créatures, il s'intègre néanmoins dans la construction à la fois critique et générique du fantastique. Les rencontres favorisent des assemblages hétérogènes que les mots polissent. L'attention aux textes, aux illustrations et à la critique montre une explosion de la catégorisation du genre. Il n'existe pas de fantastique merveilleux, de fantastique scientifique, de fantastique issu des *Mille et une Nuits* qui soit complètement hermétique. Au confluent des différentes veines se trouvent des créations qui tentent de concilier les thèmes, les personnages et les créatures. Elles jouent des rencontres et des déclinaisons possibles. La monstruosité répond à l'irréel au sein d'œuvres qui arborent le fantastique comme un étendard.

Le fantastique s'accompagne d'images tout au long du siècle, la répétition et la combinaison amènent peu à peu à une appréhension du genre. Le concept n'est plus aussi fuyant que l'idée qu'en donne la critique seule. Il s'observe une volonté critique, littéraire et artistique de compiler les idées. Elle est supportée par une utilisation quasiment excessive et redondante du mot « fantastique ». Il vit en parasite en s'enracinant à d'autres termes. Les « figures », les « créatures », les « bestiaires » sont fantastiques et se teintent alors graduellement de la conception littéraire du genre. Le fantastique aime la répétition et les tautologies, il existe dans cette persistance. C'est donc naturellement que s'observe la périssologie « monstre fantastique » dans une diversité d'écrits et de sens au XIX^e siècle.

Les deux termes se côtoient aussi bien dans des articles de presse de faits divers, que dans des comptes-rendus artistiques ou des récits. Le « monstre fantastique » englobe toutes les occurrences du fantastique monstrueux précédemment citées. Il est un synonyme de « figures fantastiques » lorsqu'il s'agit de décrire les grotesques issus de la zoologie mystique de

l'abbatiale de Saint-Denys⁴⁴⁶. La locution est aussi employée dans la presse pour évoquer les tarasques, ces créatures surnaturelles hybrides du Moyen Âge appartenant au folklore des Bouches-du-Rhône⁴⁴⁷. Un journal accompagne son article d'une illustration figurant un monstre à tête de chat et carapace entouré d'une foule d'hommes (fig. 68). L'ajout du mot « fantastique » suit ici le même chemin que l'adjonction faite au bestiaire. Les Fêtes du Soleil sont l'occasion de réactiver la légende de la créature, la retranscription de l'événement n'échappe pas à une forme de saturation du langage. L'emploi de « fantastique » participe à une formulation excessive dont les chroniqueurs peinent à se défaire en cette fin de siècle. Il semble s'ajuster à l'identification de toutes créatures composites, ce qu'est la tarasque. Le monstre est décrit comme « tenant du dragon, de l'hydre et de l'hippogriffe. [...] Sa tête tient du lion et du taureau⁴⁴⁸ ». L'écart observé entre le récit du journal et l'illustration d'Édouard Riou (1833-1900) est significatif. De l'exposé précis de la créature, il ne reste dans l'image que la carapace et les rangées de dents acérées. Il est étonnant de constater le peu d'importance accordé à la tête de la tarasque. Ce qui transparaît de l'illustration est une idée générale de bestialité supportée par le dessin d'un corps hybride. L'aspect pluriel semble à lui seul avoir le pouvoir d'évoquer la monstruosité et par extension le fantastique. Le « monstre fantastique » se fait composite, les auteurs pointent cette caractéristique à plusieurs reprises au cours du siècle⁴⁴⁹. Il suffirait alors de produire un assemblage singulier pour évoquer ou figurer un monstre. Malheureusement, si cette théorie pragmatique se confirme dans certains cas, elle n'est pas universelle pour autant. Par nature, le monstre ne répond à aucune typologie. Le « monstre fantastique » apparaît aussi bien dans les légendes roumaines pour qualifier le terrible Zmeu que dans les contes populaires du Croquemitaine⁴⁵⁰. Les monstres fantastiques semblent ne souffrir d'aucune limitation de forme ou de provenance, et les auteurs manient généreusement le motif.

Aussi, si le monstre est multiple, il n'est pas toujours chimère. Ces acceptions sont variées. L'image que nous en offrent les artistes est souvent celle d'une créature bestiale polymorphe mais dans la littérature l'expression « monstre fantastique » est aussi utilisée pour

⁴⁴⁶ Ayzac, Félicie (D'), « n°28 Monstre fantastique et hybride », *Trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denys*, Paris, Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1847, p.179-180.

⁴⁴⁷ Boyer, Antide, « La Tarasque », *La Petite presse, journal quotidien illustré*, 23 décembre 1886, p.2.

⁴⁴⁸ *Idem*.

⁴⁴⁹ « Cristiano, étonné, le comparaît intérieurement à un monstre fantastique, moitié crocodile et moitié singe » in Sand, George, « L'Homme de Neige », *Les Bons romans*, 1^{er} janvier 1883, p.208 ; « un monstre fantastique, moitié bouc, moitié poisson » in Blanc, Charles, *Le Cabinet de M. Thiers*, Paris, Renouard, 1871, p.31.

⁴⁵⁰ « Ce monstre fantastique qui a rempli le monde de son nom redoutable » in Foa, Eugénie, *Mémoires de Croquemitaine*, Paris, Louis Janet, c.1840.

caractériser des incarnations humaines dévoyées. Si la « figure fantastique » qualifie à quelques reprises le spectre, le monstre quant à lui peut matérialiser son corps sous la forme d'un vampire⁴⁵¹. Paul Féval (1816-1887) utilise la locution à deux reprises dans son roman *La Vampire*⁴⁵². Tout comme Cadol, l'auteur achemine son texte vers le genre. Il use tout d'abord de l'espace du péri-texte pour qualifier son œuvre de « drame fantastique⁴⁵³ » dès la première page de l'avant-propos. Par la suite, c'est au sein de la narration elle-même que les indices du fantastique sont disséminés. Dans l'incipit, Féval en appelle à Anne Radcliffe (1764-1823)⁴⁵⁴ et insiste sur les mystères emplis de frayeur qu'elle a produits. Il exploite également la figure devenue tutélaire de Faust⁴⁵⁵. Dans une *ekphrasis* volontairement erronée où le narrateur dépeint les trois frontispices d'une édition traitant des vampires, il remplace les personnages figurés par Faust et Marguerite. Se faisant, Féval entremêle non seulement les motifs du diabolique et du vampirisme, mais il crée sa propre lignée littéraire en se liant Goethe qu'il prend soin de citer.

Féval dépasse Cadol dans son intention : les références ne sont pas simplement jetées en repère. L'emploi du mot « fantastique » comme adjectif pour qualifier le monstre s'accompagne de multiples renvois qui ont pour but d'ancrer le roman dans l'histoire du genre. Féval ne manque pas de faire intervenir Cazotte⁴⁵⁶ au détour d'un dialogue. La fiction vient englober les poncifs du discours critique, et donc les justifier. La narration se sert de l'exégèse pour bâtir l'intertextualité. Le procédé amène à une double légitimation : d'une part le discours critique est adoubé par le récit, d'autre part le roman justifie son genre. L'utilisation récurrente du mot « monstre » dans le texte intervient comme un agent qui tente de raccrocher les wagons du fantastique. Monstre et fantastique sont intrinsèquement liés mais souffrent tous deux d'un manque de spécificité que les personnages doivent contrebalancer. Le vampire est un monstre fantastique particulier. Il y a donc un constant va et vient entre ce que le texte projette et ce qu'il développe réellement. Cette oscillation démontre la nécessité de l'emploi d'un vocabulaire spécifique pour qualifier les œuvres et les personnages qui y sont développés. Toutefois, le lexique ne peut se détacher de la versatilité de ses acceptions ce qui entraîne inéluctablement une tension.

⁴⁵¹ « Elle se voyait la proie d'un monstre fantastique, empuse, strige ou vampire » in Pradel, Georges, « La cage de cuir », *La Patrie créole*, 6 octobre 1906, p.1.

⁴⁵² Féval, Paul, *La Vampire*, Paris, Dentu, 1891, p.14 et p.162.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.1.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.5.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.10-13.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.87.

c. Le monstre réel

Si le « monstre fantastique » qualifie parfois une créature extraordinaire humanisée, comme le vampire, l'expression est également utilisée pour désigner des êtres générant une entorse à la réalité. C'est le caractère difforme des personnages qui est alors mis en avant. Suivant la voie des chimères qui sont des bêtes formées d'agrégats d'animaux, ces « monstres » dénotent une infraction à l'intégrité du corps. Il est toutefois surprenant de constater l'emploi de ces termes dans des situations dénuées d'événements surnaturels. Le recours au mot « monstre » s'accorde avec l'altération des traits humains et qualifie alors une anomalie ; sa juxtaposition avec le mot « fantastique » dessine néanmoins une attente. Dans une courte nouvelle de 1882 Paul Célières (1836-1883) emploie la locution pour conter l'épopée d'un plongeur :

Il y avait un bon quart d'heure [...] quand parut entre les montants de l'échelle une boule de cristal énorme, à garniture de cuivre ; puis, sous cette tête difforme, un corps humain enveloppé de cet appareil de caoutchouc, de fer et de plomb qu'on nomme un scaphandre. Le plongeur vu ainsi hors de l'eau, ruisselant, couvert en partie d'herbes jetées sur lui par le courant, semblait un monstre fantastique⁴⁵⁷.

Ici la corruption du corps n'a rien d'extraordinaire, elle est due au port d'une combinaison qui déguise le héros. Son corps est perdu sous le scaphandre qui déforme sa morphologie. L'augmentation disproportionnée de certaines parties de son être convoque l'idée de monstruosité. L'auteur insiste notamment sur la tête dont l'aspect « difforme »⁴⁵⁸ est provoqué par l'énormité du casque. Cette altération de l'organisme s'accompagne d'adjonction d'éléments extérieurs à la tenue de plongée et qui ne font que renforcer l'étrangeté de son aspect. Les algues viennent compléter cette silhouette augmentée, ajoutant un motif supplémentaire sur un corps en excès. Dans ce cas, parler de hantise semble exagéré, toutefois le décalage est manifeste. La thématique n'est pas inconnue des contes fantastiques qui traitent le monde sous-marin comme un ailleurs merveilleux⁴⁵⁹. La présence du scaphandrier ménage un frottement dans les espaces. Il est hors de l'eau et se confronte donc à un espace qui n'est pas tout à fait le

⁴⁵⁷ Célières, Paul, « Une pluie d'orage », *La Gazette des femmes*, 10 juillet 1882, p.100.

⁴⁵⁸ *Idem*.

⁴⁵⁹ « Au fond de la mer. – Un scaphandrier américain réputé, M. John Pearce, vient de publier ses impressions sous-marines. Elles ressemblent à un conte fantastique. » in (54) Anonyme, « Variétés », *Le Petit Français illustré*, n°520, 11 février 1899, p.132.

sien. Son fantastique affleure et la monstruosité s'infuse dans le réel.

Ainsi, le lexique de la monstruosité s'épanche dans les différentes strates de la réalité. La difformité semble être son fer de lance. Elle implique bien entendu la distorsion du corps mais également son dédoublement. Nous avons déjà évoqué la sensation de malaise que provoque le double et la fascination du XIX^e siècle pour les jumeaux⁴⁶⁰. Cet attrait se meut en spectacularisation lorsqu'il s'agit des siamois⁴⁶¹. Les sœurs Millie et Christine McKoy (1851-1912) et les frères Chang et Eng Bunker (1811-1874) voyagent autour du monde, exposés dans les *freaks shows*. Les siamois sont alors qualifiés de « monstres fantastiques⁴⁶² » dans la presse. Si l'appellation est contestable, elle n'est pas étonnante. Leurs corps provoquent un mélange de ravissement et de répulsion chez le public, ils exposent une déformation qui intègre une figure charnelle en trop. Les limites physiques des deux êtres sont mises à mal : le double n'est plus psychique, comme dans la littérature fantastique, il est corporel, rendant son émancipation impossible. La duplicité est nécessairement visuelle. Le terme « fantastique » est employé parce que l'existence des siamois résonne avec les motifs de transgression de la nature qui sont chers au genre, mais c'est aussi une façon de mettre à distance l'objet du regard et le spectateur. L'appellation permet d'établir une scission dans le réel. Elle trace la ligne arbitraire et artificielle de la normalité. Le spectateur éloigne de lui le monstrueux et la laideur en lui assignant une place dans le fantastique grâce à l'emploi d'un vocabulaire littéraire. La fiction se mêle à la réalité.

Le même type de confusion est à l'œuvre dans le récit *Les Baisers du monstre* de Georges Pradel (1840-1908). La laideur avérée de l'un des personnages est au cœur de l'intrigue. Il s'agit d'un triangle amoureux. Alors que la ravissante Marthe se retrouve mariée au charmant Stéphane, et qu'ils n'éprouvent aucun amour l'un envers l'autre, la jeune femme ressent de l'attrance pour l'ami de son époux, le baron de Heyback qui est décrit en ces mots :

C'était un monstre, en effet, un monstre dont la face hideuse semblait appartenir à une créature fantastique due à une aberration, à un affolement de la nature. On eût dit de l'un de ces mauvais génies, un vampire des damnés, une de ces striges infernales qui se rencontrent à tout instant sous le crayon de Gustave Doré, aussi bien dans les illustrations de la *Bible* et du *Dante* que dans celles des *Contes drôlatiques* ou de *Perrault*, le terrible touche au grotesque⁴⁶³ !

⁴⁶⁰ Voir I : B. 3. b. Le visible imparfait.

⁴⁶¹ Adams, Rachel, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

⁴⁶² « Cheng et Eng [...] sont restés dans la mémoire des hommes comme les exemplaires parfaits du monstre fantastique » in Claretie, Jules, « La Vie à Paris, des monstres et des phénomènes à propos d'une exhibition », *Le Temps*, 23 septembre 1910, p.2.

⁴⁶³ Pradel, Georges, *Les Baisers du monstre*, Paris, Ollendorff, 1887, p.18.

Si la page suivante s'efforce, à l'aide d'une description très poussée, de qualifier dans ces moindres détails l'atrocité du baron, les premiers mots qui lui sont destinés offrent une comparaison graphique. Pour visualiser la laideur, l'auteur fait appel à Gustave Doré (1832-1883) et à ses nombreuses illustrations. Si les œuvres citées font toutes une large place aux monstres, ceux-ci diffèrent énormément d'un récit à l'autre. Les créatures diaboliques de la *Bible* rencontrent les damnés de la *Divine comédie* en côtoyant les personnages grotesques de Balzac ou les bêtes merveilleuses des contes de fées. En outre, aucun de ces textes ne s'accompagne de la mention « fantastique » au XIX^e siècle. Il est pourtant indéniable que leur iconographie évoque le genre. Le fantastique apparaît comme un phénomène à la fois parasitaire et poreux. L'éternel questionnement de la définition du fantastique nous rattrape ici et semble toucher toutes les dimensions du genre. Pour le comprendre, il est nécessaire d'intégrer la perméabilité du fantastique à sa catégorisation.

Les divers éléments du fantastique se répondent et créent un réseau complexe entre eux. La laideur et la monstruosité se conjuguent à la notion de fantastique, non seulement grâce à un langage commun mais aussi dans une tentative d'accord visuel. Il y a une volonté de diriger les différents motifs vers un même faisceau pour former un genre. Les multiples mouvances fantastiques ont quasiment systématiquement recours les unes aux autres, créant une intertextualité biaisée mais nécessaire. Une fois encore, dans le cas de Pradel, l'auteur place ingénieusement un signal à la littérature fantastique en citant Poe dans les premières pages de la narration⁴⁶⁴. De toutes les nouvelles de l'auteur américain, c'est « Une descente dans le Maelström » qui est invoquée. Alors que le monstrueux est une thématique abordée par Poe, Pradel fait le choix de citer un conte qui n'a rien de monstrueux au sens de difformité, et qui n'est pas non plus une histoire d'amour. Il n'existe donc aucune résonance évidente entre les deux œuvres. Poe est simplement utilisé en marqueur, son nom suffit à teinter l'œuvre de Pradel d'une touche fantastique. Ensemble, ils forment des entrelacements de sens, de noms, de références textuelles et visuelles qui servent à bâtir le genre.

L'analyse de la langue et de son usage a une importance capitale pour comprendre la façon dont elle transforme les conceptions pour construire des notions. Si nous considérons la monstruosité en regard du fantastique et, avec l'intervention d'un troisième agent, l'iconographie, alors un spectre de possibilités et de manifestations émerge. Le monstre est

⁴⁶⁴ « Elle avait manifesté le désir de monter jusqu'au Nordland, de visiter le Satten-Fiord, tout auprès du Maelström – un souvenir d'Edgar Poë » in Pradel, *op. cit.*, (1887), p.13.

multiple, et à ce titre il souffre de la même dépossession de sens que le fantastique, ce qui explique sans doute leur entente. Le mot « fantastique » développe l'inverse de la spécialisation. En tant qu'incarnation physique de l'anormal, le monstre semble être la créature attirée du fantastique. Il est pratique, sa présence crie souvent au surnaturel. Il se reconnaît en creux parce qu'il fait exception à la norme. Son empreinte fonctionne mieux accompagnée de mots qu'isolée dans une image. Toutefois, puisqu'il n'existe pas de monstre unique, qui puisse adopter une apparence constante, il ne peut pas être le porte-drapeau graphique de la littérature fantastique.

Se baser sur la monstruosité pour évoquer le fantastique n'est pas absurde. L'utilisation du monstre dans l'article de Deschamps⁴⁶⁵ se comprend et paraît même logique à bien des égards mais elle reste insuffisante. En se fiant aux seuls exemples que le chroniqueur déploie, son pari est réussi : la bestialité unifie le genre. S'il n'a pas tout à fait tort nous ne pouvons que constater que son microcosme explose à la comparaison avec les autres récits dits fantastiques. Bon nombre de textes excluent complètement le monstrueux⁴⁶⁶, il est une manifestation et certains récits reposent justement sur l'inverse, en développant une absence si pesante qu'elle solidifie une forme d'étrangeté et d'irréel⁴⁶⁷. Ainsi, si le monstre est indéniablement fantastique, la réciproque n'est pas vraie. Les monstres permettent une évocation rapide mais limitée du genre. En outre, comme Denis Mellier le pointe, la représentation du monstre engendre une monstration qui lève l'incertitude et donc l'effroi⁴⁶⁸. Il apparaît qu'il n'existe pas une image spécifique qui aurait le pouvoir d'évoquer immédiatement le fantastique. Il n'y a pas de relation d'unicité entre l'iconographie et le fantastique. L'image fantastique est une construction au même titre que le discours critique ou fictionnel. C'est la rencontre de ces agents qui participe à la formation du genre. Leurs liens sont les piliers d'un maillage élaboré qui forge le fantastique dans sa totalité.

3. L'image fantastique

a. Les rencontres de l'art fantastique

⁴⁶⁵ Deschamps, *op. cit.*, (15 septembre 1905), p.151-160.

⁴⁶⁶ Citons par exemple Bertrand, Aloyius, *Perdue et retrouvée, conte fantastique*, Paris, s. e., 1833 ; Gautier, Théophile, *Omphale, histoire rococo*, Paris, Ferroud, 1896.

⁴⁶⁷ Balzac, Honoré (De), « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1831, p.237-238 ; Poe, Edgar, « L'Homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884.

⁴⁶⁸ Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p.15.

Dans l'histoire du fantastique et de sa construction, l'image est non seulement implantée dès son origine mais elle participe tout au long du siècle à la conduite de la réflexion critique et à l'illustration des récits. L'image est une clé permettant la compréhension du genre. Cette co-présence des textes et des images est aussi liée à la période d'évolution du fantastique. Le XIX^e siècle est l'ère de la presse et de l'image, le fantastique bénéficie donc de ces outils pour son expansion. Il est important de prendre en compte le phénomène à travers cette focale qui est non seulement indissociable du contexte, mais qui semble aussi avoir une importance endémique dans le cas du fantastique.

L'un des problèmes, nous l'avons vu, est le pluralisme du fantastique et donc de son imagerie. Alors que Poe et Hoffmann sont cités comme des marqueurs de la littérature dans les textes, ayant un pouvoir quasiment talismanique, leur évocation suffisant à faire de l'ouvrage un récit fantastique, le procédé ne fonctionne pas pour l'image. Toutes les publications figurant des monstres ne sont pas nécessairement des écrits fantastiques. L'origine de cette confusion repose sur l'iconographie employée par le genre. Il n'existe pas d'imagerie fantastique qui soit une réponse en image au genre littéraire nouvellement créé. Si le genre littéraire naît au début du XIX^e siècle, son iconographie est plus ancienne. En effet, le XIX^e siècle n'a pas inventé le fantôme, le monstre ou le loup-garou. Il y a donc toute une adaptation, une relecture, et même une re-visualisation des motifs à opérer. L'imagerie doit se refondre pour se synchroniser à un genre littéraire nouveau. L'image fantastique doit donc trouver une place entre une iconographie historique qui perdure tout au long du siècle et l'utilisation nouvelle qui en est faite.

La locution « art fantastique » qui émerge sporadiquement dans la presse et la littérature démontre ce caractère versatile et flexible de l'image fantastique. Si son utilisation ne fait pas directement référence à la littérature fantastique, elle reprend les thématiques développées dans la critique du genre. Il apparaît alors une forme de fusion entre l'imagerie historique du fantastique et le nouveau discours qui se développe autour du genre littéraire. L'expression se rencontre notamment à plusieurs reprises pour caractériser des œuvres égyptiennes ou grecques. Lorsqu'un auteur l'employant s'attache à décrire les dieux antiques, il délivre une description relativement péjorative. Toutefois, la rhétorique est comparable à celle employée par la critique pour qualifier la littérature fantastique. Il est question d'« un composé impossible, un monstre hybride sans existence dans la nature⁴⁶⁹. » L'auteur développe son propos en opposant l'art fantastique à l'art réaliste. Les figures auxquelles il s'attache sont irréelles et, selon lui, violent

⁴⁶⁹ D., « Bibliographie », *Journal des débats politiques et littéraire*, 16 mars 1886, p.3.

les lois de la nature. Si l'objet de la description s'éloigne des récits fantastiques, ce sont les mêmes poncifs qui servent le discours. Le monstrueux, en tant que concept, resurgit pour faire le lien entre les deux entités. Il est, par ailleurs, fréquemment évoqué pour dépeindre l'art produit en dehors de l'Europe.

Il semble difficile pour le XIX^e siècle de s'extraire d'une vision européenocentrée même pour une revue d'ethnographie. Dans la même veine, une effigie du Costa-Rica est signalée en ces termes : « un monstre surnaturel à la gueule terrible, [...] ils dénotent un certain art fantastique⁴⁷⁰. » L'emploi de « monstre », « surnaturel » et « art fantastique » paraît relever ici d'une facilité de langage. Comme le motif n'est pas une reproduction réaliste, qu'il manifeste une forme composite, alors il est monstrueux. Ce sophisme témoigne plus d'une forme d'ignorance vis-à-vis de la culture centraméricaine que d'une volonté de pointer et d'analyser un rapport à l'irréel. Ce vocabulaire est déployé parce qu'il permet de désigner sans déterminer. Le « fantastique » comme le « monstrueux » ne se caractérisent pas réellement et donc ils sont pratiques pour discourir d'un sujet dont la maîtrise fait défaut.

L'approximation entraîne nécessairement une certaine confusion. Si bien que certains billets critiques rassemblent sous l'égide de l'art fantastique l'art et l'architecture mexicains, égyptiens et hindous⁴⁷¹. Dans ce cas, l'auteur admet tout de même « des analogies plus ou moins lointaines⁴⁷² ». Il se sert du fantastique comme d'un vocable fourre-tout qui englobe toutes œuvres ne faisant pas partie de ce qui lui est familier. Les différentes références qu'il expose se bousculent et forment une combinaison informe. Sa tentative pour les faire communiquer échoue et les particularités propres à chaque art se perdent. La locution est employée mais tout comme pour la littérature, elle ne permet pas réellement de déterminer ce qu'est l'art fantastique ou quelles sont ses formes.

Cet exemple nous montre la volonté des littérateurs de créer des ponts entre les divers degrés d'inconnu et d'irréel. Le lexique veut servir l'image. Ce sont précisément ces diverses nuances de surnaturel présentes dans la littérature fantastique que l'iconographie tente de joindre. L'art fantastique est aussi bien celui des pyramides, des grotesques, des peintures japonaises⁴⁷³ que celui de la littérature en formation. Les deux voies convergent l'une vers l'autre et parfois elles permutent. Dans son ouvrage illustré *Les Peuples de la terre* (1890),

⁴⁷⁰ Pector, Désiré, « Variétés. Notice sur les collections ethnographiques », *Revue d'ethnographie*, 1^{er} janvier 1889, p.286.

⁴⁷¹ A., « Antiquités mexicaines », *Le Constitutionnel*, 26 juillet 1834, p.1-2.

⁴⁷² *Ibid.*, p1.

⁴⁷³ « Nous avons emprunté [...] au Japon [...] ses peintures fantastiques » in (49) Anonyme, « l'Ameublement », *L'Express*, 23 décembre 1891, p.2.

Charles Delon (1839-1900) promet à son lecteur une plongée dans l'art et la culture des différentes populations du monde. Il s'attarde sur les temples hindous « dont les plus beaux, aujourd'hui plus ou moins dévastés et ruinés, sont des merveilles d'un art fantastique, féérique, véritablement écrasant pour l'imagination⁴⁷⁴. » La proximité des termes « fantastique », « féérique » et « imagination » est habituelle mais leur contexte surprend et laisse une impression d'être hors de propos. L'auteur pioche dans un vocabulaire usité et connu par son lectorat mais son maniement reste gauche. Les acceptions ne concordent pas, elles s'entrechoquent. Delon ne cherche pas à établir de parallèle ou de comparaison, il qualifie simplement des objets étrangers à son public à l'aide d'une terminologie fantastique. Ici, le lexique du merveilleux, qui est particulièrement lié aux contes de fées, semble simplement discordant. En outre, son utilisation équivaut à une description. L'auteur ne se donne pas la peine d'utiliser les mots pour dépeindre l'architecture, c'est l'illustration qui précède le texte qui joue ce rôle. La gravure particularise une description brumeuse, elle vient à son secours. Il existe toutefois un lien ténu entre les thématiques.

L'Orient fascine parce qu'il dépayse. Il apparaît dans la littérature fantastique et son exégèse parfois jusqu'à l'excès. Un sentiment de confusion émane des divers études et descriptifs qui s'explique par la volonté de faire coïncider l'Orient et l'Occident⁴⁷⁵. Les écrivains mettent en mot un ailleurs avec des référents et un vocabulaire qui est, lui, très occidental⁴⁷⁶. Le point commun de ces documents est qu'ils sont atteints d'une logorrhée qui tente de rendre l'inconnu familier tout en conservant une touche d'exotisme. C'est pourquoi le fantastique est employé. Dans certains cas, il dénote une forme d'étrangeté familière. La thèse développée par Freud (1856-1939) en 1919 de l'inquiétante étrangeté⁴⁷⁷ repose sur ce sentiment que le XIX^e éprouve à différents niveaux. Cette idée s'édifie dans toutes les littératures, qu'elles soient fictionnelles, critiques, ou encore historiques. Il est aujourd'hui admis que la traduction de Marie Bonaparte (1882-1962) ne rend pas tout à fait justice au phénomène. Freud caractérise l'invasion de l'étrange dans le quotidien, ce qui fait écho aux impressions décrites dans les différents imprimés employant le mot « fantastique ».

Les textes arrangent une rencontre forcée entre des éléments faisant émerger des

⁴⁷⁴ Delon, Charles, *Les peuples de la terre*, Paris, Hachette, 1890, p.144.

⁴⁷⁵ Lorsque Alexandre Guiraud se penche sur le gothique, il y voit une rencontre entre Orient et Occident en le décrivant comme « un style architectural qui n'a rien de bien caractérisé, et qui tient à la fois des dernières traditions de l'art roman et des premières influences de cet art fantastique venu de l'Orient, et qu'on est convenu d'appeler gothique » in Guiraud, Alexandre, *Césaire et Mélanges*, Paris, Librairie d'Amyot, 1845, p.284 ; l'ouvrage est publié en plein *gothic revival*, l'auteur y expose une esthétique qui ne se détermine pas avec une rhétorique similaire à celle employée pour décrire le fantastique littéraire.

⁴⁷⁶ Voir à ce propos Said, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Points, Paris, 2015.

⁴⁷⁷ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig-Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.

similitudes qui surprennent. Ces convergences sont parfois réelles, d'autres fois imaginées, mais elles sont soutenues par l'idée sous-jacente du fantastique. Ainsi, les auteurs accordent les dissonances via une combinaison d'idées et de motifs à la fois littéraires et artistiques. Dans les textes critiques ou descriptifs, les arts communiquent, les styles s'adaptent et se fondent. C'est la naissance du nouveau genre littéraire qui pousse à une relecture des motifs et qui s'insufflé parfois jusqu'à la contamination. La rhétorique pratiquée dans la critique d'art est altérée. Les éléments d'un discours littéraire sont transposés dans un autre champ d'action, donnant lieu à des argumentaires creux⁴⁷⁸ et des déconnexions.

Dans un compte rendu, Henry Havard (1838-1921) s'attarde sur les émaux de l'exposition rétrospective du Trocadéro en 1878. Alors qu'il loue la virtuosité toute française des artistes, il a recours à un vocabulaire étonnant. Les œuvres offrent des visions à la fois troublantes et charmantes⁴⁷⁹. L'historien d'art emploie ces qualificatifs de façon générique pour qualifier trois œuvres dont les sujets et les auteurs divergent. Il semble donc plus être question du style et de la manière ici, mais Havard les rassemble sous la désignation commune d'« art fantastique ». L'auteur nous livre une impression générale qui est déliée des objets d'art qu'il s'efforce de décrire, mais dont la rhétorique est autosuffisante. Il s'observe, au sein d'une critique d'art, un solide détachement entre l'œuvre et le discours qui lui est associé. Les propos utilisés pour désigner les œuvres d'art sont applicables à la littérature fantastique, ils sont interchangeables.

Ainsi, l'emploi de la locution « art fantastique » relève dans la majorité des cas d'un vide rhétorique. L'analyse de l'art fantastique par la presse et la critique, et donc par l'écrit, végète. L'exégèse retombe dans ses travers de redondance excessive, le fait que l'étude s'attache à des objets semble insignifiant. Elle ne détermine pas, ne circonscrit pas, mais elle collecte des œuvres si différentes qu'elle ne fait plus sens. Ce qui porte le fantastique et sa critique est cette volonté absolue de faire genre et donc de rassembler sous un même étendard de mots tout ce qui est désigné comme fantastique. C'est pourquoi, la définition visuelle du genre est entravée par le parasite de la critique. Paradoxalement, pour exister en tant

⁴⁷⁸ En 1834, Hippolyte Lebas recommande aux artistes de l'Académie française de Rome de ne pas produire un art fantastique qui se déploierait dans les espaces de l'imaginaire mais qui soit suffisamment original. La proximité de « fantastique » et « imaginaire » est relativement redondante dans les argumentaires qui souhaitent en appeler à la beauté du réel : « le rapporteur a jugé en général très favorablement les travaux de nos jeunes artistes, qu'il ne faut pas arrêter, a-t-il dit, dans l'ornière de la routine, mais auxquels il ne faut pas non plus permettre de s'égarer dans les espaces imaginaires d'un art fantastique. » in (19) Anonyme, « Institut de France », *Le Courrier français*, 12 octobre 1834, p.1.

⁴⁷⁹ « Art fantastique et surprenant que le leur, où les personnages se meuvent dans des colorations imprévues et conventionnelles, sans que l'œil en soit blessé, ni l'esprit choqué en aucune façon. Visions surprenantes, troublantes, et charmantes » in Havard, Henry, « L'Exposition », *Le Siècle*, 29 septembre 1878, p. 2.

qu'iconographie reflétant le genre littéraire, le fantastique doit se détacher du verbe. L'imagerie met en place des motifs qui subsistent en dehors de la rhétorique ou dans une version épurée de celle-ci.

b. Des iconographies à réformer

Si la relecture par les mots de l'art dit « fantastique » intègre le discours littéraire, elle échoue à dégager une iconographie uniforme. La relation entre texte et image est relativement complexe et ne peut pas s'aborder exclusivement par le spectre de l'écrit. Une illustration ne devient pas fantastique uniquement parce qu'elle est accolée à un texte du genre. De même, l'iconographie profite bien entendu du texte, mais l'inverse est tout aussi vrai. Il existe tout un pan de la critique qui se base seulement sur les images pour mettre en mot le genre. En outre, l'image du fantastique est, tout comme le discours qui l'entoure, une image construite. Ce qui en fait à bien des égards une figure opportuniste. Tout le problème de l'image fantastique est qu'elle existe avant le genre éponyme, la re-visualisation nécessaire des motifs préexistants suit une négociation qui occupe une grande partie du XIX^e siècle. L'imagerie se forme entre le glissement d'une iconographie à l'autre, une certaine impossibilité à illustrer et une compartimentation par l'exclusion, qui semble arbitraire.

Tous ces mouvements sinusoïdaux, relativement complexes à tracer et à suivre échappent à certaines œuvres qui paraissent faire l'unanimité. C'est le cas d'une gravure de Marc-Antoine Raimondi (1480-1534) d'après Raphaël (1483-1520) intitulée *La Carcasse* (fig. 69). Cette œuvre du XVI^e siècle apparaît à diverses reprises dans l'angle du fantastique. Elle est évoquée par l'historien d'art Eugène Müntz (1845-1902) en 1891 dans son essai *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. L'œuvre est reproduite dans l'ouvrage et s'accompagne d'une description très détaillée :

Les scènes de sorcellerie et de magie, le fantastique, le surnaturel, si chers aux artistes allemands, n'ont éveillé que de rares échos en Italie. [...] La plus saisissante de ces compositions, c'est l'estampe de Marc-Antoine, la *Carcasse* ou *Lo Stregozzo*, gravée incontestablement sur un dessin de Raphaël : la verve éclate d'un bout à l'autre de cette page magistrale ; son allure admirable, ce mélange prodigieux de netteté plastique et de pénombre mystérieuse, ces beaux adolescents et cette vieille sorcière échevelée, ces boucs pleins de vie et ces squelettes antédiluviens non moins vivants, ces enfants épouvantés et ces oiseaux des marais qui s'enfuient à tire d'aile dans les roseaux : autant de traits de génie qui confirment l'attribution à Raphaël de ce chef-d'œuvre de l'art fantastique⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Müntz, Eugène, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1891, p.152.

Nous constatons la répétition à deux reprises du mot « fantastique ». La première occurrence intervient dans une énumération et coïncide avec une idée générale de l'extraordinaire. Elle s'accompagne d'un vocabulaire familier et du topique faisant de l'Allemagne la terre sacrée du surnaturel. Le terme survient une seconde fois en guise de conclusion de la description, et vient alors désigner l'imagerie. Entre les deux locutions l'auteur porte une grande attention aux motifs développés dans l'œuvre et à la manière de l'artiste. Le procédé employé ambitionne de visualiser un thème générique en ce qui semble être une forme parfaite et indiscutable de ce qu'est le fantastique.

La gravure expose la mort, sa présence est attestée dès le titre, mais elle transparaît également grâce à la figuration des nombreux squelettes d'animaux chimériques. Sur l'un d'eux, une sorcière nue, échevelée et la bouche ouverte, empoigne un enfant et un pot contenant probablement un onguent magique. Ce dernier laisse s'échapper des volutes dans la représentation qui se mêlent aux cheveux de la femme. Le motif est relativement similaire aux compositions de Dürer imageant les sabbats et autres sorcelleries⁴⁸¹, ce qui participe à l'ancrage de cette iconographie de la sorcière. Tout comme chez l'artiste allemand, le bouc accompagne les divers êtres fantastiques en évoquant l'une des formes du diable. L'ensemble de ces motifs est développé dans l'intégralité de l'espace de l'œuvre. Il se distingue une *horror vacui* amplifiée par les forts contrastes ménagés entre l'arrière-plan relativement sombre et les figures claires qui sont alors projetées vers l'avant et donc vers le spectateur. Les différents motifs développés dans cette œuvre la rendent fantastique. Les personnages surnaturels ayant une place importante dans la gravure participent à l'iconographie de l'extraordinaire. Cela appuierait la théorie selon laquelle le fantastique visuel s'accroche à des figures, tout comme le monstre. Il faut toutefois qu'ils s'accordent avec le point de vue littéraire du fantastique. C'est précisément la fusion des deux champs qui crée quelques tensions.

Cette œuvre est évoquée à plusieurs reprises tout au long du XIX^e siècle. De 1797⁴⁸² à 1864⁴⁸³, la gravure apparaît dans plusieurs ouvrages, accompagnée d'une courte description mettant en avant le motif de la sorcière⁴⁸⁴. Parfois, un autre titre est donné à l'œuvre : *Le Sabbat*.

⁴⁸¹ Nous pensons notamment à Dürer, Albercht, *La Sorcière*, c.1500, gravure sur bois, 11,5 x 7 cm, Paris, Petit-Palais, ou encore

⁴⁸² « La Carcasse, ou lo Stregozzo, [...] où l'on voit une Sorcière montée sur le squelette d'un monstre, et conduit au Sabat [sic] par le Diable » in Murr, Christoph, *Description du cabinet de Monsieur Paul de Praun*, Nuremberg, Théophile Schneider, 1797, p.166.

⁴⁸³ Passavant, Johann David, *Le Peintre-graveur*, tome 6, Leipsic, Rudolph Weigel, 1864, p.37.

⁴⁸⁴ « Une sorcière est traînée dans la carcasse d'un animal ; elle est entourée de petits enfants, dont quelques-uns sont morts ; elle porte un vase enflammé. Différentes figures l'accompagnent ; plusieurs sont montées sur des monstres bizarres. » in (7) Anonyme, *Notice des tableaux et autres objets d'art exposés au Musée Fabre de*

Il faut toutefois attendre la fin du siècle pour que le mot « fantastique » y soit joint. Peu de choses changent dans l'historiographie de cette estampe. Si l'attribution est discutée entre Marc-Antoine Raimondi et Agostino Veneziano (1490-1540), le descriptif de l'œuvre est constant. Les mêmes sujets sont pointés et avancés : la sorcellerie et la monstruosité. Il semble donc que les motifs exposés dans l'œuvre deviennent fantastiques. Cette gravure de la Renaissance trouve une résonance avec un certain nombre de thèmes questionnés par les arts et la littérature. La variation des mots qui lui sont associés démontre sa révision par le XIX^e siècle. L'estampe est excavée, non seulement parce qu'elle est un chef-d'œuvre et que la figure de Raphaël fascine, mais aussi parce que le siècle est capable de l'intégrer à ses propres réflexions. La lecture qui en est faite inclut une re-visualisation qui s'adapte au spectre du fantastique. Si l'œuvre ne se transforme pas, elle est réformée par les mots qui en donnent une nouvelle version. La modification s'opère en prenant appui sur l'image.

La relecture de cette œuvre est entérinée en 1937, alors que la gravure est reproduite dans un article de Tristan Tzara (1896-1963) intitulé « Le Fantastique comme déformation du temps » qui se fonde sur l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* du Museum of Modern Art de New York⁴⁸⁵. Il n'y a alors aucune relation entre le texte et l'image. Tzara, écrivain Dada, profite simplement de l'occasion pour exposer ses idées sur le temps. Le fantastique est absent de ses réflexions et l'œuvre de Raimondi également. La reproduction apparaît toutefois en bandeau surplombant le titre et donc le mot « fantastique ». L'œuvre, quant à elle, est présente dans l'exposition. Si elle a lieu aux États-Unis, plusieurs articles en font état en France⁴⁸⁶. Dès le titre de l'événement, l'art fantastique est traité comme le mouvement Dada ou surréaliste et donc en tant qu'école. La démarche est relativement surprenante et le catalogue de l'exposition apporte énormément de nuances. En réalité, ce qui est désigné comme étant de « l'art fantastique » est une variété d'œuvres s'étalant du XV^e siècle à la première Guerre Mondiale. La dénomination sert à rassembler des œuvres disséminées dans l'histoire de l'art et qui seraient l'origine des deux autres écoles. Il est intéressant de constater que pour cette vaste période aucun essai ou présentation ne figure dans le catalogue⁴⁸⁷. Les études de Georges Hugnet (1906-1974) s'attardent sur Dada et le surréalisme ; pour le fantastique, seules les œuvres font matière. L'introduction annihile immédiatement l'idée d'un mouvement uniforme

Montpellier, Montpellier, Ricard Auguste, 1830, p.39.

⁴⁸⁵ Tzara, Tristan, « Le Fantastique comme déformation du temps », *Cahier d'art*, 1^{er} janvier 1937, p.195-196.

⁴⁸⁶ (56) Anonyme, « L'Art fantastique en Amérique », *Beaux-arts*, 19 mars 1937, p.3 ; (57) Anonyme, « L'Art fantastique en Amérique », *L'Écho de Paris*, 9 avril 1937, p.2.

⁴⁸⁷ Barr, Alfred, H. (éd.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936.

en corrigeant le concept d'art fantastique, par la notion de sujets fantastiques dans l'art⁴⁸⁸. Le fantastique n'est donc pas un mouvement ou une école constituée comme ce que le titre laisse paraître. Il ne profite d'aucune exégèse dans l'ouvrage. Le fantastique y est donc à voir et non à lire. Les œuvres exposent une fantasticalité présentée comme manifeste.

Toutefois, la diversité des reproductions présentées interroge. Le catalogue révèle à la fois les œuvres d'Arcimboldo (1526-1593), des anamorphoses, des jeux de perspective ou de trompe l'œil, en somme tout ce qui échappe à un réalisme pur et dur ou qui touche à l'étrange. Il s'y trouve également des artistes que le XIX^e siècle français et sa critique aiment à situer comme fondement de l'art fantastique. Ainsi, les diableries de Jérôme Bosch ou les rêveries de William Blake (1757-1827) et Henry Füssli résonnent avec une idée du fantastique graphique. Dans le discours du catalogue, ils constituent la genèse du surréalisme. Par rapport à notre analyse, le propos est désaxé, le fantastique sert de tremplin à une autre étude, toutefois les exemples sont significatifs pour l'analyse de l'histoire du genre. Ils nous offrent un point d'entrée qui permet d'examiner les correspondances ou les dissemblances avec le fantastique français du XIX^e siècle. Si beaucoup d'œuvres semblent uniquement servir un propos biaisé, d'autres font écho avec un discours dix-neuviémiste ancré dans l'historiographie.

Le catalogue figure des créations d'artistes qui sont investies par la critique française du fantastique et qui interrogent les frontières poreuses de l'image et du texte. Trois estampes de Grandville (1803-1847) sont reproduites : une caricature et deux jeux de métamorphoses visuelles dont *Une Promenade dans le ciel*. La presse du XIX^e siècle n'est pas avare de rapprochements entre ses dessins et un fantastique littéraire, notamment à travers la figure d'Hoffmann⁴⁸⁹. Le discours crée des liens entre image et littérature tout en excluant, dans le cas de Grandville, l'illustration. Une fois encore, le réseau complexe du fantastique s'expose. La représentation est fantastique et Grandville est d'une certaine façon littéraire. Ses œuvres se lisent comme des poèmes graphiques. Elles se situent entre deux médiums. La page suivante du catalogue du Moma présente une tête satanique peinte à la plume par Victor Hugo. De même que Grandville, Hugo est un artiste qui joue du graphique comme du littéraire. Il centralise autour de sa figure une variété de productions qui sont à lire mais aussi à voir et dont la critique salue la virtuosité⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ « Fantastic subject matter has been found in European art of all period. » *in ibid.*, p.9.

⁴⁸⁹ « Après le dessin vertueux, Grandville voulut être *fantastique*. Rien n'est plus commun que de voir des esprits laborieux et froids être pris tout d'un coup par la maladie du fantastique. Ayant assez d'intelligence pour comprendre des natures à part comme celle d'Hoffmann, par exemple, ces *travailleurs* s'imaginent que la *Fantaisie* est une méthode qui s'apprend, qui s'inculque, qui se transmet par des assimilations raisonnées. » *in* Bixiou, « J.-J. Grandville », *La Silhouette*, 4 novembre 1849, p.8.

⁴⁹⁰ « Jamais Gustave Doré n'est allé plus loin dans la vérité fantastique. D'une main aussi puissante et avec une

Ce que l'ouvrage du Moma explicite est l'immense diversité des œuvres interprétables comme étant fantastiques ou dites fantastiques⁴⁹¹. Il pointe aussi la capacité des historiens et des chroniqueurs à les investir pour parler d'autres écoles, artistiques ou littéraires. Les images forment donc un discours. Certaines d'entre elles semblent inhérentes à la notion de fantastique, comme *La Carcasse* de Raimondi, tandis que d'autres sont à construire. Leur pluralité met en exergue un écart fondamental dans l'iconographie. Il y a des images qui résonnent avec une idée générale du fantastique, et d'autres qui constituent l'imagerie du fantastique littéraire natif du XIX^e siècle. Tout l'enjeu du siècle est alors de piocher dans la première catégorie pour affiner les frontières de la seconde. L'imagerie n'est cependant pas hermétique, elle se nourrit de différentes sources aussi bien graphiques que littéraires. Certaines œuvres sont pointées comme des phares connectant les strates, mais l'ensemble reste difficile à lier. Il ne se développe pas réellement non plus de catalogue de figures ou de thèmes assurément fantastiques, et telle n'est pas notre ambition. S'il existe une classification, mise en place par le folkloriste Paul Sébillot (1843-1918), nous constatons très vite que son abondance la rend inopérante.

c. Un déversoir iconographique

À la fin du XIX^e siècle, Paul Sébillot participe activement à la *Revue des traditions populaires*. Ces recherches le conduisent à s'intéresser au fantastique et à son iconographie à de nombreuses reprises. Il publie une suite de trois articles intitulés « L'Enfer et le diable dans l'iconographie »⁴⁹², puis une paire de billets titrés « L'iconographie fantastique »⁴⁹³ et enfin une table analytique du monde fantastique⁴⁹⁴. Les articles sont richement illustrés et dans une démarche mêlant l'historique à l'historiographique, Sébillot retrace les variations et l'importance de l'image des figures surnaturelles⁴⁹⁵. Il s'intéresse majoritairement aux contes populaires et à leur formation. Ceux-ci sont intimement liés à la littérature fantastique, les

vision aussi nette, aussi implacable, Salvator Rosa, seul, aurait trouvé ce ciel-là ! » in Constant, Benjamin, « Les dessins de Victor Hugo », *Moniteur des arts*, 18 mai 1888, p.4.

⁴⁹¹ Nous souhaitons souligner ici la présence dans le catalogue de certaines œuvres d'Odilon Redon ou encore de James Ensor mais aussi l'étonnante absence d'Albrecht Dürer ou Gustave Doré. Ces disparités mettent en évidence un propos en germe offert par le Moma mais qui reste à parfaire et à affiner.

⁴⁹² Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, mars 1889, p.129-132 ; 4^e année, tome IV, n°10, octobre 1889, p.509-511 ; 5^e année, Tome V, n°1, 15 janvier 1890, p.20-28.

⁴⁹³ Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°11, novembre 1889, p.579-588 ; 5^e année, tome V, n°6, 15 juin 1890, p.338-352.

⁴⁹⁴ Sébillot, Paul, « Table méthodique- Monde fantastique », *Revue des traditions populaires*, 7^e année, tome VII, n°8-9, août, septembre 1892, p.534-537.

⁴⁹⁵ Tous ces articles sont reproduits dans notre volume d'Annexes.

histoires apparaissant dans un genre comme dans l'autre⁴⁹⁶. Si ses propos s'accompagnent d'images, les gravures employées sont rarement des illustrations de textes. Il s'agit d'images indépendantes ou de reproductions d'œuvres peintes. Les métamorphoses de Grandville sont de nouveau citées, notamment dans son étude iconographique focalisée sur le crépuscule et la nuit⁴⁹⁷. Sébillot y étudie les ténèbres et leur pouvoir de déformation. Pour lui, elles ont la faculté de rendre le familier fantastique. Ainsi, les paysages nocturnes abritent et génèrent le surnaturel. Les arbres se métamorphosent en créatures dans l'œil du noctambule. Les œuvres de Grandville usant des assonances de formes s'intègrent pleinement à cette réflexion. L'utilisation de ses œuvres est différente des précédentes occurrences que nous avons évoquées, mais elles sont toujours associées à la notion de fantastique. Ces divers articles sont pour lui l'occasion de peindre des portraits littéraires d'êtres extraordinaires. Il décrit les fées, les lutins ou encore les diables et les accompagne de quelques exemples graphiques pris dans l'histoire de l'art. Dans une démarche didactique et documentaire, il les rend présents par l'écrit et l'image. Dans ses études, l'iconographie fantastique se base majoritairement sur des créatures extraordinaires ou des thèmes, comme la nuit. La littérature a un rôle second, elle est l'outil qui met en lumière les thèmes, qui les rend vivant par la fiction. La méthode du folkloriste se fait sentir : le fantastique est aussi présent dans les veillées, dans les récits oraux. De fait, l'écrit survient au bout du processus.

Ce raisonnement s'expose pleinement dans la « Table méthodique » que Sébillot publie en 1892⁴⁹⁸. Il s'agit d'une véritable nomenclature classée en deux sections : d'une part le monde physique, d'autre part, le monde fantastique. Ces divisions sont segmentées en de nombreuses branches qui forment un inventaire de la totalité des créatures, objets, sujets, et même lieux du fantastique. Il s'y rassemble une variété d'éléments vus comme fantastiques par le folkloriste. Sa classification est considérable et foisonnante, mais elle l'est à l'excès. Elle englobe des notions en surnombre. Sont fantastiques aussi bien les « diables⁴⁹⁹ », les « fées⁵⁰⁰ », les « dragons⁵⁰¹ », que la couleur blanche⁵⁰², le « porte-monnaie⁵⁰³ », le nombre quatorze⁵⁰⁴, les

⁴⁹⁶ De nombreux contes sont publiés avec le sous-titre « populaire » puis republiés avec le sous-titre « fantastique » ou inversement : c'est notamment le cas des nouvelles d'Erckmann-Chatrian ou de Nodier. Nous développerons cet aspect dans notre deuxième chapitre.

⁴⁹⁷ Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, novembre 1889, p.581.

⁴⁹⁸ Sébillot, « Table méthodique- Monde fantastique », *op. cit.*, (1^{er} janvier 1892), p.534-537.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.534.

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.535.

⁵⁰² *Idem.*

⁵⁰³ *Idem.*

⁵⁰⁴ *Idem.*

fleurs⁵⁰⁵, ou encore la ville de Toulon⁵⁰⁶. Pour bâtir sa table, Sébillot se base sur tout ce qui compose le folklore fantastique, tout élément ayant rencontré à un moment ou à un autre le surnaturel. Aussi, si l'une des histoires qu'il a recueillies se passe à Toulon, alors la ville est ajoutée dans sa table. Tout élément peut devenir fantastique au sein d'une histoire. Les fleurs, qui constituent un thème relativement générique, apparaissent dans bon nombre de traditions et superstitions. Son inventaire vise la formalisation, il inclut donc des mentions qui appartiennent à des caractères à la fois extrêmement précis, mais aussi particulièrement vagues. En 1892, Sébillot a une démarche de catalogage, il centralise tous les aspects possibles du fantastique pour créer une dimension dont les frontières semblent inexistantes. Sa nomenclature est détaillée et rigoureuse mais non exclusive. La démarche est différente de ses précédents articles qui se concentraient sur un registre iconographique. Si sa table ne peut avoir valeur de classification absolue, elle démontre la multiplicité des notions qu'il est possible d'associer au fantastique. La diversité des images fantastiques est à analyser parce qu'elle semble inhérente au genre.

Sébillot n'est pas le seul à englober dans le fantastique, ou les thèmes qui en sont dérivés, une profusion de figures ou de caractéristiques. Concernant le genre, le but des chroniqueurs et écrivains du XIX^e siècle est de faire coïncider les traditions et la littérature nouvellement créée. À la fin du siècle, Sébillot s'inscrit dans une mouvance qui tend à entremêler les notions. Cette tendance est perceptible dans d'autres ouvrages, qui non seulement agglomèrent des motifs extraordinaires entre eux, mais qui se plaisent également à les illustrer. Le procédé est visible dans les différentes versions du *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy. L'auteur nous est familier, il a également publié des recueils d'histoires terrifiantes tels que *Les Contes noirs*⁵⁰⁷, ou *Le Diable peint par lui-même*⁵⁰⁸. Déjà dans ces ouvrages la volonté de compilation était perceptible. La démarche du dictionnaire diffère quelque peu mais certaines similitudes se constatent. Il est lui aussi pourvu d'un sous-titre qui souhaite expliciter le contenu du livre. Dès 1825, il se présente comme une *Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer*,

⁵⁰⁵ Sébillot, *op. cit.*, (1^{er} janvier 1892), p.536.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.537.

⁵⁰⁷ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Les contes noirs, ou Les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières, anecdotes inédites, etc., sur les apparitions, les diables, les spectres, les revenans, les fantômes, les brigands, etc.*, Paris, P. Mongie, 1818.

⁵⁰⁸ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans, de contes bizarres, d'anecdotes prodigieuses, sur les aventures des démons, les traits qui les caractérisent... extrait et traduit des démonomanes, des théologiens, des légendes et des diverses chroniques du sombre empire*, Paris, Mongie aîné, 1819.

*aux divinations, aux sciences secrètes, etc.*⁵⁰⁹. Si la bibliothèque se change en répertoire en 1844, la volonté de rassembler en un même ouvrage toutes les occurrences du monde démoniaque reste inchangée. Collin de Plancy accorde beaucoup d'importance à son livre. Il est souvent révisé et augmenté, notamment de 250 articles en 1844⁵¹⁰. L'année 1863 signe son apogée, la sixième édition ajoute 800 entrées et s'accompagne de 550 gravures⁵¹¹.

Louis Breton (1818-1866) dessine 72 démons, le reste des illustrations est pris dans des ouvrages déjà publiés. Il s'y retrouve notamment les illustrations de Beaumont pour *Le Diable amoureux*. Le démon difforme Biondetta s'adjoint assez naturellement à la définition de « diable » à la page 213. Le livre use également de tous les culs-de-lampe et autres bandeaux présents dans l'édition de 1845 du roman de Cazotte pour figurer les différentes entrées du dictionnaire. La tête de démon utilisée en page 10 du *Diable amoureux* pour évoquer le diable est réemployée en page 680 du *Dictionnaire* pour illustrer la figure du vampire (fig. 70). Les gravures de Beaumont ne sont pas une exception : hormis les figurations de démons, toutes les illustrations sont des réemplois. Si la pratique éditoriale est fréquente au XIX^e siècle, ce qui pose question ici est l'aspect interchangeable de l'iconographie. Le but premier du dictionnaire semble dénaturé : les images d'illustrations sont contrefaites, menant à une confusion et une inexactitude dans les notions. Les gravures sont désaxées et éloignées de leurs sources dans un but d'institutionnalisation, mais ce projet échoue. L'ouvrage veut être une référence, un usuel, mais en son sein la spécificité graphique de chaque créature surnaturelle est effacée. La définition de l'extraordinaire, du fantastique et de l'inférieur se perd dans un amas d'images et de mots qui ne coïncident pas totalement.

Ce manque de correspondance est amplifié par la variété des occurrences présentes dans le dictionnaire. L'ouvrage développe à la fois un grand travail de précision avec, pour la majorité des entrées, l'histoire et une suite de références littéraires associées à chaque créature, mais également une multitude de notions dissemblables qui nuisent à son unité globale. Ainsi, le *Dictionnaire infernal* propose aussi bien une détermination de divers démons comme Asmodée ou Ipès, qu'une description des êtres des légendes populaires comme les fées et les lutins⁵¹², mais encore des précisions sur la mythologie nordique, avec une entrée pour le dieu « Thor »⁵¹³. Si toutes ces mentions touchent à l'irréel et à ses divers degrés, ce n'est pas le cas

⁵⁰⁹ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Dictionnaire infernal, Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrètes*, Paris, P. Mongie, 1825.

⁵¹⁰ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Dictionnaire infernal*, Paris, P. Mellier, 1844.

⁵¹¹ Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Dictionnaire infernal*, Paris, Henri Plon, 1863.

⁵¹² *Ibid.*, p.264.

⁵¹³ *Ibid.*, p.660.

des personnages historiques qui sont également consignés dans l'ouvrage. Un génie familier guiderait Napoléon I^{er}, ce qui justifie sa présence dans l'ouvrage accompagnée d'une reproduction de la toile d'Ingres (1780-1867)⁵¹⁴. La variété engendre une difficulté de lecture : au sein du dictionnaire, toutes les entrées sont mises au même niveau. La structure de l'ouvrage autorise une nomenclature mais ne permet pas de classement, les dragons y ont la même importance qu'Henri IV. L'image du monstre se trouve à côté de celle d'un démon qui côtoie celle d'un homme politique. L'architecture du livre provoque une confrontation entre différentes idées qui sont trop éloignées pour former un ensemble cohérent. En 1863, le dictionnaire n'est plus infernal, si tant est qu'il l'ait été. Il regroupe, à l'image de ce que Sébillot produit à la fin du siècle, toute une sphère de notions dont beaucoup s'éloignent de l'extraordinaire.

En matière de recueil d'iconographie fantastique, les matériaux existent dès le XIX^e siècle. Les différents dictionnaires illustrés, les tables, ou encore les articles étudiant l'historicité de l'imagerie se font une place dans la construction du genre. Ils exposent des propos, des thèmes, des analyses et même des catégorisations au sein du fantastique. Ils prennent à la fois en compte la tradition iconographique antérieure et la littérature développée au début du siècle⁵¹⁵. Le problème est qu'ils proposent objectivement trop d'images, rendant les particularités indiscernables. Il y a une surabondance de motifs due à la méthode qu'ils emploient. Dans leur démarche de répertoriage, ils forment un inventaire méthodique qui englobe toutes les occurrences à l'irréel, y compris les plus minimes. Ce travail originel forme une base nécessaire à la compréhension de l'importance que prend le fantastique au XIX^e siècle et à son étendue. Ces études sont loin d'être inefficaces, il est toutefois indispensable de revoir et de relire ces catégorisations par rapport à la construction graphique du genre littéraire du fantastique. Ce trop-plein d'images et de notions doit être dégraissé au regard de la littérature. Si la critique seule, la fiction seule et l'imagerie seule sont inopérantes pour former un genre stable et lisible, la rencontre des trois est la clé. Elles ont toutes une dimension essentielle, la narration pour rendre vivant, les mots pour désigner et donc déterminer, et l'image pour illustrer. La critique et l'iconographie contribuent à rendre visible la matière du fantastique. De leurs rencontres émergent des ressemblances, des dissemblances et des négociations.

⁵¹⁴ Collin de Plancy, *op. cit.*, (1863), p.488.

⁵¹⁵ E. T. A Hoffmann a une entrée dans le *Dictionnaire infernal*, tout comme Jacques Cazotte ou encore Charles Nodier.

Ce sont dans ces réseaux, dans les fils tirés entre chaque champ, chaque artiste et écrivain que se dessine ce qu'est le fantastique. Dans ce vaste maillage, certains relèvent de l'évidence, d'autres sont à investiguer. L'articulation permet aussi de mettre le fantastique face à ses évolutions et ses contradictions. L'analyse des discours critiques a mis en lumière les marchandages opérés par la rhétorique pour mettre Hoffmann, Cazotte et Poe sur le devant de la scène. Si ces écrivains sont richement illustrés, les images proposées posent question. Les gravures du *Diable amoureux* évoluent peu. Les hors-textes sont transposés d'une édition à l'autre et les illustrations de Beaumont sont dénaturées en étant utilisées pour figurer d'autres textes, annihilant alors leur spécificité. Les contes de Poe résistent énormément à l'illustration, les jeux d'échelle, d'intériorisation des personnages se prêtent peu à la spectacularisation voulue par l'image. Les gravures des nouvelles d'Hoffmann sont souvent neutres, elles mettent en place les personnages et les décors, mais s'intéressent rarement au surnaturel. Il y a donc toute une négociation à opérer dans les discours entre le lire et le voir pour que les écrivains flambeaux correspondent à une imagerie du fantastique, qu'ils s'intègrent à elle.

Pour cela, il convient de s'intéresser aux différents motifs du fantastique. Beaucoup d'œuvres et d'artistes gravitent autour de la notion et semblent acquérir un pouvoir de témoignage. Nous devons mettre en lumière les points de rencontre entre ce qu'il est possible d'illustrer et les auteurs fantastiques. L'image, grâce à son pouvoir évocateur, tente d'unifier le genre mais les divergences sont réelles. Le fantastique et son imagerie ne sont pas réguliers. L'iconographie est en mouvement. Elle s'accroche à certaines œuvres et à certains thèmes mais il faut encore qu'elle communique avec la littérature. C'est un défi pour l'image fantastique qui est multiple. Elle est secondée par la critique qui vient réviser des œuvres pour les intégrer à la sphère référentielle du genre. Grâce à des relectures opportunistes, elle assimile une iconographie préexistante.

Aussi, si une partie de l'imagerie ne naît pas avec le genre, elle en devient indissociable. Le glissement opéré d'une iconographie à l'autre est toutefois complexe. D'un côté, il s'observe un trop-plein d'imageries qui s'associent au mot « fantastique », de l'autre des figures qui sont reconnues comme fantastiques mais dont les textes résistent à l'illustration. En outre, certains éléments résonnent avec une narration particulière mais pas avec le genre dans sa totalité. L'exemple du monstre, et ses différentes itérations, montre la limite d'un motif unique. Il faut donc chercher à rassembler par-delà les particularités tout en les utilisant. L'image se doit d'évoquer le plus petit dénominateur commun. Dans le cas du fantastique, il semble être l'irréel. Le diabolique, le merveilleux, le surnaturel ne sont que des variations autour de la notion d'irréel. Ils questionnent son existence et ses limites. En prenant appui sur ce principe, il se

dégage un fantastique français protéiforme mais figurable. Le fantastique et l'image doivent alors se frayer un chemin pour devenir manifestes.

CHAPITRE II : Une indétermination qui détermine l'image

Les différents discours, critiques et littéraires, et leur accord avec l'image forment une histoire du fantastique heurtée. Le lire et le voir ne fonctionnent pas réellement en termes d'oppositions ou d'associations crues mais dans un entre-deux où ils se nourrissent l'un de l'autre, se font le relais de l'un et de l'autre. Souvent l'image se veut être plus qu'une illustration : elle est un adjuvant à la construction du genre. Présente dès les prémices, du fantastique elle acquiert une importance notable parce que les mots manquent. La détermination fait défaut dans les discours de la critique qui finissent par se vider de tout sens, la narration des contes est elle aussi hermétique et se plaît à laisser le lecteur aborder un monde insaisissable. L'image semble alors être une solution incontestable pour pallier les manques, et de fait elle accompagne un grand nombre d'écrits. De cette mise en présence du texte et de l'image naît un système à force de répétitions. L'image passe d'une simple association à un véritable guide qui vient marquer et modeler le genre dans sa construction et sa réception.

Toutefois, l'association reste complexe et un certain nombre de données opposent le texte fantastique et sa mise en image. En premier lieu, la dissension concerne le contenu des fictions fantastiques. Si certaines narrations reposent sur la manifestation du surnaturel, et donc sa visualisation, d'autres se fondent exclusivement sur l'invisible, leur illustration relevant alors de l'aporie. Aussi, l'extraordinaire est fréquemment laissé de côté par l'image, même si beaucoup de textes fantastiques sont illustrés. Le caractère fantastique n'est pas forcément présent du début à la fin du texte, l'illustration s'attachant à la narration ne manifeste pas systématiquement la fantasticalité. L'image n'absorbe pas le fantastique simplement parce qu'elle partage le même espace que le texte. Elle se doit de questionner son iconographie, son rapport à l'irréel et parfois sa matérialité. Si elle est en relation avec le texte, elle reste un objet unique qui a sa propre cohérence. L'association du texte fantastique avec son illustration n'a donc rien d'évident.

L'image et le texte peuvent aussi entrer en conflit. Il est des textes délicats qui ne supportent pas la mise en image. La visualisation peut mettre la narration en péril, en anticipant sur les événements ou en éclairant les mécaniques de l'extraordinaire. Au sein du livre, artiste et écrivain doivent travailler de concert pour atteindre un équilibre funambulesque. L'union du lire et du voir relève alors d'une incohérence que le XIX^e siècle a sciemment décidé d'ignorer. Le genre a une appétence pour la figuration, une iconographie formée et révisée, mais l'image devient un élément repoussoir si sa relation avec le texte est dévoyée.

L'image a un rôle oxymorique : elle semble en inadéquation avec la visualisation mais elle est aussi point d'ancrage nécessaire pour le lecteur et la construction du genre. L'illustration rend sensible l'écrit mais elle est aussi son plus direct concurrent. C'est une contradiction que l'image tente de réparer en usant de divers stratagèmes pour contourner l'impossibilité.

Le genre passe nécessairement par des phases de confusion et d'adaptation. Il ne s'agit pas d'un épisode spécifique fixé dans le temps, le fantastique étant hermétique à toute forme de périodisation, mais d'objets qui cristallisent sporadiquement ces moments de flottement. À travers eux nous pouvons étudier comment la littérature fantastique s'ébauche en un genre cohérent.

A. L'Aporie de l'illustration d'une littérature qui ne se dit pas

1. L'échec de la visualisation

a. Ce qui n'a pas été illustré

Certains auteurs et textes résistent à l'illustration, c'est notamment le cas d'Edgar Poe dont les nouvelles sont complexes à mettre en image. La difficulté réside dans le fait que les thèmes abordés sont en apparence figurables. En revanche, les divers niveaux de lecture et la profondeur de texte se trouvent écrasés par une mise en image qui reste en surface. Les motifs sont illustrés et présentés mais la diégèse est occultée. Il y a également des écrivains dont les œuvres sont ignorées par l'image. Cette stratégie d'évitement a plusieurs causes qui peuvent être significatives comme factuelles. Dans tous les cas, cette absence marque la construction du genre. Elle permet à d'autres écrits de se placer sur le devant de la scène. Le manque concrétise l'importance donnée à certaines éditions, et nécessairement celles qui acquièrent le plus de visibilité. Le phénomène est observable avec E. T. A Hoffmann et Edgar Poe : ils sont soutenus non seulement par la critique littéraire mais aussi par le marché de l'édition. Ils bénéficient de nombreuses parutions dont la plupart sont illustrées, ils sont donc ostensibles.

Face à ces évidences construites, un certain nombre d'oubliés existent. Des auteurs, qui nous sont aujourd'hui méconnus, ont participé à l'élaboration du genre fantastique. Leurs écrits ont souvent profité d'une édition unique qui n'a pas été illustrée. Le manque d'imagerie correspond parfois à un défaut d'opportunité. En effet, certains ouvrages ont l'approbation de

la critique. C'est le cas de l'œuvre *Les Gouttes de sang*⁵¹⁶ de Charles Deschamps (1848-1908) publiée en 1869, qu'un critique anonyme encense dès sa publication avec une comparaison à Edgar Poe⁵¹⁷. D'autres textes ne sont pas mis en image parce qu'ils ne rencontrent pas le succès. Il y a un certain manque d'intérêt de la part de la critique et du public. Ainsi, *Le Château de Castelloubou*⁵¹⁸ de Cousté a mauvaise presse. Le critique littéraire Maxime Gaucher (1829-1888) en fait la diatribe : il attaque un texte qui ne provoque pas de sensation et dont « la recette [...] est simple⁵¹⁹. » Dans ces deux cas, les livres n'avaient pas vocation à être illustrés. Il s'agit de la première œuvre de Deschamps et du premier roman de Cousté, ce dernier ayant auparavant publié des études. L'éditeur ne prend pas le risque de payer un artiste pour mettre en image une œuvre dont l'auteur n'est pas encore reconnu et dont la fortune auprès du public n'est pas garantie. Leur impact dans le façonnage du genre est donc modéré.

Certains écrivains dont la réputation n'est plus à faire ne bénéficient pas non plus d'illustrations. Le manque d'images peut alors être lié à la matérialité des objets qui accueillent leurs œuvres. Ainsi, George Sand (1804-1876) publie quatre contes fantastiques dans *La Revue des deux mondes* entre 1872 et 1873⁵²⁰ : le journal n'étant jamais illustré, les contes ne le sont pas non plus. Ils sont ensuite publiés en livre sous le titre *Contes d'une grand'mère*⁵²¹ et malgré cinq rééditions, toujours pas d'illustration. L'absence de gravures est assez curieuse. L'ouvrage s'adresse à un public enfantin, il s'agit de contes reprenant des thématiques usitées qui oscillent entre fantastique et merveilleux. Les écrits de Perrault ou d'Hamilton ont ouvert la voie à la mise en image de ce type de texte. Le manque d'images est singulier. Les droits du recueil semblent rester en possession de l'éditeur Lévy, c'est lui qui conduit toutes les parutions. Ce dernier n'est pourtant pas avare en illustrations, il commande plusieurs mises en image de récits fantastiques, dont *Les Merveilles de la nuit de Noël* de Souvestre (1806-1854) qui réunit cinq

⁵¹⁶ Deschamps, Charles, *Les Gouttes de sang*, Paris, L. Hurtau, 1869.

⁵¹⁷ « Parmi les volumes nouvellement parus, nous devons citer un roman de M. Charles Deschamps, qui a pour titre : *Les Gouttes de sang*. Ce titre bizarre est parfaitement approprié au sujet. C'est une histoire étrange qui se déroule sous les yeux du lecteur et qui produit l'impression d'un rêve. Edgard Poe n'a rien créé de plus fantastique que certains passages du roman de M. Deschamps. C'est une œuvre tout à fait originale et dont on ne trouve pas l'analogue dans les productions modernes. Au mérite de l'originalité M. Deschamps joint la science d'un profond analyste. Il y a autant à étudier qu'à s'émerveiller dans ce curieux ouvrage » in (41) Anonyme, « Parmi les volumes nouvellement parus », *Le Monde illustré*, n°613, 9 Janvier 1869, p.26.

⁵¹⁸ Cousté, E., *Le Château de Castelloubou, conte fantastique*, Paris, Ollendorff, 1880.

⁵¹⁹ « Nous retrouvons la même situation [...] dans un long récit fantastique de M. E. Cousté, *le Château de Castelloubou*. J'aime les légendes qui font frissonner ; celle-ci, malheureusement ne vous procure pas la moindre sensation d'effroi. Si c'est là du fantastique, c'est du fantastique à bon marché. La recette en est simple. » in Gaucher, Maxime, « Causerie littéraire », *La Revue politique et littéraire*, 1^{er} janvier 1880, p.141.

⁵²⁰ Sand, George, « Le nuage rose, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 100, 1872, p.441-505 ; Sand, George, « La Coax, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 99, 1872, p.583-604 ; Sand, George, « Les ailes de courage, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 102, 1872, p.888-948 ; Sand, George, « Le Géant Yéous », *La Revue des deux mondes*, tome 104, 1873, p.864-896.

⁵²¹ Sand, George, *Contes d'une grand'mère*, Paris, Michel Lévy, 1873.

illustrateurs⁵²².

Il en résulte un oubli relatif des œuvres fantastiques de George Sand. Si son « Essai sur le drame fantastique, Goethe, Byron, Mickiewicz »⁵²³ est considérablement étudié, ses œuvres fictionnelles sont méconnues⁵²⁴. Il faut attendre 2020 pour que des chercheurs s'intéressent aux quatre contes de Sand, qu'ils étudient leurs statuts et leurs liens avec le fantastique⁵²⁵. Cette lacune historiographique touche d'autres œuvres de George Sand manipulant des motifs fantastiques. Dès 2003, Daniel Sangsue pointe la méconnaissance des historiens de la littérature spécialistes de l'auteure relative à *Les Dames vertes*⁵²⁶. L'œuvre publiée pour la première fois en rez-de-chaussée du *Monde illustré* n'est jamais représentée⁵²⁷. Les feuilletons se situant en rez-de-chaussée des journaux le sont rarement, mais la migration de l'œuvre en livre n'affecte pas son statut. Le texte reste dépourvu d'image malgré sept rééditions. Ainsi, l'histoire ne retient qu'une connexion fragile entre Sand et le genre⁵²⁸.

Au XIX^e siècle pourtant, le lien est établi. Du point de vue de la diégèse, l'auteure manipule toute une gamme de sujets liés à l'extraordinaire : elle explore aussi bien les contes de fées pour enfants que les histoires de revenants. L'exégèse relève à plusieurs reprises la coloration fantastique des récits de Sand. Les littérateurs lui trouvent fréquemment des affinités avec Anne Radcliffe⁵²⁹. Elle apparaît également comme personnage du conte fantastique d'Adolphe Pictet (1799-1875), *Une Course à Chamounix*⁵³⁰, ouvrage pour lequel Sand élabore une illustration (fig. 71). Ces points de rencontres ne se dessinent pas uniquement dans les observations des autres littérateurs. L'auteure elle-même en use dans divers paratextes. Ainsi,

⁵²² Souvestre, Émile, *Les Merveilles de la nuit de Noël, récits fantastiques du foyer breton*, Paris, Lévy, 1868.

⁵²³ Sand, George, « Essai sur le drame fantastique, Goethe, Byron, Mickiewicz », *La Revue des deux mondes*, 15 décembre 1839, p.593-645.

⁵²⁴ Nous souhaitons toutefois mentionner l'article de Crecelius, Kathryn, J., « Female Fantastic : The Case of George Sand », *L'Esprit créateur*, vol.28, Automne 1988, p.49-62, qui étudie la relation de Sand au fantastique et qui pointe dès 1988 l'oubli de Sand dans les études des historiens de cette littérature. L'article paraît toutefois en anglais chez un éditeur américain et reste peu connu en France.

⁵²⁵ Calderone, Amélie, « Les contes fantastiques de George Sand : des œuvres à la réception démocratique », *Écrire pour la jeunesse et pour les adultes. D'un lectorat à l'autre*, Paris, Classique Garnier, 2020, p.37-50 ; Fournier Kiss, Corinne, « Les "Contes d'une grand-mère" de George Sand: Objets fantastiques ou merveilleux? Pour une perception allégorique des objets dans "Le Château de Pictordu" », *George Sand et le monde des objets*, Paris, Classique Garnier, 2020, p. 365-381.

⁵²⁶ Sangsue, Daniel, « Les Dames vertes par George Sand », *Ethnologie française*, nouvelle série, t.33, n°4, octobre-décembre 2003, p.703.

⁵²⁷ Sand, George, « Les Dames vertes », *Le Monde illustré*, 18 avril 1857, p.6-11.

⁵²⁸ Il faut attendre 1963 et la seconde édition, revue et augmentée de *L'Anthologie du conte fantastique français* de Castex pour que Sand apparaisse. Elle n'est pas présente dans la première version de 1947.

⁵²⁹ « Que signifie, en effet, tout ce galimatias de fantastique emprunté aux ténébreuses inspirations d'Anne Radcliffe » in. (23) Anonyme, « L'Oroco, par George Sand », *Le Figaro*, 4 mars 1838, p.3 ; « tant d'autres récits où l'invention se complique de surprises matérielles, de labyrinthes, de dédales d'architecture fantastique, et où l'on croirait assister à une secrète collaboration d'Anne Radcliffe avec un écrivain de génie. » in Caro, Elme-Marie, *George Sand*, Paris, Hachette, 1887, p.19.

⁵³⁰ Pictet, Adolphe, *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, Duprat, 1838.

elle explicite son rapport au genre dans la notice du roman *Le Secrétaire intime*. Elle précise que l'œuvre « est une fantaisie sans rime ni raison qui [lui] est venue en 1833, après avoir relu les *Contes fantastiques d'Hoffmann*⁵³¹. » Sand est donc une lectrice d'Hoffmann et les œuvres de l'écrivain allemand l'inspirent. Dans sa correspondance, elle qualifie également « d'album fantastique⁵³² » l'ouvrage *Les Légendes rustiques*⁵³³ qu'elle réalise avec son fils Maurice Sand (1823-1889). Il s'agit de l'un des seuls livres de l'auteure traitant d'irréel qui soit illustré. La mise en image est assurée par son fils, dont l'œuvre *Le Follet d'Ep-Nell* (1858) est réutilisée dans l'article « Iconographie fantastique – Le crépuscule de la Nuit »⁵³⁴ de Sébillot. Non seulement l'image est présente, mais elle est reconnue comme appartenant à l'imagerie fantastique.

Le livre se compose de douze légendes accompagnées d'autant de hors-textes qui fonctionnent comme des frontispices. Il s'observe toutefois une forte redondance dans l'agencement des images. Les gravures ont toutes un format horizontal. La composition ne varie que très peu avec une ligne d'horizon placée au milieu de l'image de façon très académique et une ouverture dégagée sur la nuit en arrière-plan (fig. 72). Les illustrations sont toutes très sombres et n'offrent souvent qu'un léger contraste. Les personnages se retrouvent perdus dans la spatialité en raison de leur petitesse. Ce sont généralement eux qui portent le fantastique, aussi ce dernier n'occupe qu'une place restreinte dans la visualisation des éléments. Seules deux images diffèrent légèrement. La gravure accompagnant la légende « Les Lupins » (fig. 73) propose une composition similaire aux autres images, toutefois le dessin ménage un contraste plus important que les autres. L'élément fantastique, ici une meute de loups-garous, est positionnée contre un mur relativement clair qui s'oppose à leurs pelages obscurs. La répétition des figures permet également une visibilité plus importante de l'extraordinaire. Toutefois, la composition rend confuse ce que l'illustrateur souhaite donner à voir. L'entrée dans l'image se fait par un élément repoussoir : un foisonnement de végétation qui prend toute la hauteur de l'image et qui se situe au tout premier plan. Le positionnement des corps des lupins n'est pas diversifié, la redondance se fait sentir au sein même de l'image. Aussi, si le fantastique est rendu visible, son impact est amoindri par l'agencement de la composition.

Il faut attendre *Le Casseur de bois* pour que l'image mette le fantastique au centre de sa visualisation (fig. 74). Si le format reste identique et que la matrice de la composition se fait

⁵³¹ Sand, George, *Le Secrétaire intime*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p.1.

⁵³² Sand, Georges, *Correspondance : 1812-1876, IV*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p.159.

⁵³³ Sand, Georges, *Les Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et compagnie, 1858.

⁵³⁴ Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 4e année, tome IV, n°11, novembre 1889, p.579-588.

sentir, la disposition évolue. L'arrière-plan est presque entièrement occulté, ce qui a pour effet de resserrer le regard sur la figure surnaturelle : un être de feu à l'origine des incendies de forêt. Toutefois, si l'illustration expose un fantastique manifeste, elle ne s'accorde que très peu avec le texte. Le mythe décrit la créature comme un homme de feu ou de fer rouge, or c'est une femme qui est représentée, ses longs cheveux lui descendant sur le corps. De même, l'élément principal de la légende est absent. Il n'y a pas de feu, seulement une figure éclairée ; la lumière n'émane pas d'elle, elle se pose sur elle. La légende évoque rapidement la ramasseuse de bois, présente sur la gauche de la gravure, mais elle se focalise surtout sur l'histoire d'un curé ayant absout les âmes de ses paroissiens. Il en résulte une tension irréconciliable entre le texte et l'image alors qu'il s'agit de la seule gravure portant ostensiblement le fantastique. Le signal visuel du genre est dévoyé. Le seul ouvrage illustré et fantastique de Sand est discordant et difficile à aborder. Du point de vue du texte, il relate les légendes régionales et fait écho à la tendance folklorique des écrits de la période, mais sa mise en image est quelque peu fade et souvent divergente. La lecture en est ébranlée.

Le manque d'accord entre les médiums explique peut-être la disparition des illustrations dans les différentes rééditions de l'ouvrage. Alors que Lévy reprend les droits de publication à Morel en 1877 et 1888, la matérialité des livres change. La grande édition ambitieuse et luxueuse voulue par Morel, avec un format folio et une suite de gravures, est revue à la baisse. Les livres sont publiés avec des formats modestes, in-12 et in-18 et seul le texte est conservé. Les éditions postérieures sont à destination d'un public plus large. Elles sont de fait plus économiques et plus transportables. Grâce à l'élimination des images, il n'y a plus de frottement entre le lire et le voir et donc la lecture est facilitée. Il y a plusieurs causes à la suppression des illustrations : leur redondance, le changement d'éditeur, de public, mais aussi une volonté d'uniformisation. Lévy publie d'autres recueils de légendes dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, aux *Légendes rustiques* s'ajoutent *Les Légendes de Bretagne*⁵³⁵ ou encore les *Contes et légendes scandinaves*⁵³⁶. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une collection, les prémices d'une standardisation en vue de rassembler des ouvrages traitant d'une même thématique, se font sentir. Ajouté au reste des éléments, il en résulte que *Les Légendes rustiques* ne se démarquent plus d'un autre recueil, elles sont moins visibles puisque leurs particularités ont disparu. L'absence d'illustrations des rééditions s'explique par une cause empirique qui a pour conséquence le déclin de leur importance. Particulièrement dans le cas du genre fantastique, il semble y avoir une corrélation entre l'absence d'images et l'omission des œuvres. L'exemple

⁵³⁵ Meyronnet, Saint-Marc, Philippe-Émilien (de), *Légendes de Bretagne*, Paris, Lévy, 1879.

⁵³⁶ Dobritz, Frédéric, *Contes et légendes scandinaves*, Paris, Lévy, 1887.

de Sand met en lumière un moment d'oubli historiographique. Ce dernier peut aussi être mis en corrélation avec l'extrême diversité des œuvres produites par l'auteure. Dans cette quantité, le fantastique apparaît comme anecdotique ; il est toutefois présent et exalté par la critique.

Dans le façonnage du fantastique, les œuvres et la critique ont une importance non négligeable, mais à elles s'additionnent l'édition et les diverses voies éditoriales. Ces dernières forment la matérialité des objets qui portent le genre et elles le modèlent par la répétition, l'exposition ou l'exclusion. L'absence d'illustrations peut avoir des causes structurelles, mais elle est toujours significative et détermine, dans une certaine mesure, la façon dont le fantastique est abordé et étudié.

b. L'impossibilité d'une nouvelle iconographie

Il est des œuvres qui sont ignorées par l'illustration et d'autres qui résistent à la mise en image. Ces deux attitudes face à la gravure ne sont pas hermétiques, ce ne sont pas à proprement parler des catégories. Il y a donc tout un pan de la création fantastique qui se situe dans une zone intermédiaire. Certaines fictions ne sont pas illustrées, pourtant elles ne manquent pas d'intérêt ou de crédit. Leur résistance à l'illustration semble avoir une cause générique plus que diégétique. L'absence d'image dans le cas où l'œuvre n'a jamais eu pour destination d'être illustrée provoque un oubli relatif mais explicable. Les conditions d'éditions expliquent en partie l'exclusion de George Sand. En revanche, lorsqu'un auteur manipulant le fantastique est déjà reconnu et que nombre de ses œuvres sont illustrées, le défaut de mise en image d'une de ses fictions provoque une anomalie à investiguer. L'exception manifeste en creux la complexité de la structuration du genre.

Théophile Gautier écrit *Spirite* en 1865, il s'agit de l'une des seules œuvres fantastiques de l'auteur qui n'ait pas été mise en image. Elle apparaît tout d'abord en rez-de-chaussée du *Moniteur universel* à partir du 17 novembre 1865 ; sa publication quotidienne s'étend jusqu'au 6 décembre 1865⁵³⁷. Forte de son succès⁵³⁸, la nouvelle est publiée en livre dès l'année suivante chez Charpentier et est rééditée à cinq reprises⁵³⁹. Elle n'est jamais illustrée. Les œuvres à caractère fantastique de Gautier sont toutes mises en image aux alentours de la dernière

⁵³⁷ Gautier, Théophile, « Spirite, nouvelle fantastique », *Le Moniteur universel*, 17 novembre 1865, p.1-2 ; 6 décembre 1865, p.1-2.

⁵³⁸ « Je ne sais si vous avez suivi dans le *Moniteur* la publication de *Spirite* de Théophile Gautier. [...] Voilà de la poésie ! ... Voilà du spiritisme, tel que le conçoit l'âme, tel que l'aime le cœur ! » in Benoist, Honoré, « Correspondance spirite », *L'Avenir*, 25 janvier 1866, p.1.

⁵³⁹ Gautier, Théophile, *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866.

décennie du siècle. *Une Nuit avec Cléopâtre* est figurée en 1894 par Paul Avril (1849-1928), s'en suit *La Chaîne d'or* en 1896 par Antoine Rochegrosse (1859-1938), ou encore *Omphale* en 1896 et *La Mille deuxième nuit* en 1898, toutes deux illustrées par Adolphe Lalauze (1838-1906)⁵⁴⁰. Les rééditions de *Spirite* s'inscrivent dans cette temporalité, mais elles bénéficient d'un traitement différent du point de vue de l'image.

Toutes les conditions sont pourtant réunies pour une mise en image. Charpentier (1846-1905), l'éditeur qui supervise la première version livresque du texte, n'est pas hostile à l'illustration. C'est dans sa maison d'édition que paraît *Le Roman de la momie*⁵⁴¹, le tout premier ouvrage fantastique illustré de Gautier. Le thème abordé par l'auteur, dans *Spirite*, est en vogue, la vague de spiritisme qui envahit l'Europe depuis une dizaine d'années trouve un public intéressé et enthousiaste en France⁵⁴². Gautier est reconnu comme un écrivain du genre depuis ses débuts⁵⁴³, et la fin du siècle voit une accélération et une augmentation des occurrences faisant état du rapprochement entre l'auteur et le fantastique⁵⁴⁴. Elles correspondent aux premières biographies posthumes de l'écrivain qui retracent l'ensemble de sa création. Les biographes s'attardent sur ses fictions fantastiques, ce qui réactive les différents billets et études sur Gautier et le genre. La raison de la non-illustration de *Spirite* semble donc tenir à son contenu plus qu'à sa forme ou à la matérialité de sa parution.

Cette idée est toutefois surprenante. Les thèmes abordés dans la nouvelle ne sont pas si éloignés des autres sujets traités par l'auteur. *Spirite* est l'histoire de Guy de Malivert, un jeune homme de 29 ans qui se résout, poussé par le demi-monde, à se marier sans sentiments à Madame d'Ymbercourt. Alors qu'il souhaite se faire excuser d'un rendez-vous qu'il n'aspire pas à honorer, sa main prise de fourmillements écrit une lettre de rupture à Madame d'Ymbercourt. Cet épisode d'écriture automatique est suivi par plusieurs autres événements

⁵⁴⁰ Gautier, Théophile, *Une Nuit avec Cléopâtre*, Paris, Ferroud, 1894 ; Gautier, Théophile, *La Chaîne d'or*, Paris, Ferroud, 1896 ; Gautier, Théophile, *Omphale, histoire rococo*, Paris, Ferroud, 1896 ; Gautier, Théophile, *La Mille deuxième nuit*, Paris, Ferroud, 1898.

⁵⁴¹ Gautier, Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, Charpentier, 1889.

⁵⁴² Voir à ce propos Cuchet, Guillaume, *Les Voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2012 ; Andrea, Patrizia (D'), *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913 : perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2014.

⁵⁴³ « On dirait ces fantômes de musiciens comme les évoque Hoffmann, comme on en trouve dix dans un conte fantastique de Th. Gautier, fantômes qui sonnent, sonnent, raclent, raclent, battent, battent, jusqu'à ce que mort s'en suive. » in (22) Anonyme, « Les Spectacles de la Porte-Saint-Martin », *Figaro*, 24 janvier 1838, p.3.

⁵⁴⁴ « L'esprit de M. Gautier est doué d'une originalité vraie et qui le met à part. En toutes choses, il a horreur du banal, du commun, du convenu. En toutes choses, il cherche le côté choisi, élégant, spirituel, paradoxal, singulier, quelquefois étrange, la face aperçue de peu de regards. Il incline au fantastique, mais au fantastique lumineux, en relief, en ronde-bosse, au fantastique rabelaisien, au fantastique de l'ancienne comédie italienne, et non au fantastique allemand ; plutôt vers Callot que vers Hoffmann. » in Spoelberch de Lovenjoul, Charles (De), *Les lundis d'un chercheur*, Paris, Lévy, 1894, p.188-189 ; « Parfois même, il se sent emporté dans des régions fantastiques qui n'ont rien de commun avec celles où l'alcool conduisait Hoffmann et Edgar Poë ce qu'il en raconte donne envie d'y aller. » in Camp, Maxime (Du), *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895, p.150.

suraturels. Une jeune femme se révèle dans son miroir, il la revoit dans un traîneau. Il tombe amoureux de cette apparition qu'il nomme Spirite. Cet amour est réciproque et ensemble ils communiquent via l'écriture. Alors qu'ils vivent dans un pan différent de l'existence, Malivert parvient à rejoindre son aimée lors d'un voyage en Grèce. Il est attaqué par des bandits et, alors qu'il se meurt, Spirite vient chercher son âme.

Le fond de l'intrigue n'a rien de nouveau pour Gautier. Il déploie à de multiples reprises le motif de l'amour entre un être surnaturel et un homme. C'est le cas dans *Omphale*, une œuvre de jeunesse écrite en 1834, dans laquelle un jeune homme tombe amoureux d'une figure s'émancipant de sa tapisserie. C'est aussi l'histoire de la célèbre *Morte amoureuse* écrit en 1836 contant l'aventure de Romuald et Clarimonde. À travers la relation amoureuse se joue la confrontation de deux êtres, de deux entités et de deux mondes distincts. Gautier approche le fantastique par le drame de l'amour impossible ou dévoyé. Les duos se font duels. Les textes offrent aux artistes des passages hautement figurables. La tension entre deux univers est illustrée parce qu'elle est non seulement spectaculaire mais qu'elle figure la rencontre du réel avec l'irréel. Elle image plus qu'un moment précis du texte, c'est un emblème du fantastique lui-même.

Paul Albert Laurens (1870-1934) le comprend lorsqu'il met en image *La Morte Amoureuse* en 1904⁵⁴⁵. La première gravure de l'ouvrage figurant sur la toute première page de la narration illustre précisément Romuald en proie à Clarimonde (fig. 75). Le prêtre est à genoux au premier plan et il se couvre le visage dans une attitude désespérée. Clarimonde nue se trouve à l'arrière-plan, le haut de son corps se détache du fond de l'illustration comme si elle avait elle-même déchiré la trame de la gravure pour apparaître. Cet aspect est sensible au regard de la main droite de Clarimonde. Des stries horizontales sont visibles, elles se poursuivent en se modulant jusqu'à Romuald, faisant le lien entre les deux personnages. La gravure ne met pas en image un élément précis et figurable. Laurens joue de son médium pour faire affleurer l'extraordinaire. Si Romuald refuse la confrontation, les deux personnages sont mis en parallèle, leurs positions se répondent. Leur connexion est d'abord établie par l'image. L'histoire n'est pas encore installée, la narration n'a pas commencé, l'illustration est donc le premier élément auquel le lecteur-regardeur est confronté et elle dénote le fantastique. Le rôle de l'image est double, non seulement elle introduit les protagonistes du texte mais elle situe également le genre de l'ouvrage. La gravure est un marqueur qui fonctionne aussi comme une exégèse du livre.

La narration de *Spirite* offre au lecteur ce même type de rencontre ostensible entre

⁵⁴⁵ Gautier, Théophile, *La Morte amoureuse*, Paris, A. Romagnol, 1904.

Malivert et un être spirituel. L'âme de Lavina se rend visible, justement au travers d'un reflet et donc d'une image :

Un vague instinct faisait pressentir à Malivert que, si quelque révélation devait avoir lieu cette nuit, elle se ferait par ce moyen. Le miroir, sur lequel ordinairement il ne jetait jamais les yeux, exerçait sur lui une sorte de fascination et absorbait invinciblement son regard. [...] L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité, et Guy de Malivert put enfin voir, délimitée par la bordure de la glace comme un portrait par son cadre, une tête de jeune femme, ou plutôt de jeune fille, d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre⁵⁴⁶.

Il s'agit d'une image textuelle qui ne s'incarne pas en image graphique. Pourtant, ce repère qui indique l'un des *leitmotifs* du genre accompagne d'autres jalons disséminés dans le texte. En se servant de la diégèse, Gautier ancre son texte dans le fantastique : il indique dès le premier chapitre que Malivert est un lecteur de Goethe, Hugo et Poe⁵⁴⁷. Ces éléments réhaussent et affirment le péritexte. Dans cette idée de s'ancrer dans le genre, l'image fait défaut, alors que certains passages correspondent précisément aux marqueurs visuels du genre. De fait, l'illustration manque ; l'explication tient sans doute à la substance du fantastique chez *Spirite*. Si le motif dominant n'est pas nouveau, l'angle d'approche diffère. Le ressort fantastique tient de l'écriture automatique. Le spiritisme et ses mécanismes ont une grande place dans la narration, or en 1866, ces derniers n'ont pas encore d'imagerie constituée.

Le spiritisme s'affiche et se constitue dans les années 1850 en France par les spectacles et manifestations mais aussi et surtout par l'écrit. *Le Livre des esprits*⁵⁴⁸ d'Allan Kardec (1804-1869) publié en 1857 connaît un énorme succès. Il expose en détail la nature des esprits. Il est suivi en 1861 du *Livre des médiums*⁵⁴⁹ qui, lui, évoque toutes les pratiques spirites, comme le guéridon, les tables tournantes, les trances et autres écritures et dessins automatiques. Kardec réunit autour de lui une foule d'adeptes, les sociétés spirites voient le jour partout en France et elles s'expriment via différents organes et notamment la presse. *La Revue Spirite*⁵⁵⁰ fondée en 1858 par Kardec s'accompagne de *La Vérité*⁵⁵¹ en 1863 ou encore de *L'Avenir*⁵⁵² en 1864. Les années 1860 sont riches en écrits spirites, mais aucun des livres et aucunes des revues ne présentent d'illustrations.

⁵⁴⁶ Gautier, *op. cit.*, (1866), p.63-65.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.4.

⁵⁴⁸ Kardec, Allan, *Le Livre des esprits*, Paris, Dentu, 1857.

⁵⁴⁹ Kardec, Allan, *Le Livre des médiums*, Paris, Didier Ledoyen, 1861.

⁵⁵⁰ Kardec, Allan, *La Revue Spirite*, Paris, 1858.

⁵⁵¹ Edoux, E., *La Vérité, journal du Spiritisme*, Lyon, 1863.

⁵⁵² Ambel, Alis (D'), *L'Avenir, moniteur du spiritisme*, Paris, 1864.

Ainsi, les seules figurations de spiritisme qu'il existe sont des images mémorielles d'événements vécus, et donc elles s'éloignent du fictionnel. Les photographies spirites, si spectaculaires, en sont encore à leurs balbutiements⁵⁵³. Il existe une exception cependant : les journaux satiriques qui raillent cette mode occulte mettent en image de façon caricaturale les pratiques. *Le Charivari* publie nombre de dessins de Daumier (1808-1879) s'évertuant à tourner en ridicule les médiums, notamment sa série « Les Spirites ». Le 4 novembre 1865 paraît un dessin mettant en image l'écriture automatique (fig. 76). Au premier plan, deux hommes conversent, l'un enjoint l'autre à se taire pour laisser la médium, présente au second plan, se concentrer. Cette dernière, assise à un bureau le crayon à la main, a la tête renversée et les yeux écarquillés. Une foule regarde avec attention la séance. Graphiquement parlant, l'image exprime peu. C'est l'adjonction des personnages annexes, les spectateurs et les hommes au premier plan, qui contextualise la situation. L'extraordinaire n'est pas extrêmement perceptible. Seul le visage de la spirite avec une expression exagérée et sa position convoient une forme d'étrangeté. C'est surtout la légende, et donc l'écrit, qui appuie sur la singularité de la situation. L'image ne figure finalement qu'une femme à un bureau. Visuellement, la gravure a peu d'impact et le fantastique n'est pas manifeste. Sporadiquement, des images présentant le spiritisme voient le jour dans la presse, mais elles souffrent toutes d'un manque de spectacularisation et d'ostension de l'extraordinaire⁵⁵⁴.

L'absence d'illustration de la nouvelle *Spirite* peut s'expliquer par le manque d'imagerie. Le phénomène spirite est relativement nouveau et s'il est indéniable qu'il touche au surnaturel, son iconographie n'est pas formée. Au départ, les pratiques sont peu spectaculaires, les fantômes se manifestent à travers le voyant mais ils n'apparaissent pas. Il faut donc créer des versions exagérées de ces moments surnaturels. Les photographies occultes de la fin du XIX^e siècle montrent le besoin d'emphase lié à l'image. Les représentations superposent des éléments fantastiques, comme les ectoplasmes ou divers fluides, qui sont des objets hautement visuels, à une image d'apparence normale. La mise en scène a pour but d'appuyer sur la dramatisation de l'événement. Dans les années 1860, l'imagerie est encore timide du point de vue du fantastique, surtout en comparaison des autres motifs surnaturels qui peuplent les textes, comme les monstres ou les apparitions. Les rouages du fantastique dans *Spirite* reposent justement sur l'écriture automatique. Si le procédé est illustrable, le fantastique

⁵⁵³ Voir *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, cat. expo., Paris, Maison de la photographie, (3 novembre 2004 - 6 février 2005), Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁵⁴ La lithographie de Daumier, « Continuant à se livrer à ce qu'on est convenu d'appeler le divertissement des tables tournantes » publiée dans *Le Charivari* du 15 février 1854, ne figure que trois hommes assis à une table.

n'est pas percevable. Il en résulte une tension entre ce que l'image montre et ce que le texte affirme. L'œuvre appartient au genre, elle en a les codes et la lignée, mais il y a une impossibilité à figurer un fantastique si subtil. L'opposition est irréconciliable.

Dans sa forme épurée, la mise en image possible du spiritisme est très proche des formes attestées de la doctrine. *Spirite* joue avec les frontières et réduit l'écart entre le réel et le fictionnel. Il en découle une forme de confusion qui ne se prête pas à l'illustration. La temporalité des phénomènes spirites et de la fiction est la même, au contraire des autres œuvres fantastiques qui mettent en scène des croyances et des superstitions désuètes. La littérature n'a pas le temps de digérer ces expérimentations. La tension entre la réalité et la fiction est trop forte et cela entraîne une exclusion du spiritisme du genre fantastique. Il y a une corrélation certaine entre l'absence d'image et le modelage du genre. La particularisation par l'exclusion se fait une place dans la définition du genre. La re-visualisation de l'imagerie est perturbée par des fictions qui abordent le surnaturel autrement. Il y a une nécessité à trouver des alternatives et des formes intermédiaires pour mettre le fantastique en image. Cela passe par un nouvel examen des figures. Les créatures issues d'une imagerie traditionnelle sont revues et remodelées pour correspondre à l'évolution de la littérature. Les possédés se transforment en fous, les sorcières deviennent des médiums.

c. Quand le factuel se teinte de fantastique

Il est indéniable que l'image échoue parfois à transcrire le fantastique. Les processus d'adaptation et de négociation de l'imagerie au genre s'enlisent dans des figurations infructueuses. Il en résulte des gravures imageant le factuel des récits. L'illustration se raccroche au tangible, même si elle tente parfois de faire émerger le surnaturel dans ces images de décorum. Le factuel dans les gravures reste une nécessité, puisqu'il est rare que tous les passages d'un récit attestent notoirement du fantastique. Le premier rôle de l'illustration est d'accompagner le texte. Elle peut bien sûr suggérer le genre via des *leitmotifs* visuels ou s'émanciper de la narration mais elle doit avant tout représenter les personnages, les lieux et le temps de l'intrigue. Aussi, beaucoup de gravures au sein des textes fantastiques ne figurent que les éléments attenants à l'ordinaire.

À cette première contrainte de nature de l'illustration, s'ajoute la difficulté de conjuguer une iconographie folklorique emphatique à un genre qui tend parfois à la subtilité. S'il reste des écrits, des contes de fées et des contes orientaux qui jouissent d'une imagerie expansive,

beaucoup d'ouvrages composent des narrations qui canalisent les effets extraordinaires. Ils sont réduits à un passage qui constitue l'acmé du récit ou se développent en sous-texte dans la fantastique et les mécaniques de la diégèse. Toutefois, ces ouvrages entretiennent une certaine ambiguïté avec la littérature ostensiblement surnaturelle. Ils se servent de ses codes et de ses signes au sein de leurs réécritures. Se trouvent alors des personnages qui ont toutes les caractéristiques des créatures extraordinaires mais qui sont présentés comme ordinaires par le texte. Le vocabulaire et les descriptions de ces protagonistes encouragent une forme de confusion et d'indétermination qui sont voulues. Il s'agit de faire communiquer une littérature naissante avec ses prédécesseurs, de tracer une lignée littéraire via les personnages tout en revendiquant sa nouveauté et son évolution. L'illustration se bat alors avec ces personnages à demi libérés des archétypes pour leur donner une identité graphique qui ne soit pas trop marquée mais tout de même évocatrice.

La re-visualisation des motifs de l'imagerie est donc additionnée d'une négociation des canons. Elle se manifeste via une transformation légère mais significative des formes et des figures. Il y a une chaîne fragile entre ce que l'auteur offre, ce que l'illustrateur projette et ce que le lecteur-regardeur perçoit. L'enchaînement est périlleux : au sein d'un même recueil se développent des fantastiques très différents qui manient le surnaturel à divers degrés. Hoffmann peut se faire féérique avec des contes comme *Le Petit Zacharie surnommé Cinabre*, mais aussi très allusif avec des écrits comme *Marino Falieri*. Au sein d'un même ouvrage, l'illustrateur jongle avec les iconographies. Il est tenu de proposer la figuration d'une fée qui doit être reconnaissable immédiatement grâce à une multitude d'attributs, tout en nuancant les versants extraordinaires des personnages intermédiaires. Parfois, l'illustrateur est en difficulté et il se perçoit des transferts de l'imagerie fantastique d'un personnage à l'autre. C'est le résultat d'un mauvais dosage du degré d'irréel attendant au personnage ou de la collision de figurations trop hétéroclites.

En 1843, lorsque Gavarni (1804-1866) figure *Les Contes fantastiques* d'Hoffmann, il se confronte à des imageries protéiformes⁵⁵⁵. Dans la narration de *Cinabre*, l'auteur offre énormément de possibilités de figurer le surnaturel. Le conte suit Cinabre, un être difforme ayant été pris en pitié par la fée Rosabelverde lors de son enfance. La protection de la créature surnaturelle lui vaut de gravir les échelons de la société, mais il abuse de son pouvoir. Un jeune homme, Balthazar, se met en quête de le renverser et pour cela il s'adjoint l'aide du magicien Prosper Alpanus. Le fantastique s'expose par le biais de l'univers qui est empreint de féerie et

⁵⁵⁵ Hoffmann, E. T. A., *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843.

à travers les personnages qui usent de magie. Gavarni se plaît à représenter le disgracieux héros à plusieurs reprises (fig. 77 et 78). Il donne une identité graphique grotesque au protagoniste. Il est petit, avec une tête énorme, des jambes minces et longues. Sur sa face, un nez proéminent et une crinière de cheveux impressionnante le caractérisent. Si le dessinateur insiste sur ce dernier élément, c'est qu'il est la clé du fantastique attaché à Cinabre. Une tresse de trois cheveux roux est dissimulée dans sa tignasse – la fée l'a pourvu de cheveux crépus qui protègent ce talisman, et elle vient peigner son protégé tous les neuf jours. L'apparence de Cinabre est manifestement extraordinaire : Gavarni se sert des traits physiques du héros pour faire affleurer le merveilleux.

Ce n'est pas possible pour sa représentation de Rosabelverde, il doit donc lui adjoindre des attributs (fig. 79). La gravure introduisant la fée a un statut particulier. Il s'agit d'un hors-texte pourvu du titre de la nouvelle, disposé sur une page après le début du conte. Cette illustration fonctionne donc comme un pseudo-frontispice et toutes les nouvelles sont munies d'une image semblable. L'illustration a donc le rôle de présenter l'essence du conte. Elle figure deux des trois personnages principaux, les deux seuls ayant trait au fantastique. Dans un jeu d'opposition, le petit et laid Cinabre répond à la belle et charmante Rosabelverde. La fée passe sa main dans les cheveux de son protégé, indiquant l'importance de cet élément. À ses pieds sont disposés un certain nombre d'objets et d'attributs qui doivent indiquer au lecteur-regardeur la nature du personnage. Non seulement Rosabelverde tient dans sa main une longue baguette, mais elle demeure à l'intérieur d'un cercle magique. Nous pouvons également voir de la verrerie et un livre. Ces éléments ne sont pas présents dans le conte, ce sont donc véritablement des signaux, qui viennent caractériser le personnage pour le lecteur. Ces marqueurs visuels restent ambigus, ils peuvent entraîner le lecteur dans une mauvaise interprétation, son attente peut être dévoyée. Si la baguette est parfois l'attribut de la fée, ce n'est pas le cas des tracés rituels ou des fioles. Ces éléments pointent vers l'iconographie de la sorcière, or tout dans le personnage fait référence à la figure de la marraine la bonne fée. L'archétype mis en place par le texte se confronte à une iconographie divergente.

Les deux canons féminins, la fée et la sorcière, fréquemment utilisés par les textes fantastiques, fusionnent leur iconographie. Le motif de cette combinaison est étrange, le conte offre énormément d'opportunités de figurer le fantastique via des personnages ou des situations. Gavarni ne manque pas de le mettre en image à chaque occasion. La fée du conte *Cinabre* est un archétype, elle répond au modèle de la nourrice extraordinaire et aidante. Elle suit les pas de la fée de *Cendrillon* de Perrault ou encore de celle de *L'Oiseau bleu* de la comtesse d'Aulnoy (1650-1705). Elle est identifiée et identifiable. Ce n'est pas le cas de Marguerite dans le conte

Marino Falieri. Ce personnage vient questionner et tordre l'archétype.

La nouvelle d'Hoffmann conte l'histoire d'Antonio, un jeune homme contraint de mendier après diverses péripéties. Il est chaperonné par une vieille vagabonde nommée Marguerite qui l'aide à atteindre son amour de jeunesse Annunziata. Une fois réunis, les deux amants et la vieille femme périssent alors que leur barque chavire en pleine mer. Ce conte mêle la politique à une histoire d'amour. Le fantastique y est discret et ne tient qu'à la figure de Marguerite. Cette dernière apprend à Antonio qu'elle était sa nourrice lors de son enfance, mais elle sait également préparer des remèdes et percevoir l'avenir. Marguerite est donc à la fois une mendicante à la marge de la société, une guérisseuse et une voyante. Elle a tous les attributs littéraires de la sorcière, cependant le personnage lutte fermement contre cette appellation. Le mot « sorcière⁵⁵⁶ » est utilisé comme une insulte dans le récit, et cela ébranle profondément Marguerite qui dévoile à Antonio et au lecteur qu'elle a subi les tortures de l'Inquisition :

J'étais ta nourrice. [...] Mon père, ancien chirurgien, m'avait fait connaître les propriétés des plantes curatives ; mais à cette science je joignais un don particulier, celui de lire dans l'avenir, comme dans un miroir éloigné et confus, et je prédis souvent involontairement les événemens futurs. Lorsque je me trouvai seule dans Venise, je songeai à me servir de mon art pour gagner ma vie. Je guérissais en peu de temps les maux les plus invétérés ; et bientôt ma réputation se répandit dans toute la ville. La jalousie des charlatans qui vendent leurs pilules sur le Rialto et sur la Zecca, se réveilla. Ils m'accusèrent d'avoir fait un pacte avec Satan, et le peuple les écouta. Bientôt je fus arrêtée, et traduite devant le tribunal ecclésiastique. Tonino, quelles affreuses tortures il me fallut endurer⁵⁵⁷ !

Marguerite n'admet pas être une sorcière, elle justifie sa connaissance des plantes par l'enseignement et minore l'importance de ses prédictions. Hoffmann est sur le fil : il contrebalance l'emploi des poncifs associés à un être surnaturel par un discours réfutant l'extraordinaire. Marguerite est un personnage complexe, elle concentre et étouffe le fantastique. Sans être au centre de la nouvelle, ses apparitions jalonnent le récit en le teintant d'irréel. Sans ses énigmatiques prédictions, la nouvelle n'est qu'une histoire tragique. Si des éléments suggèrent qu'elle est une sorcière, elle doit absolument s'en cacher pour échapper à la torture. Ce jeu de va-et-vient entre la manifestation des archétypes et leur négation ainsi que le doute qui en émerge perturbent la mise en image.

Gavarni tente de cultiver l'ambivalence du personnage et du texte (fig. 80). Il représente Marguerite comme une vieille femme, voûtée portant des haillons et s'aidant d'un immense

⁵⁵⁶ Hoffmann, *op. cit.*, (1843), p.103.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.107-108.

bâton. Elle apparaît sur la moitié des illustrations du récit, montrant l'importance du personnage. L'artiste lui donne une identité graphique particulière : elle est reconnaissable à sa figure et plus particulièrement à son nez. Si les guenilles et la vieille femme sont des éléments génériques du texte, le bâton en revanche n'est jamais évoqué dans la narration. C'est un élément qui perdure dans plusieurs gravures et qui peut être doublement interprété. Il peut être une canne sur laquelle la vieille femme s'appuie pour se déplacer, mais il est également possible qu'il soit une baguette magique. À la duplicité du personnage constitué par le texte répond la dualité de l'image par ce simple objet. L'inclusion du motif dans plusieurs images affirme le caractère intentionnel de l'ajout. Il s'agissait également d'un élément rajouté dans le cas de la figuration de Rosabelverde, et il était la manifestation graphique du statut magique de la fée. Le bâton n'est pas un élément neutre chez Gavarni : sa représentation de Marguerite n'est pas ostensiblement fantastique mais une seconde lecture et visualisation nous permet d'extraire les éléments extraordinaires de sa figure. Le factuel se teinte de surnaturel, Gavarni offre une version atténuée et adoucie de l'iconographie grandiloquente de la sorcière. Ce faisant, il répond à la complexité mise en place par Hoffmann.

Le bâton permet aussi un jeu d'écho entre les récits. Il lie *Cinabre* et *Marino Falieri* : la redondance du motif permet de réunir les personnages fantastiques des récits d'Hoffmann qui ont des caractéristiques en commun. Les deux nourrices extraordinaires sont mises en relation via une réitération de forme. En déplaçant légèrement l'iconographie de la fée vers celle de la sorcière, Gavarni accentue graphiquement les similitudes des deux femmes. Marguerite profite de la mise en image de Rosabelverde, son fantastique en devient plus visible. La figuration délicatement déviée de la fée ne heurte pas le regardeur parce qu'elle se situe au sein d'un récit manifestement fantastique et donc sa mise en image suit cette ostentation. L'architecture de l'ouvrage illustré permet ces résonances et incite à une déformation du regard. Les illustrations paraissant factuelles se transforment dans l'œil du spectateur, parce qu'elles sont au sein d'un livre estampillé fantastique et qu'elles côtoient des images qui le sont.

L'iconographie teinte la lecture. Grâce à l'image, le fantastique affleure là où il était trop furtif. Toutefois, ce surgissement se fait au détriment d'un respect strict au texte. L'idée générale de l'ouvrage prime. L'atmosphère infusée au sein de celui-ci est supportée par la gravure. Les diverses négociations opérées entre les illustrations sont le reflet des multiples imageries fantastiques. Alors que le siècle traite encore le sujet de ce qu'est cette littérature, de sa lignée et ses codes, les créations font fi de ces questionnements et utilisent toutes les images à leur disposition.

2. Le fantastique des contes populaires

a. Erckmann-Chatrion, la détermination périlleuse

La confusion littéraire générique entraîne nécessairement une confusion graphique. Le XIX^e siècle chérit le surnaturel à divers degrés. Durant la première décennie, les littérateurs assistent à la naissance d'une idée de folklore menée par l'Académie celtique⁵⁵⁸. L'entreprise tourne court alors que les membres adoptent un penchant plus médiévaliste en 1814 et se renomment la Société des antiquaires de France. La Société a néanmoins réussi à lancer une réflexion nationale sur le patrimoine populaire français oral et écrit. S'en-suit le recueil et la mise en livre de divers contes populaires qui sont parfois teintés d'extraordinaire. En une courte période, les Lettres s'interrogent sur le folklore, les contes populaires et le fantastique. Si les deux premiers ont un pied dans le patrimoine français, le fantastique est lui d'abord associé aux terres allemandes. Il a cependant un énorme succès en France. Il lance toute une vague de textes « à la manière de » qui reprennent ou pastichent les textes d'Hoffmann. Il résonne également avec d'autres créations comme les contes de fées ou les recueils d'histoires terrifiantes. Ces œuvres existent en même temps dans la même aire géographique mais l'exégèse lutte à les classer et même à les nommer. Les recueils de contes de Georges Sand qui peinent à être catégorisés, en sont un exemple⁵⁵⁹. Ils ont une présence matérielle mais leur définition critique est en construction.

Cet écart est une strate à rajouter à la pensée du fantastique. Les ouvrages de recueils d'histoires effrayantes sont des objets éditoriaux, ils attisent les braises de la littérature mais ne sont pas un genre en soi. Le fantastique se veut en être un. Au début du siècle, il est en concurrence directe avec les contes populaires inspirés par le folklore qui sont eux aussi en définition dans leur aspect générique. En outre, ce ne sont pas des catégories hermétiques. Au contraire, les thèmes, les personnages, les lieux et mêmes les histoires sont relativement perméables d'un genre à l'autre. Cela entraîne une confusion qui se répercute au niveau de l'exégèse, de l'édition, mais aussi de l'imagerie.

Tout l'enjeu est donc de savoir si les points de rencontres, entre le conte populaire imprégné de fantastique et le conte fantastique, font émerger des ressemblances ou des dissemblances ; et si ces convergences sont suffisamment éloquentes pour tracer une ligne entre

⁵⁵⁸ Voir Belmont, Nicole, *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*, Paris, Éditions du CTHS, 1995.

⁵⁵⁹ Voir II : A. 1. a. Ce qui n'a pas été illustré.

les deux catégories. Souvent au XIX^e siècle, le mot fantastique dépasse la dénomination générique pour être simplement un synonyme de surnaturel. Il faudrait alors déterminer les cas où il signale le genre, et ceux où il relève de la description. Toutefois, les deux options sont intrinsèquement liées : le fantastique semble être un trait saillant des contes populaires. Maurice Bouchor (1855-1929) souligne que : « ce que l'on trouve le plus souvent dans nos contes populaires, c'est ou bien l'aventure fantastique, où l'on voit les difficultés les plus terribles merveilleusement surmontées, ou bien le récit malicieux d'où se dégage un conseil de bon sens⁵⁶⁰. » Alors, le critère formel conditionne le genre dans une relation de cause à effet. L'aventure fantastique est une particularisation suffisante pour dessiner le genre⁵⁶¹. Nous ne sommes pas tout à fait dans cette nouvelle littérature portée par Hoffmann et révisée par Poe mais nous ne pouvons ignorer la ressemblance des schémas qui sont utilisés par elle. La simple utilisation du surnaturel n'est pas la condition *sine qua non* au fantastique mais sa présence est perceptible dans les récits. La situation est comparable à l'illustre symbole du serpent qui se mord la queue. La conduite de l'argumentation paraît stérile puisque la résolution du raisonnement ramène au début de la réflexion. Le problème est que la question existe parce que les éditeurs la font vivre. Ils semblent profiter de la confusion.

Les diverses œuvres publiées par le duo d'auteurs Erckmann-Chatrion⁵⁶² incarnent ce dilemme insoluble. Le binôme est à l'origine de nombreux contes qui paraissent sous différents titres : *Contes de la montagne*⁵⁶³, *Contes des Bords du Rhin*⁵⁶⁴, *Contes populaires*⁵⁶⁵ ou encore *Contes fantastiques*⁵⁶⁶. Les trois premiers recueils cités appartiennent à la même catégorie d'ouvrages, les titres insistent sur le versant populaire et régional des textes. Toutefois, les récits figurants dans le recueil de *Contes fantastiques* se déroulent eux aussi dans une même région. La plupart des intrigues se produisent en Allemagne, à Nuremberg, Mayence, Heidelberg ou encore Birkenfeld. En outre, certaines nouvelles sont publiées à plusieurs reprises et la modification de la structure éditoriale entraîne une transformation du paratexte. Si le conte « Le blanc et le noir » est tout d'abord présenté au sein du *Monde illustré*⁵⁶⁷, accompagné du sous-titre « conte fantastique », c'est parmi le recueil des *Contes des bords du Rhin* qu'il paraît un an plus tard. L'altération n'est pas la conséquence d'une relecture ou d'un changement de

⁵⁶⁰ Bouchor, Maurice, *Contes populaires*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1904, p.17.

⁵⁶¹ Voir également Hermont, Paul, « Le fantastique dans les contes populaires », *Bulletins de la Société dauphinoise d'éthologie et d'archéologie*, 1^{er} janvier 1902, p.191-193.

⁵⁶² Erckmann, Émile (1822-1899) et Chatrion, Alexandre (1826-1890).

⁵⁶³ Erckmann-Chatrion, *Contes de la montagne*, Paris, Michel Lévy, 1860.

⁵⁶⁴ Erckmann-Chatrion, *Contes des bords du Rhin*, Paris, Hetzel, 1862.

⁵⁶⁵ Erckmann-Chatrion, *Contes populaires*, Paris, Hetzel, 1866.

⁵⁶⁶ Erckmann-Chatrion, *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, 1860.

⁵⁶⁷ Erckmann-Chatrion, « Le blanc et le noir », *Le Monde illustré*, 7 décembre 1861, p.778.

perception de la nouvelle de la part du public. Il s'avère que la qualification des contes d'Erckmann-Chatrion est tout à fait interchangeable. Les contes populaires sont des contes fantastiques et inversement. Toute démarche de définition semble alors éclater. L'équivoque est confirmée par le traitement des œuvres par la critique littéraire.

Dans le cas spécifique de ces deux auteurs, les termes « populaire » et « fantastique » sont utilisés de manière indéfinie dans les articles de presse. C'est du fantastique que ressent l'auteur de l'article du *Constitutionnel* à la lecture du conte « Mon illustre ami Selmann » des *Contes des bords du Rhin*⁵⁶⁸. À la mort de Chatrion, c'est la verve fantastique des œuvres qui est louée dans l'article posthume du *Radical*⁵⁶⁹. L'auteur précise par ailleurs : « Dans les *Contes fantastiques* (1860), les *Contes de la montagne*, parus la même année, les *Contes des bords du Rhin*, et les *Contes populaires* (1860), ils poursuivent la même veine⁵⁷⁰ », annihilant ainsi toute volonté de catégorisation.

La classification affleure majoritairement dans l'édition, les titres font la distinction. Ils ne fixent pas pour autant les genres, les publications entretiennent le flou lié à la définition. L'édition fonctionne de concert avec la presse, elle est son pendant. Alors que le fantôme de la littérature fantastique plane sur les récits d'Erckmann-Chatrion, la critique solidifie l'idée en faisant apparaître le mot dans d'innombrables billets. Cela permet au duo de profiter du succès des différentes vagues littéraires. Ils cochent énormément de cases liées aux deux genres. Ce sont des auteurs français très proches de l'Allemagne, l'atmosphère du Rhin se fait sentir dans leurs écrits qui ont l'aspect de contes populaires régionaux. Le fantastique émerge sans qu'il ne soit nécessaire de faire directement appel à lui.

Une forme de caractérisation en creux se joue dans l'oscillation entre la presse et l'édition. La réflexion est menée avec plus ou moins de subtilité selon le journal. Louis Liévin catégorise en coupant court à toute nuance, pour lui les *Contes des bords du Rhin* sont des écrits fantastiques⁵⁷¹. Arthur Arnould (1833-1895) est moins décisif, il préfère entamer une réflexion d'ensemble sur la littérature fantastique avant d'introduire et d'examiner les *Contes de la montagne*⁵⁷². D'autres auteurs font appel aux poncifs du genre et à sa lignée. Philarète Chasles (1798-1873) fait d'Erckmann-Chatrion le dernier imitateur d'Hoffmann⁵⁷³ : loin de le réduire à

⁵⁶⁸ (37) Anonyme, « Revue européenne », *Le Constitutionnel*, 2 mars 1860, p.3.

⁵⁶⁹ « L'Erckmann-Chatrion première manière, – celle des contes – est un mélange d'humour et de fantastique ; de l'Hoffmann moins visionnaire mais de touche plus plantureuse, avec ça et là, des éclats de gaité rabelaisienne. » in (47) Anonyme, « Mort de Chatrion », *Le Radical*, 6 septembre 1890, p.2.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ Liévin, Louis, « Contes des bords du Rhin », *Revue bibliographique*, 31 août, 1862, p.308-310.

⁵⁷² Arnould, Arthur, « Contes de la Montagne, par Erckmann-Chatrion », *Revue nationale et étrangère*, 1^{er} janvier 1860, p.167.

⁵⁷³ Chasles, Philarète, « De quelques ouvrages nouveaux », *La Presse littéraire*, 20 janvier 1861, p.25-26.

un pastiche, la critique est relativement élogieuse. Jules Barbey d'Aureville est moins tendre : il oppose les auteurs français à Edgar Poe et les trouvent trop nuancés, faisant usage d'un fantastique trop faible et insuffisamment engagé⁵⁷⁴. Qu'il soit encensé ou dénigré, le fantastique est présent dans la critique. L'assurance de la presse ne correspond toutefois pas à la nébulosité éditoriale qui préfère conserver une certaine indétermination. Dans cet entre-deux, l'exégèse peine, une fois encore, à définir par les mots. Les termes sont toujours employés dans la nuance et la comparaison. L'écrit ne cerne pas, c'est pourquoi l'image doit venir à son secours.

L'illustration sert de point d'accroche, elle détermine là où les éditeurs ne le font pas. Cependant, le mot fantastique est employé à la fois pour qualifier une iconographie folklorique, comme nous l'avons vu avec Sébillot, mais aussi les images apparaissant dans les contes populaires et les contes de fées. L'iconographie est versatile et le genre fantastique est en quête d'une identité graphique qui est nécessairement multiple. La confusion existe aussi d'un point de vue graphique. En vue d'écarter l'indétermination d'un genre en balbutiement, les artistes utilisent des marqueurs pour tenter de tracer une ligne entre contes populaires et contes fantastiques. Ils créent un système à force de répétitions graphiques. Dans le cas d'Erckmann-Chatrian, l'illustration penche souvent du côté de la critique et donc signale le fantastique. L'image répare l'égaré générique. Lorsque la situation d'un conte est en suspens, elle prend le relais de l'écrit. Si les balises visuelles utilisées dans la mise en image de la littérature fantastique sont construites de toutes pièces par les artistes, elles sont néanmoins utiles. En étant reconnues par le lecteur-regardeur, elles modèlent la réception de l'ouvrage.

Les altérations de la perception reposent sur les transferts d'imagerie que nous avons précédemment pointés. Parfois ces aliénations existent au sein d'un même récit. Lorsque Émile Bayard (1837-1891) illustre « Hughes-Le-Loup » dans l'édition de 1862 des *Contes et romans populaires* d'Erckmann-Chatrian, des confusions iconographiques émergent. Il s'agit de l'histoire du Docteur Fritz appelé au chevet du comte de Nideck car ce dernier subit périodiquement des attaques attribuées à l'apoplexie. Ces crises surviennent lorsqu'une femme, La Peste-Noire, erre près du domaine. Tout au long du récit, le médecin rejette toute forme de fantastique : il tente d'expliquer le mal-être de son patient par un potentiel événement traumatique ou par le somnambulisme. À sa raison répond la mystérieuse histoire de la famille dont la lignée serait liée à un homme décrit comme un loup. Les loups-garous ne sont jamais

⁵⁷⁴« M. Erckmann-Chatrian a eu du succès chez ce public qui aime mieux les lithographies que les gravures. Quand on venait de nous donner les mordantes eaux-fortes qui s'intitulent les Contes arabesques, d'Edgar Poe, fait pour la substance dure de l'organisme américain, mais réellement trop fortes pour le public qui crée le succès en France, les lithographies de M. Erckmann-Chatrian devaient réussir, et cela n'a pas manqué » in Barbey d'Aureville, Jules, « Contes fantastiques, contes de la montagne, par M. Erckmann-Chatrian », *Le Pays*, 19 décembre 1860, p.3.

cités à proprement parler mais leurs ombres planent sur le récit. La femme vagabonde décrite comme une sorcière s'ajoute à ces créatures. Une fois encore l'appellation est d'abord une insulte, mais les gens du domaine sont convaincus de son influence démoniaque sur le malade. La fin du conte lève partiellement le voile : les aïeux de la famille ont commis un meurtre, leur descendance est condamnée à effectuer un simulacre de l'événement chaque année pour s'absoudre. Le comte et La Peste-Noire sont les descendants directs des criminels. L'hésitation si chère à Todorov, après avoir été assurée sur une grande partie de la narration est ébranlée par la résolution du récit.

La mise en image du conte tente de maintenir l'incertitude tout en indiquant le genre du texte au lecteur-regardeur. Pour cela, elle allège la visualisation de l'extraordinaire et elle déplace le fantastique vers un personnage secondaire du récit. La Peste-Noire est figurée comme une femme maigre, en haillons, et échevelée (fig. 81). Ce sont des aspects qui se retrouvent parfois chez les sorcières mais qui ne sont pas nécessairement des signaux du fantastique. Seuls, sans adjuvant comme le balai, l'onguent ou le bâton, ils ne peuvent être les marqueurs du surnaturel. Cette femme est présentée comme une vagabonde et sa représentation correspond au texte. En revanche, la figuration du personnage de Knapwurst est ambiguë. Il est présenté comme l'archiviste du domaine, sa description est celle d'un être difforme. Le docteur Fritz le compare à un gnome, il est bossu et descend d'Otto le nain. Hormis son apparence extraordinaire, il est un personnage tout à fait banal. Son rôle dans la narration est d'enrichir le récit par l'histoire de la famille du comte. Alors qu'il se réfugie chez l'archiviste, le docteur Fritz fait l'observation suivante :

Je considérais la physionomie vraiment hétéroclite du bossu, ces grandes rides contournant sa bouche, ces petits yeux plissés, ce nez tourmenté, arrondi par le bout, et surtout ce front volumineux à double étage. Je trouvais à la figure de Knapwurst quelque chose de socratique⁵⁷⁵.

La figuration du personnage par Bayard suggère le fantastique (fig. 82). Si ces traits respectent la présentation donnée par Erckmann-Chatrion, les attributs qui lui sont alloués évoquent un statut différent. Bayard semble faire de lui un monstre savant. Sa passion pour la lecture se teinte d'ésotérisme avec l'imposant crâne pourvu d'un lézard disposé sur sa table. Dans la gravure, le motif vient détourner les autres et orienter le regard. Le fantastique se crée dans l'œil du lecteur-regardeur parce qu'il est soumis à un système visuel. De la répétition naît une sphère référentielle. À force de voir les éléments archétypaux et génériques dans l'iconographie du

⁵⁷⁵ Erckmann-Chatrion, *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1867, p.37.

fantastique, la présentation d'un seul de ces objets transforme l'illustration entière. La re-visualisation passe également par les plus petits éléments de l'image. Elle conduit nécessairement à des dévoiements de la lecture et des confusions. Les symboles et les marqueurs sont atténués, ils sont donc plus versatiles.

Le fantastique graphique s'accroche au personnage de Knapwurst parce qu'il est ambigu. C'est une façon d'orienter la lecture sans trop endommager la narration. Marquer la fantasticalité du conte ou de *La Peste-Noire* neutraliserait l'hésitation méticuleusement mise en place par les auteurs. L'archiviste, en revanche, manifeste des indices d'extraordinaire. Il est de prime abord présenté comme un gnome descendant d'un nain, qui sont deux figures récurrentes des légendes populaires et des contes de fées. Cependant, à l'image de Marguerite, le texte nie toute dimension surnaturelle le concernant. Le personnage de Knapwurst incarne donc l'ambivalence générique de l'ouvrage entier. Si ce dernier affiche dès son titre son versant populaire, le fantastique, ses ressorts et ses mécaniques y affleurent. L'illustration vient rendre présent le sous-texte mais elle se doit de passer par des voies détournées. Le fantastique est rendu visible via un personnage secondaire, parce que le livre semble lutter avec sa généralité et que le genre lui-même est en construction.

L'indéfinition a donc une influence sur les représentations graphiques du genre parce que les images tentent de rassembler, de lisser, de construire une sphère référentielle plus lisible que la critique écrite. Cette dernière est réservée à un public plus restreint qui s'interroge sur la littérature. L'exégèse, sa structuration, ses contradictions forment le développement de la réflexion. C'est un processus qui s'étire dans le temps. L'édition fonctionne différemment : si elle s'appuie sur les interprétations et les ébauches du genre, elle doit être plus immédiate. Elle use alors des différentes préfaces et illustrations pour créer une porte d'entrée orientée dans le livre. L'image ouvre l'attente du lecteur. Dans le cas d'Erckmann-Chatrion, l'ambiguïté se concentre sur un couple d'auteurs et sur leurs ouvrages mais en réalité les jeux d'échange, d'absorption et de fusion entre populaire et fantastique sont bien plus insidieux. Ce sont tous ces interactions qui construisent notre réception du fantastique.

b. Cultiver la littérature populaire française

L'exemple d'Erckmann et Chatrion relève d'un cas spécifique. Ces deux auteurs font partie d'une seconde génération d'écrivains fantastiques. Respectivement nés en 1822 et 1826, ils viennent au monde avec le fantastique. La confusion générique qui émane de leurs écrits est

le résultat d'un enchevêtrement d'idées plus tourmenté. L'incertitude des propos des littérateurs, et par conséquent des différentes dénominations de la presse, est sans doute provoquée par une envie de se réapproprier nationalement le genre. Dès l'introduction du fantastique en France, et donc dès l'origine de la construction de sa réception, les critiques cherchent désespérément un ancrage français au genre. La volonté de révéler, dans certains cas d'acquiescer, une toile de fond française au fantastique ne se limite pas à la presse. Évidemment, l'exégèse crée l'idée et l'entretient au cours du siècle, mais les auteurs et les éditeurs l'interprètent également. Cela engendre des discours tortueux. Les Lettres entrent en lutte avec ce nouveau genre, elles peinent à l'appréhender et discutent de sa constitution. Les créations jouent avec les modèles et les mots.

Au-delà de l'obstination à vouloir définir génériquement le fantastique, il y a une intention opportuniste. Dans les années 1820, le fantastique provoque un effet de mode, les auteurs s'en emparent. Si certains donnent vie à des récits fantastiques, d'autres empoignent uniquement la dénomination pour vendre leur propre littérature. Ainsi, l'écrivain Jules Janin admet dans la « Préface » de son ouvrage de 1832 :

Je demande au lecteur qu'il me pardonne un titre ambitieux : *Contes fantastiques*. Le seul titre un peu véridique à ces compositions, trop hâtées, serait celui-ci : *Historiettes*, ou bien cet autre : *Contes*, tout simplement. Mais dans ce nébuleux royaume littéraire, on ne dit pas toujours ce que l'on voudrait dire, et les circonstances vous mènent loin. La mode surtout, souveraine maîtresse des chefs-d'œuvre d'un jour, impose à ses poursuivants de très rudes conditions, en échange d'un sourire que souvent elle ne donne pas. *Contes fantastiques !* Mon titre est un leurre⁵⁷⁶.

Janin clame que c'est la mode qui lui fait choisir son titre. Si l'importance de la vague fantastique et même son existence n'est pas admise par tous les littérateurs, les critiques ne peuvent nier l'appétence du public⁵⁷⁷. Que la relation avec le genre attaché à Hoffmann soit réelle ou non, le mot est sans cesse jeté dans les écrits. La notion navigue dans le discours. Il y a une part d'opportunisme mais aussi une disposition à justifier la veine française de la littérature d'imagination. La France veut son « Hoffmann français⁵⁷⁸ », les auteurs se réclament de son école et les critiques le cherchent durant le siècle entier. La récurrence de la locution

⁵⁷⁶ Janin, Jules, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Lévy, 1863, p.3.

⁵⁷⁷ « On a cruellement abusé chez nous du genre fantastique que les contes d'Hoffmann avaient mis à la mode » in Th. M., « Littérature et Voyages, Allemagne et Scandinavie, par M. J. J. Ampère, professeur au collège de France et à l'école normale », *La Quotidienne*, 5 novembre 1833, p.2.

⁵⁷⁸ Il s'agit de Champfleury pour Troubat, Jules, « Un Hoffmann français », *Œuvres posthume de Champfleury*, Paris, Lemresse, 1894, p.I-XV ; Baudelaire pour Larchey, Lorédan, « Les Mémoires », *Le Monde illustré*, 7 juillet 1866, p.10 ; et d'Henri Monnier pour Cormenin, Louis (De), « De La caricature », *La Liberté*, 10 février 1850, p.8.

nous éclaire sur la problématique nationale. Le risque est de ne pas se défaire du modèle, et la presse enregistre également un certain nombre d'imitateurs de l'auteur allemand à l'image d'Erckmann-Chatrian⁵⁷⁹. Ils ne sont alors que de vils pasticheurs et leur génie créatif est remis en question.

La critique cherche une échappatoire, dans sa défense des créations françaises elle encense les diverses racines du fantastique en France. Elle vient relire la littérature française déjà instaurée et intronisée pour lui appliquer le terme de fantastique. La presse mène une véritable quête de la réappropriation de tout un genre. Cela passe par le ressassement du discours et de ses poncifs mais aussi par la manipulation de la prose liée aux contes populaires. Le folklore et le fantastique sont deux veines qui s'entremêlent lorsqu'il est question des récits contemporains de la vague hoffmannienne. L'argumentation inclut le fantastique dans le populaire et inversement. S'ils ne sont pas nécessairement inscrits dans un genre, il est indéniable qu'ils jouent avec des codes similaires. Toute l'argumentation liée aux contes populaires et aux contes fantastiques est enchevêtrée. Les motifs utilisés sont les mêmes, les thèmes reviennent d'un récit à l'autre et la critique nourrit la confusion. Les frontières des deux littératures sont poreuses, elles se contaminent l'une l'autre.

Dans la presse, les contes populaires qui sont analysés et publiés sont majoritairement issus du folklore français⁵⁸⁰. De cette façon, les auteurs équilibrent la sur-présence d'Hoffmann et Poe dans le paysage journalistique. Le fantastique se détache difficilement de ses origines d'outre-Rhin. Si la veine française n'est pas niée, les mots « fantastique » et « français » sont rarement mis ensemble et lorsqu'ils le sont, ils sont pondérés. Le discours est contrebalancé par les analyses liées aux récits populaires français. Cela permet de délaissier le côté imitateur pour revaloriser le terroir littéraire. Les récits « à la manière de » ne sont pas réfutés mais ce n'est pas le seul discours en présence :

Il y a un fantastique français, comme un fantastique allemand, comme un fantastique anglais. Le trait distinctif du nôtre est d'être spirituel et d'une ironie délicate. Nos contes populaires [...] sont bien dans la tradition de notre race, plaisantant les riches, consolant les pauvres avec des sourires et surtout une rare sobriété de moyens matériels⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ (26) Anonyme, « Les contes d'Hoffmann », *Le Charivari*, 22 septembre 1843, p.2-4 ; Chasles, Philarète, « De quelques ouvrages nouveaux », *La Presse littéraire*, 20 janvier 1861, p.25-26.

⁵⁸⁰ A.A., « Le Serpent vert, conte fantastique », *L'Art en Province*, 1835, p.45-47 ; Albane, Jean (D'), « La chevauchée nocturne », *Revue politique et littéraire*, juillet-décembre 1885, p.683-718 ; (10) Anonyme, « Les Quatre missionnaires, conte fantastique », *Gilblas, sentinelle de la Liberté*, 9 janvier 1831, p.1-2 ; Audouin, Maxime, « Le Puits qui pleure », *L'Indépendant du Cher*, 3 décembre 1904, p.1-3 ; Barbier, P., « La Vieille Horloge, conte fantastique », *Le Roman pour tous*, 7 septembre 1892, p.2-4 ; Bauby, Edouard, « Le Chat noir », *Le Constitutionnel*, 7 septembre 1872, p.1 ; Besnard, Éric, « La Pierre sonnante », *La Grande revue*, 10 juillet 1890, n°19, p.486-497 ; Favre, Adolphe, « Le Baiser des fiançailles », *Revue Parisienne*, avril 1857, p.1-2.

⁵⁸¹ Bourget, Paul, « Courrier dramatique », *Le Globe*, 5 juillet 1880, p.2.

Pour Paul Bourget (1852-1935), un contributeur du désormais célèbre *Globe*, le fantastique français existe mais il est intimement lié aux contes populaires. La récurrence des marques possessives permet de s'attribuer une part de fantastique, mais aussi et surtout de recentrer le discours sur la littérature nationale. Pourtant, lorsque Bourget écrit en 1880, des auteurs français ont produit un fantastique qui n'est pas imité d'Hoffmann mais qui n'est pas non plus issu des contes populaires. Théophile Gautier et ses récits comme *Omphale*, ou *La Morte Amoureuse*⁵⁸², ou encore Alexandre Dumas (1802-1870) et ses *Mille et un fantômes*⁵⁸³ ont su développer une veine fantastique caractéristique de leurs plumes. Ils sont toutefois évacués du discours de Bourget. La raison en est peut-être le journal lui-même. Rappelons que *Le Globe* a une importance capitale pour l'histoire de la réception du fantastique en France et ce dès 1828⁵⁸⁴. La publication fonctionne alors comme un système qui entretient les poncifs et l'argumentaire. Le propos de Bourget en est le prolongement. Même dans les dernières décennies du siècle, alors que le fantastique ne résonne plus uniquement avec le modèle hoffmannien, Bourget se sent l'obligation d'ancrer le fantastique national à une idée de contes populaires plus anciens. Ses propos sont révélateurs d'une difficulté à concilier les différents aspects du fantastique en une idée qui valorise le patrimoine français.

La presse se lance dans la poursuite des origines du fantastique et érige la France comme fondatrice. Seulement, ce qui plaît au public est justement la nouveauté apportée par Hoffmann. Les deux versants semblent discordants voir incompatibles. Le discours balbutie, il utilise les poncifs de la littérature fantastique qui plaisent aux lecteurs en niant leur origine allemande ou il valorise les contes français avec ces mêmes *topoi*. Il en résulte une relation conflictuelle entre l'adoration d'une littérature étrangère marquée et la défense d'une littérature nationale. Finalement, la relecture teintée de fantastique des contes populaires permet aux critiques français de se réapproprier le genre à un moment où la presse fait constamment appel à Hoffmann puis plus tard à Poe.

La tension se résout en partie grâce à une manipulation à la limite de la pirouette intellectuelle. Puisque les mots « fantastique » et « français » renvoient vers des sphères référentielles différentes, les littérateurs les remplacent. Ils trouvent en la figure de Jacques Cazotte une parfaite convergence. L'écrivain du *Diable amoureux* centralise l'idée d'un

⁵⁸² Gautier, Théophile, *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1845.

⁵⁸³ Dumas, Alexandre, *Mille et un fantômes*, Paris, A. Cadot, 1849.

⁵⁸⁴ Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.- Berlin, 1822 », *Le Globe*, tome VI, n°81, 2 août 1828, p.588-589.

fantastique français. À partir du moment où son nom est cité, les divers auteurs l'emploient jusqu'à l'épuisement y compris dans des écrits qui ne sont pas étiquetés « fantastiques ». L'enracinement mis en place par Ampère se développe et permet la parade du discours. À l'image d'Hoffmann, Cazotte devient synonyme du fantastique français.

Son aura contamine la critique liée aux contes populaires et ce parce qu'il n'est pas étranger à son maniement. Outre les contes⁵⁸⁵, Cazotte adapte également des chants populaires et notamment « Le Vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand » qui trouve un certain succès. Le chant est illustré une première fois en 1843 par Louis Charles Auguste Steinheil (1814-1885)⁵⁸⁶. Il s'agit de l'histoire d'un chevalier trouvant refuge dans un château menaçant. Il est réveillé par le fantôme d'une jeune femme qui lui explique son assassinat par un moine. L'homme, qui n'a rien de pieu, demande de l'aide à Satan pour cacher son méfait. Si le chant fait appel à nombre de créatures fantastiques, l'illustration déverse tous ses motifs. La première image représente Enguerrand dressé sur son lit, observant sa vision (fig. 83). Il est entouré de créatures grotesques et démoniaques. Ces dernières quittent l'espace de la figuration narrative pour descendre et former un cadre aux paroles. L'illustrateur semble avoir pris au pied de la lettre la parole : « Tous les enfers semblent se rassembler⁵⁸⁷ ». Sur le haut de l'image se reconnaît Enguerrand, le reste des personnages et des monstres n'a pas réellement d'existence dans la chanson. L'illustrateur offre une composition en *horror vacui* de la vision à laquelle le chevalier est en proie. Les crânes ailés, se mêlent aux démons, qui surplombent les grenouilles et autres sirènes. C'est un mélange très impressionnant de créatures et caractères qui, dans l'esprit de l'artiste, dénote les Enfers. L'engorgement des motifs revient sur la dernière illustration (fig. 84). Au centre se distingue le moine assassin tentant de fuir sur le diable changé en bouc. Le reste de la composition révèle des squelettes animés, des chauves-souris et autres fantômes et revenants. Ils sont issus de l'imagination de l'illustrateur. Il dispose en masse les motifs infernaux. Cela sied à la chanson populaire dont il est question, mais leur abondance démontre une volonté de créer un véritable décorum surnaturel à la légende. Les grotesques encadrants le texte en sont un exemple. L'illustrateur donne corps non seulement à la légende, mais aussi à une imagerie empreinte de fantastique. Si le texte est antérieur, à proprement parler, au genre, ce n'est pas le cas de cette édition. L'image permet de rassembler une iconographie teintée de surnaturel et la culture populaire.

⁵⁸⁵ Nous pensons notamment à Cazotte, Jacques, « La patte du chat, conte zinzimoi », *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques*, tome 3, Paris, Jean-François Bastien, 1817, p.197-274.

⁵⁸⁶ Cazotte, Jacques, « Le vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand », *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, p.119-125.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.220.

Son analogie est aidée par les notions mises en place dans la notice qui précède le chant. Le texte retrace l'histoire de la chanson. La première phrase associe immédiatement Cazotte au *Diable amoureux* avant de qualifier la ballade de « fantastique⁵⁸⁸ ». C'est à peine deux ans plus tard que Nerval confirme les similitudes dans la « Préface » qu'il rédige pour l'édition de Ganivet du *Diable amoureux*. Rappelons qu'il s'agit de la première à porter le sous-titre de « fantastique⁵⁸⁹ ». « Le vieux château des Ardennes » est en réalité le chant que Nerval rapporte sous le titre de « La Veillée de la bonne femme ». L'extrait est également illustré par De Beaumont et ce dernier semble plus proche du texte que Steinheil (fig. 6 et 7). Ils choisissent cependant tous deux de représenter le moine monté sur un bouc. La figuration de De Beaumont est dépouillée de tout élément annexe. Dans son édition, le fantastique est assuré non seulement par le paratexte mais aussi par le reste des illustrations qui se dispersent dans le livre. Ce n'est pas le cas de Steinheil qui a pu vouloir compenser le manque par une iconographie en déversoir. Les liens entre fantastique et populaire se tissent via des auteurs et des figures. Cazotte semble être le point d'accroche pour justifier de l'existence d'un fantastique à teinte populaire. Les rapprochements s'effectuent dans la presse mais aussi dans les éditions. Nerval se sert du seuil du *Diable amoureux* pour conter sa vision du fantastique. Son entreprise est soutenue par un certain nombre de textes et d'analyses de Nodier. Les connexions entre les deux hommes sont nombreuses. Ils sont auteurs de fictions fantastiques et s'expriment sur cette littérature⁵⁹⁰. À la fois écrivains et exégètes, leur vision d'un fantastique français et la façon dont ils le mettent en scène est à étudier.

c. Nodier, à la frontière de la négociation générique

Nodier entretient à de nombreuses reprises la connexion entre sa littérature et Cazotte. Dans ses discours, il aiguille le propos : la figure du précurseur français est mise en relation avec ses récits et l'idée du fantastique. L'enchaînement est présent dès 1822, dans la préface accompagnant l'édition de *Trilby* :

⁵⁸⁸ Cazotte, *op. cit.*, (1843), p.119.

⁵⁸⁹ Nerval, Gérard (De), « Préface », *Le Diable amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845, p.I-LXXXIV.

⁵⁹⁰ Nerval est également reconnu comme un auteur fantastique à la croisée d'Hoffmann et Cazotte : « Bien qu'il ait trempé, comme tous les écrivains arrivés aujourd'hui, dans le grand mouvement romantique de 1830, le style du dix-huitième siècle lui suffit pour exprimer tout un ordre d'idées fantastiques ou singulières. Il écrit un conte d'Hoffmann avec la plume de Cazotte, et dans ses Femmes du Caire on croirait entendre parler M. Galland par la bouche de Schéhérazade » in Gautier, Théophile, « Gérard de Nerval », *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 136.

Le sujet de cette nouvelle est tiré d'une préface, ou d'une note des romans de sir Walter Scott, je ne sais pas lequel. Comme toutes les traditions populaires, celle-ci a fait le tour du monde et se trouve partout. C'est *Le Diable amoureux* de toutes les mythologies⁵⁹¹.

En 1822, il n'est pas encore question de sous-titrer *Tribly* « conte fantastique », mais le texte est relu par le siècle et devient indissociable de la notion⁵⁹². Ici, Nodier contrebalance son inspiration scottienne avec la mention de Cazotte. Il est question de folklore mais ce dernier est écossais. *Le Diable amoureux* rivalise avec l'origine du texte. Ils sont mis sur un pied d'égalité dans la façon dont le récit est pensé. L'emprunt à Scott est admis mais immédiatement minimisé : la source du texte n'est pas précisément citée et Nodier minore l'invention de Scott. Il finit par jeter un emblème de la littérature française dans son propos.

Cazotte est un auteur important, mais s'il est associé au surnaturel c'est avant tout pour ses prédictions. Nodier y fait allusion dans son conte intitulé « M. Cazotte ». Le texte apparaît dans *Les Contes de la veillée*⁵⁹³. Cet ouvrage posthume publié par Charpentier en 1868 tisse un maillage étroit entre le fantastique et le populaire via plusieurs espaces du livre. Charpentier édite également *Les Contes fantastiques* de Nodier⁵⁹⁴, mais c'est au sein d'un ouvrage mentionnant dans son titre la culture populaire française des veillées que se trouve le conte « M. Cazotte ». En outre, la première mention à l'auteur du XVIII^e siècle se trouve dans le texte « Jean-François les bas bleus » qui ouvre le livre⁵⁹⁵. Cazotte y est évoqué comme un mystique à l'image de Swedenborg (1688-1772). La figure de Cazotte se manifeste à plusieurs reprises dans l'ouvrage, et la littérature fantastique se ménage également une place non négligeable. La proximité des deux mentions crée un lien.

C'est aussi dans ce livre que l'éditeur choisit de placer l'« Histoire d'Hélène Gillet » dont le début constitue une réflexion de Nodier sur la littérature fantastique⁵⁹⁶. Nodier commence par redorer le genre en soulignant sa complexité⁵⁹⁷. Il définit ensuite trois formes de récit fantastique : le faux qui correspond aux contes de fées et notamment ceux de Perrault, le vague qui s'appuie sur le doute et le rêve et enfin, le vrai qui est celui qu'il emploie dans son

⁵⁹¹ Nodier, Charles, *Trilby, ou le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, Paris, Ladvocat, 1822, p.V-VI.

⁵⁹² Voir I : A. 1. b. La création d'un genre ?

⁵⁹³ Nodier, Charles, *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1868.

⁵⁹⁴ Nodier, Charles, *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850.

⁵⁹⁵ « Je croyais, dit-il, que toutes ces rêveries [...] étaient ensevelies pour jamais avec les livres de Swedenborg et de Saint-Martin dans la fosse de mon vieil ami Cazotte » in Nodier, Charles, « Jean-François les bas-bleus », *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1868, p.11.

⁵⁹⁶ Nodier, Charles, « Histoire d'Hélène Gillet », *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1868, p.19-40.

⁵⁹⁷ « Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement ; et d'abord, il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques. » in *ibid.*, p.19.

texte :

Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans couter de sacrifices à la raison ; et j'entends par l'*histoire fantastique vraie*, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. Celle-ci est rare⁵⁹⁸.

Le récit est, en effet, inspiré d'une histoire vraie, celle d'une femme ayant caché sa grossesse et la mort de son enfant. Le texte paraît pour la première fois en 1832 dans *La Revue de Paris*⁵⁹⁹. Les termes employés par Nodier pour définir ce type de fantastique nous sont familiers. Il utilise une expression similaire à celle d'Ampère qui qualifie la littérature d'Hoffmann. Ce dernier décrit l'effet puissant des contes : ils sont capables d'« ébranler profondément nos âmes⁶⁰⁰ ». Nodier utilise la récurrence du discours pour s'inscrire dans la suite d'Hoffmann sans le nommer. La lignée est tracée par Nodier, mais c'est l'éditeur qui l'utilise pour y raccrocher la culture populaire. Charpentier arrime les contes populaires au fantastique grâce à la sélection des textes. Cependant, le discours présenté dans l'avertissement semble déconstruire le maillage. Il est empli d'équivoques :

Nous avons de la sorte établi parmi les contes plusieurs séries, et nous les offrons au public, classés comme l'auteur l'eût fait lui-même, s'il s'était donné la peine de rassembler [...] ; car nous avons, pour nous guider dans ce travail, la volonté et les indications de l'auteur lui-même, ce maître dans l'art des préfaces, attachant pour ainsi dire une préface à chacune de ses histoires, et prévenant le lecteur ou l'éditeur qu'il s'agit, tantôt d'un conte fantastique, tantôt d'un conte moral, tantôt d'un conte de la veillée⁶⁰¹.

Le texte rétablit les frontières entre les catégories. Les contes fantastiques et les contes de la veillée semblent appartenir à des familles distinctes. Toutefois, le reste du propos n'est qu'une suite d'appel à des figures et des œuvres qui ont un lien avec le fantastique et le surnaturel. Charpentier présente Nodier comme un mélange de Scott et Perrault et lui donne, entre autres, comme influences Hoffmann, Goethe et Cazotte. Il parsème ses lignes d'interpellations qui trouvent un écho chez le lecteur de la seconde moitié du siècle. *La Femme au collier de velours* de Dumas et *Peter Schlemihl* de Von Chamisso sont également évoqués. Le propos n'est qu'une suite d'énumération d'écrivains et de textes qui évoquent immédiatement le fantastique chez le lecteur. Finalement, le versant national n'est pas tant valorisé. Le titre et un rappel à l'accent

⁵⁹⁸ Nodier, *op. cit.*, (1868), p.20.

⁵⁹⁹ Nodier, Charles, « Histoire d'Hélène Gillet », *La Revue de Paris*, tome 35, 1832, p.18-36.

⁶⁰⁰ Ampère, *op. cit.*, (2 août 1828), p.588.

⁶⁰¹ Charpentier, Georges, « Avertissement », *Contes de la Veillées*, Paris, Charpentier, 1868, p.2.

franc-comtois de Nodier semblent être les seuls ancrages profonds dans le territoire que Charpentier s'accorde. L'éditeur joue sur les évocations, il offre un inventaire global et général du fantastique, le discours est donc relativement pauvre. Il se construit dans l'esprit du lecteur qui s'empare des exemples offerts pour caractériser les œuvres de Nodier.

À la lueur des diverses éditions des récits de Nodier, le discours de Charpentier apparaît encore davantage comme une construction. En 1844, Charpentier édite les textes de Nodier sous l'appellation générique de *Contes*⁶⁰². Dans ce recueil se trouvent des histoires qui seront par la suite regroupées sous l'appellation fantastique⁶⁰³. Les autres éditeurs ne semblent pas non plus convaincus par la catégorisation de Charpentier. Ils préfèrent la neutralité, et publient les diverses narrations de l'auteur sans les labelliser⁶⁰⁴. En revanche, l'ancrage de Nodier à la culture populaire est lui bien présent dans plusieurs éditions⁶⁰⁵. Ce que révèle l'exemple de Nodier est une difficulté pour les éditeurs et les critiques à tenir un discours constant et inflexible. Les notions de populaire, de fantastique et de français se heurtent, elles se combinent parfois et occasionnellement se repoussent. Le fantastique n'a pas d'histoire linéaire, les exemples choisis permettent de mettre en exergue la difficulté du XIX^e siècle à se saisir de cette notion à la fois complexe et hautement attrayante. Le fantastique français a une identité tiraillée mais tente d'avoir une présence et une réalité. À force de négocier avec les notions et les canons, certains littérateurs se perdent. Néanmoins des constantes existent. Cazotte en est une. Si son histoire littéraire avec le fantastique est également issue d'une construction, elle est admise et adoptée par tous parce qu'il signale le terroir littéraire.

Il faut attendre l'anthologie de Castex en 1947 pour que les mot « fantastique » et « français » s'assemblent plus légitimement⁶⁰⁶. Castex a conscience de l'histoire littéraire du fantastique en France et ouvre donc naturellement son recueil avec *Le Diable amoureux*. L'édition finit par trancher. Elle est supportée par le discours d'un universitaire. Si Castex ne met pas fin à la relation conflictuelle entre les deux termes, il marque l'historiographie d'une étape certaine. Il en résulte un certain nombre d'articles critiques qui inondent les colonnes des publications et qui interrogent les choix et la ligne adoptés par Castex⁶⁰⁷. Ce dernier laisse strictement de côté le conte de fées. Il semble que le XX^e siècle ait fait le choix de séparer

⁶⁰² Nodier, Charles, *Contes*, Paris, Charpentier, 1844.

⁶⁰³ Notamment « La Fée aux miettes ».

⁶⁰⁴ Nodier, Charles, *Contes*, Paris, Schneider, 1851 ; Nodier, Charles, *Contes*, Paris, Lecou et Hetzel, 1852.

⁶⁰⁵ Nodier, Charles, (éd), *Veillées de famille, contes instructifs et proverbes moraux en français*, Paris, C. Allardin, 1837 ; Nodier, Charles, « Le génie bonhomme, conte du vieux temps », *Les Jours de congés ou les matinées du grand oncle*, Paris, Postel fils, 1838.

⁶⁰⁶ Castex, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Coti, 1947.

⁶⁰⁷ Hoog, Armand, « Le fantastique français », *Carrefour*, 8 octobre 1947, p.7 ; Estang, Luc, « Le fantastique est-il français ? », *La Croix*, 18 mars 1951, p.3.

fantastique et féerique. Le XIX^e siècle n'est pas si sévère et, à l'image de Cazotte, Perrault est souvent cité comme un étendard de l'imaginaire français. Nodier lui-même en fait l'éloge dans son étude sur le fantastique⁶⁰⁸.

3. Une féerie fantastique

a. Juxtaposer les discours

Charles Perrault bénéficie également d'une relecture par le XIX^e siècle. Son positionnement dans l'histoire littéraire et dans la construction du fantastique n'est pas aussi immuable que celui de Cazotte. Il est utilisé par la critique aux mêmes fins que l'auteur du *Diable amoureux*, c'est-à-dire offrir à la France une lignée d'écrivains fantastiques. Le matériel littéraire qu'il manipule, nous semble, à nous lecteur du XXI^e siècle, très différent de la littérature hoffmannienne. Toutefois, si Hoffmann est une figure hégémonique, il n'est pas le seul à manœuvrer le fantastique. Cette littérature polymorphe s'accroche à divers degrés d'irréel. Perrault offre une littérature de l'imaginaire qui joue parfois de l'interaction entre les créatures surnaturelles et les hommes. En ce sens, le fantastique n'est pas si loin et les critiques n'hésitent pas à bâtir des similitudes entre Perrault et d'autres auteurs fantastiques. Les rapprochements sont parfois extrapolés. L'introduction des *Contes* par Hetzel (1814-1886), qui écrit alors sous son nom de plume Pierre-Jules Stahl, n'hésite pas à réduire la littérature à son plus petit dénominateur commun pour rassembler Perrault et Goethe⁶⁰⁹. Puisqu'ils usent de poésie alors ils sont semblables. Le discours vise une revalorisation des œuvres de Perrault, et Hetzel crée donc un appel à des figures de la littérature classique. Les propos ont également recours aux poncifs du genre fantastique puisque celui-ci a l'adhésion du public⁶¹⁰.

Si le genre fantastique n'est pas toujours explicitement associé à Perrault, le substantif et l'adjectif colorent un certain nombre de critiques. De fait, c'est un univers fantastique au sens d'admirable que Perrault offre à ses lecteurs. Toutefois certains littérateurs jouent sur

⁶⁰⁸ « Ce livre sans modèle que les imitations les plus heureuses ont laissé inimitable à jamais, ce sont les *Contes de Fées* de Perrault. » in Nodier, Charles, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, novembre 1830, p.218.

⁶⁰⁹ « Vous voulez supprimer les Fées, cette première poésie du premier âge. Ce n'est pas assez : supprimez la poésie tout entière, supprimez la philosophie, supprimez jusqu'à la religion, jusqu'à l'histoire, jusqu'à la science ; car en vérité le merveilleux est autour, sinon au fond de tout cela. Perrault est de trop ! Mais alors Homère est de trop aussi ! Virgile, Dante, l'Arioste, Le Tasse, Milton, Goethe & cent autres » in Stahl, Pierre-Jules, « Sur les contes de fées », *Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, p.IX.

⁶¹⁰ Les contes de Perrault font partie des best-sellers du siècle, Lyons, Martyn « Les best-sellers », *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs : du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard, 1990, p.409-429.

l'homonymie pour confondre les genres. Adolphe De Lescure (1833-1892) qualifie la plume de Perrault de « mélange exquis de la raison et de l'imagination, du bon sens et du sentiment, du fantastique et de l'observation⁶¹¹ ». Non seulement le mot « fantastique » est placé dans le discours, mais l'auteur le lie avec des poncifs devenus indissociables de l'exégèse fantastique. De Lescure se réapproprie la qualification en entre-deux mise en place par Ampère⁶¹². Il n'oublie pas de rassembler la raison et l'imagination, comme deux termes qui se complètent et non comme des notions opposées. Ce sont autant de canons que la critique autour du fantastique a éculé. De Lescure termine le tissage du féerique et du fantastique en évoquant Nodier. Il le présente comme le digne héritier de Perrault. En citant *Trilby*, *La Fée aux miettes* et le *Chien Brisquet*, il ménage des échos entre les œuvres de Nodier et la littérature féerique mise en place par Perrault. D'une citation, à une évocation, à un rapprochement, Perrault se trouve associé au genre fantastique dans la critique et l'édition.

Il existe des points de rencontre entre les deux auteurs. Nodier est un admirateur de Perrault. La culture populaire infuse certains de leurs récits. Nodier est conscient de son tribut et il souligne l'importance des veillées. Dans ce haut lieu de la tradition orale, les histoires de Perrault sont contées⁶¹³. Ce sont aussi ces rassemblements qui ont pu conduire à la rédaction des *Contes*. Perrault est également vu comme celui qui adapte les récits issus du folklore en livres. Il propose ainsi un support à une France avide de merveilleux⁶¹⁴. Ses *Contes* rencontrent un succès conséquent au XIX^e siècle, l'illustration et notamment celle de Gustave Doré y étant pour beaucoup. Les contes de Perrault se rendent très présents dans la presse. L'exégèse compose de nouvelles études et crée de nouvelles congrégations. Dans une quête historiographique, le fantastique et le merveilleux profitent d'un échange mutuel. Ils nourrissent tous deux la critique qui tente de les faire poindre dans la même direction.

Perrault est une figure que la critique aime étudier et arranger mais il pose aussi un certain nombre de problèmes. Perrault est difficile à manipuler, il s'imbrique mal dans la structure critique d'un fantastique déjà en peine. Il est un notable de la littérature française et, dans une revendication quasi-nationaliste de la littérature d'imagination, il semble approprié de

⁶¹¹ Lescure, Adolphe, (De), « Histoire des fées et de la littérature féerique en France », *Le monde enchanté : choix de douze contes de fées*, Paris, Firmin-Didot, 1883, p.LXXIX-LXXX.

⁶¹² Ampère, *op. cit.* (2 août 1828), p.588-589.

⁶¹³ « C'est chez le peuple lui-même qu'il faut chercher ces poèmes inaperçus, délices traditionnelles [sic] des veillées du village, et dans lesquels Perrault a judicieusement puisé ses récits. » in Nodier, *op. cit.*, (novembre 1830), p.219.

⁶¹⁴ « L'art de Perrault a été de ne changer presque rien à l'œuvre de tout le monde. De là le caractère en quelque sorte impersonnel de cette œuvre, son bouquet rare, unique. Il a peut-être seulement atténué le fantastique, n'en gardant que le nécessaire pour piquer l'imagination, exciter la terreur ou la sympathie, mesurant la dose finement et y mêlant un grain de bon sens français. » in Deschanel, Émile, *Boileau, Charles Perrault*, Paris, Calmann Levy, 1888, p.284.

le citer et de l'utiliser. Toutefois, son emploi s'adapte mal à la nouveauté proposée par le fantastique. La comparaison aux figures hégémoniques se fait difficilement ou relève d'une rhétorique pauvre. Perrault est plus éloigné dans le temps que Cazotte qui se situe au seuil du siècle, il est plus facile d'en faire un précurseur. En outre, Perrault ne s'adresse pas au même public. Dans l'esprit des lecteurs, son œuvre appartient à la littérature enfantine. Si les adultes s'en délectent, ils ne sont pas nécessairement le public visé. Si le lectorat du fantastique est en définition tout comme son genre, il n'est pas exclusivement l'apanage des enfants.

Pour concilier féerique et fantastique, l'exégèse se résout à effectuer une concession. Peu à peu, les contes de fées s'imposent dans la critique sans auteur. Le genre est associé au fantastique mais la mention de Perrault s'amenuise. Avec lui, et lorsque la critique adopte le point de vue du fantastique, la caractérisation plus accrue du merveilleux disparaît également. Il ne reste, une fois encore, que l'évocation. Fantastique et féerique sont mentionnés comme étant équivalents ou appartenant à la même veine. Le rapprochement s'effectue dans la glose à différentes fins mais la structure de l'argumentaire reste semblable. Ainsi, pour Victor Fournel (1829-1894), qui se place du point de vue du genre, « Les *Contes de Fées* sont du fantastique et du merveilleux⁶¹⁵ ». Édouard Le Hérichier (1812-1890) souligne leur inutilité à la limite de la dangerosité : « La légende féerique, le conte fantastique, le merveilleux, en un mot, ne forment guère à la vie ; l'idéal désapprend la réalité⁶¹⁶. » Enfin, ils sont mentionnés pour qualifier des œuvres se situant à la frontière entre fantastique et féerique : « C'est, comme on voit, une heureuse modernisation du conte de fées et du vieux genre fantastique⁶¹⁷. » C'est précisément cette application qui sert le fantastique et qui alimente sa confusion générique.

En se détachant de Perrault et en évoquant le genre féerique dépouillé de toute trace d'auteur, l'exégèse s'éloigne également d'une idée nationale du genre. Les contes de fées franchissent les frontières, et si Perrault a un succès certain en France, il en est de même pour les frères Grimm⁶¹⁸, Hans Andersen (1805-1875) ou Antoine Hamilton. Le XIX^e siècle a à sa disposition un vaste choix de contes dont certains présentent des similitudes significatives avec les contes fantastiques. Les concordances sont entretenues d'une part par les Lettres et l'édition mais aussi et surtout par l'illustration. Les analogies initiées par *Le Cabinet des Fées* se

⁶¹⁵ Fournel, Victor, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés du XVII^e siècle*, Paris, Didier et Cie, 1862, p.247.

⁶¹⁶ Le Hérichier, Édouard, « Littérature populaire de la Normandie, Introduction », *Mémoire de la Société d'Archéologie, Littérature, Science & Arts des arrondissements d'Avranches & de Mortain*, tome VII, décembre 1885, p.6.

⁶¹⁷ (48) Anonyme, « Bulletin », *La Revue politique et littéraire*, 31 octobre 1891, p.576.

⁶¹⁸ Grimm, Jacob, (1785-1863) et Grimm, Wilhelm, (1786-1759).

poursuivent⁶¹⁹. Il ne s'agit toutefois plus de rassembler en un recueil divers écrits mais de faire communiquer leurs études.

En outre, les textes sont abondamment imagés et ils sont soutenus par de grandes figures de l'illustration comme Gustave Doré⁶²⁰, Bertall (1820-1882)⁶²¹, ou encore Gavarni⁶²². La mise en image des diverses éditions est comparée par la presse. Elles forment ensemble une idée littéraire et graphique de ce que peut être le genre féerique. La façon de procéder n'est pas si éloignée de la manière dont la glose aborde le fantastique. Finalement, la définition du genre féerique souffre également d'un bon nombre de confusions, de négociations et d'approximations. Toutefois, il apparaît moins difficile à saisir. Il semble avoir des codes plus installés que le fantastique. Le conte de fées est également moins attaché à une unique figure hégémonique, ce qui permet d'aborder le genre sans s'assujettir nécessairement au pastiche. Toutefois, sa caractérisation n'est pas exempte de complexité.

b. Les emprunts graphiques

Les différents points d'ancrage entre fantastique et féerique nourrissent le brouillage générique des deux genres. La presse établit des rapprochements et des confrontations, l'édition fait appel à des figures communes et l'image adopte en partie la même iconographie. Dans sa table méthodique du monde fantastique, Paul Sébillot n'admet pas de différence de nature entre les fées et les diables⁶²³. De fait, les sorcières, loups-garous et autres ogres et diables se retrouvent à la fois dans les contes de fées et les récits fantastiques. Si la compartimentation rassure, force est de constater que sa réalité est fragile. La catégorisation éclate d'autant plus à l'étude de l'image. Non seulement l'imagerie et les thèmes sont partagés, mais les artistes mettant en image ces histoires surnaturelles sont souvent les mêmes.

Adolphe Lalauze s'associe à la Librairie des bibliophiles et offre de gracieuses illustrations pour *Le Diable amoureux*⁶²⁴, le *Faust*⁶²⁵, les *Contes de Perrault*⁶²⁶, et les *Mille et*

⁶¹⁹ Voir I : A. 2. a. *Le Diable amoureux*, histoire d'une transmutation.

⁶²⁰ Perrault, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862.

⁶²¹ Andersen, Hans, *Contes*, Paris, Hachette, 1862 ; Grimm, Jacob, *Contes choisis*, Paris, Hachette, 1869.

⁶²² Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, *Les Contes de fées*, Paris, Librairie centrale, 1865.

⁶²³ Sébillot, Paul, « Table méthodique- Monde fantastique », *Revue des traditions populaires*, 7e année, tome VII, n° 8-9, août, septembre 1892, p.534-537.

⁶²⁴ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883.

⁶²⁵ Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, Quantin, 1880.

⁶²⁶ Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1876.

*une Nuits*⁶²⁷. Gavarni couvre le même secteur, mais les publications sont plus abordables. Il met en image les *Contes* d'Hoffmann⁶²⁸, les *Contes* de Perrault⁶²⁹ et les *Mille et une nuits*⁶³⁰. Bertall collabore avec Foulquier (1822-1896) pour les illustrations d'Hoffmann⁶³¹, mais il est aussi à l'origine de l'édition de son propre recueil de contes, intitulé *Contes de ma Mère*⁶³². D'un livre à l'autre, et alors que les thèmes et les personnages diffèrent, des échos graphiques se font sentir. Il en résulte des associations dans l'esprit des lecteurs-regardeurs qui participent à la confusion générique.

Les artistes travaillent avec les mêmes références iconographiques. Aussi, certaines de leurs représentations se reflètent. En 1838, Tony Johannot (1803-1852) met en image le conte fantastique *Une Course à Chamounix* d'Adolphe Pictet⁶³³. La gravure figure sur la gauche de l'image le major : il s'agit du personnage principal, il aime débattre et est très attaché à ses idées (fig. 85). Le pauvre major est en proie au cauchemar qui prend vie sur la droite de l'illustration. C'est son compagnon de voyage Georges⁶³⁴ qui, monté sur un monstrueux chat noir, vient lui subtiliser ses idées pour les détruire. Cette illustration constitue la seule représentation comptant un élément fantastique de tout l'ouvrage. Lorsque Bertall, met en image les *Contes* d'Andersen en 1862, certains éléments rappellent la représentation de Johannot (fig. 86). Si la composition s'inverse – deux personnages sont en présence et l'un d'entre eux est monté sur un animal noir surdimensionné – l'histoire diffère complètement. Il ne s'agit en aucun cas d'une rêverie. Le conte de fées d'Andersen rapporte l'histoire d'un soldat qui invoque un chien maléfique pour enlever la princesse du royaume. C'est elle qui se trouve sur le monstre. Nous avons donc deux histoires dont le genre diffère, les thèmes s'opposent, la fantastique s'accroche à des événements différents, mais qui sont rapprochés par l'iconographie. Le gigantisme des animaux, qu'il soit rêvé ou opéré par un maléfice, n'appartient pas exclusivement à une narration ou à une littérature. Les similitudes peuvent relever de la coïncidence. En revanche, certains personnages semblent avoir une iconographie immuable alors que leur place dans le récit est changeante.

C'est le cas des vieilles femmes, tantôt sorcières, tantôt fées, tantôt sages et légèrement mystiques. Qu'elles prennent place dans les contes fantastiques ou les contes de fées, qu'elles

⁶²⁷ Galland, Antoine (trad.), *Mille et une nuits*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881.

⁶²⁸ Hoffmann, E. T. A., *Contes fantastique, illustrés par Gavarni*, Paris Morizot, 1861.

⁶²⁹ Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Blanchard, 1851.

⁶³⁰ Galland, Antoine (trad.), *Les Mille et une nuits*, Paris, Morizot, 1864.

⁶³¹ Hoffmann, E. T. A., *Contes fantastiques*, Paris, Tolmer et Joseph, 1877.

⁶³² Bertall, *Contes de ma mère*, Paris, Plonet Cie, 1877.

⁶³³ Pictet, Adolphe, *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, Duprat, 1838.

⁶³⁴ Il s'agit de George Sand.

aident les personnages ou qu'elles conduisent à leur ruine, leur représentation graphique semble constante. En 1865, Gavarni illustre les *Contes de fées* de Madame Leprince de Beaumont (1711-1776)⁶³⁵. La figuration qu'il propose pour la fée du conte « La Veuve et ses deux filles » (fig. 87) est très proche de sa représentation graphique de Marguerite du conte « Annunziata » d'Hoffmann (fig. 80). Les deux femmes sont voûtées, elles ont un nez proéminent, leurs cheveux et leurs habits sont semblables. Leur fonction en revanche n'est pas la même. Nous avons précédemment étudié le statut de Marguerite, qui a tous les attributs de la sorcière mais qui se défend fermement d'en être une⁶³⁶. Le personnage du conte de fées de Leprince de Beaumont est sans équivoque. Elle reprend le canon de la fée se changeant en vieille femme pour demander l'hospitalité et récompenser les âmes généreuses. Elle est une créature surnaturelle et son déguisement est dévoilé dès les premières pages du récit. Les deux personnages sont semblables mais leur destinée et leur nature sont distinctes. Elles suivent des canons opposés : Marguerite est dévouée à Antonio, elle l'assiste tout au long du récit et partage son tragique destin ; la fée est impartiale, elle récompense les bienveillants et se montre cruelle envers les avarés.

« La Poule enchantée », illustrée par Bertall en 1877, conte la même histoire (fig. 88). Une fée métamorphosée en mendicante trouve refuge chez un pauvre fermier. Elle lui offre alors une poule enchantée censée lui apporter la prospérité. Bertall choisit également la figuration d'une vieille femme arborant des haillons et s'aidant d'un bâton. Les échos graphiques entre Bertall et Gavarni sont flagrants. L'archétype visuel sert l'atmosphère du livre. Puisqu'il demeure quel que soit le type de conte alors il vient caractériser la littérature de l'imaginaire tout entière. La figure de la vieille femme fonctionne comme un marqueur, sa représentation envoie un signal au lecteur-regardeur. Il n'est pas fait de distinction entre le fantastique et le féerique. Cette assimilation visuelle est en accord avec un certain nombre de discours critiques qui caractérisent les deux veines avec les mêmes mots. Si fantastique rime avec féerique alors leur imagerie est semblable.

Ce qui crée la confusion est la fréquentation de cette iconographie, qui semble codifiée, avec des personnages dénués de pouvoir surnaturel. Les artistes semblent appliquer un modèle type à tous leurs personnages féminins vieillissants. Le personnage du conte « Le compagnon de voyage » en est un exemple (fig. 89). Il s'agit simplement d'une pauvre femme ; alors qu'elle traverse une forêt, elle se brise la jambe. Un homme vient à son secours et la guérit à l'aide d'un onguent. Dans cette situation, c'est elle qui croise la route d'un homme qui a des

⁶³⁵ Leprince de Beaumont, *op. cit.*, (1865).

⁶³⁶ II : A. 1. c. Quand le factuel se teinte de fantastique.

capacités surnaturelles, elle n'a rien d'extraordinaire. Pourtant, c'est elle qui est représentée, alors qu'il s'agit d'un personnage tout à fait secondaire. Elle arbore une iconographie qui tend vers le merveilleux : elle est courbée, encapuchonnée et elle s'appuie sur un bâton. Cela engendre nécessairement une confusion pour le lecteur. La répétition de l'imagerie crée un système visuel qui ne s'applique pas à cette femme. Comme elle a tous les attributs des précédentes occurrences de fées et sorcières, le lecteur développe une attente. Sa représentation l'envoie cependant dans la mauvaise direction. La projection du lecteur peut être déçue.

L'expectative est d'autant plus importante que sa représentation est similaire à un autre personnage du livre. Elle n'est pas sans évoquer la sorcière des mers du conte « La Petite sirène » (fig. 90). Cette illustration est relativement plus fournie et élaborée. La sorcière est en mouvement, elle fait face à la petite sirène et elles sont entourées d'un décor. Les créatures marines réelles et imaginaires se reconnaissent au premier plan. La langouste côtoie le crapaud qui jouxte un serpent moustachu. Ces diverses ornements semblent nécessaires pour distinguer la scène. Le décor compense la neutralité de la représentation de la sorcière. Elle reste dans son canon visuel : elle est vieille, porte une capuche et une longue cape évoquant une guenille. L'application du type graphique écorche donc la particularisation. Il semble y avoir une perte dans la relation entre le lire et le voir.

L'application des archétypes visuels peut à la fois guider le lecteur dans son appréhension du récit, mais aussi fourvoyer son attente. Le canon persiste tout au long du siècle, il s'applique à des personnages très divers : de la fée, à la sorcière, à la simple vieille femme. Il semble donc perdre en signification. S'il demeure, c'est aussi parce qu'il est appliqué à des personnages intermédiaires. Les récits fantastiques et parfois féeriques aiment jouer avec les modèles. Ils les détournent, les abîment, justement pour surprendre le lecteur. La confusion graphique a plusieurs origines et conséquences. Elle est le résultat d'une cacophonie critique autour de la généricité, mais elle l'alimente également. C'est un mouvement de balancier constant entre les deux univers. Le lire et le voir se façonnent l'un l'autre, mais ils se parasitent également.

Cette friction de genres entre fantastique et féerique se révèle grâce à de nombreux exemples. En 1848, un conte fantastique intitulé « La sirène » est publié dans *Le Musée des Familles*⁶³⁷. Si l'histoire est clairement une revisite du récit d'Andersen, son nom n'apparaît pas. À la place se trouve celui d'Alphonse Borghers qui nous est familier pour être l'un des traducteurs d'Edgar Poe⁶³⁸. Il a donc déjà un pied dans l'univers de l'extraordinaire. Ce qui

⁶³⁷ Borghers, Alphonse, « La Sirène, conte fantastique », *Le Musée des Familles*, tome 6, 1848-1849, p.265-277.

⁶³⁸ Voir I : B. 1. a. Poe anonymisé.

surprend en revanche, ce sont les illustrations accompagnant le conte. Aucune des trois images ne manifeste le fantastique de la narration. La seconde (fig. 91) est celle qui semble la plus proche d'une caractérisation merveilleuse de l'histoire, et elle reste très subtile. La sirène est visible sur la droite de l'image, cependant tout ce qui fait d'elle une créature extraordinaire est dissimulé. Elle est dans l'eau, seuls ses cheveux détachés et son diadème de coraux rappellent l'iconographie de l'être marin. La représentation de sa queue de poisson aurait envoyé un signal direct au lecteur. L'image choisit de s'amoindrir de signaux visuels, ce qui est à rebours d'un bon nombre de figurations du fantastique. Alors que le texte réunit deux veines du surnaturel avec le mot « fantastique » et le conte d'Andersen, l'image choisit de délaissé son iconographie.

Les choix des différents acteurs touchant aux genres de l'imaginaire surprennent et participent à la difficulté à caractériser précisément les œuvres. Rien n'est acquis avec le fantastique, le féerique et leurs représentations. Les débats sont constamment en présence. Ces genres existent au même moment. Le XIX^e siècle les réunit à la fois dans les discussions critiques, les architectures des livres et les imageries. Ce sont les mêmes protagonistes qui les manipulent. Les auteurs, les littérateurs et les illustrateurs ne se limitent jamais à un genre en particulier. La proximité des actions et des pensées alimente les ressemblances. Ils participent tous à la construction et à la relecture des mouvements et des œuvres.

Aussi, la compartimentation par l'exclusion est une chimère. Certains critiques décident arbitrairement d'exclure du genre une partie des textes qui traitent d'irréel. Si les discours existent, ils contreviennent à la réalité de la situation littéraire. Ils abordent les différents genres et textes comme des catégories hermétiques. En 1858, Ernest Hello (1828-1885) dans son étude sur le fantastique s'oppose fermement à l'inclusion du féerique dans le genre :

S'il faut distinguer le fantastique moderne de l'ancien merveilleux approuvé par La Harpe, il ne faut pas non plus le confondre avec le genre féerique. Entre ces deux formes de l'art, quelle est la distinction ? l'idée. L'idée est présente d'un côté, absente de l'autre.

Le monde fantastique n'est pas un monde différent du nôtre ; c'est le monde visible éclairé par le monde invisible ; le voile est levé, voilà tout. La féerie, au contraire, au lieu de nous montrer sous forme symbolique un être idéal, fait passer devant nos yeux une série capricieuse d'êtres purement imaginaires. Le monde féerique n'est ni le monde visible ni le monde invisible, ni la relation de l'un à l'autre. C'est un monde qui n'a rien de commun avec le nôtre : il n'est ni réel, ni idéal, ni symbolique⁶³⁹

Sa réflexion est proche de la posture que les littérateurs du XX^e siècle adoptent. Cette conduite

⁶³⁹ Hello, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française*, quatrième année, tome XV, 1858, p.35.

de l'argumentation semble amorcée par le début de la science-fiction. Très vite, cette dernière centralise des œuvres et un discours qui lui sont propres. Elle ne renie pas ses origines mais tend à se défaire de la mouvance fantastique. Peu à peu s'insinue l'idée que les contes de fées relèvent de la même situation, comme les écrits d'anticipation qui ne sont plus fantastiques mais qui appartiennent à une autre catégorie. Nous ne nions pas les différences de narration entre le féerique et le fantastique. Toutefois, la réalité iconographique et éditoriale vise à les rassembler. Que les emprunts et la perméabilité soient conscients, volontaires ou non, ils ont une réalité matérielle qui s'expriment dans de nombreux ouvrages. Toutes ces littératures de l'imaginaire qui s'entretiennent entre elles mettent en exergue la difficulté pour le fantastique à se trouver une unité.

B. Perméabilité des différentes iconographies

1. Polymorphie des images fantastiques

a. Coexistence des récits tout au long du siècle

Le fantastique peine à se définir et à se caractériser. L'une des raisons en est le vide argumentatif qui entoure souvent la notion. Les exemples se métamorphosent en arguments et ces derniers sont répétés inlassablement. L'itération constitue un système que l'analyse profonde a souvent abandonné. La critique effectue des études sur le fantastique mais elle est souvent contrainte de se raccrocher à l'argumentaire originel, qui lui était une construction⁶⁴⁰. Des œuvres très diverses voient le jour avec la mention « fantastique », elles côtoient un nombre important de relectures, et le tout forme une sphère référentielle dense, bigarrée et composite. Le fantastique est un genre profondément morcelé. Il pointe dans toutes les directions, tout comme son iconographie. Non seulement il suit différents chemins, mais ses routes continuent de se croiser et de s'entrecroiser. Le féerique emprunte au fantasque qui use du populaire et qui touche à l'anticipation. Toutes ces catégories et ces liens peuvent être redistribués. Le fantastique est un réseau dense qui semble impossible à démêler. La sectorisation est une invention qui permet parfois l'analyse d'une œuvre mais qui peut conduire à des raccourcis.

Le XIX^e siècle est très conscient de la concomitance des formes du fantastique, mais il semble plus prompt à l'admettre et à le verbaliser dans les récits fictionnels :

⁶⁴⁰ Voir I : C. 1. a. Histoire d'une non-évolution.

Quelque bonne vieille femme racontait alors les traditions populaires de la contrée. Elle parlait des vouivres qui ont un œil de diamant, des dames vertes qui, comme les elfes du Danemark, dansent le soir dans les prairies, des pleurants des bois qui, la nuit, épouvantent par leur lugubres gémissements le voyageur solitaire, des feux follets qui l'égarant dans les vallées marécageuses, des sorcières qui, le samedi soir enfourchent le manche à balai et montent par la cheminée pour se rendre au sabbat, et des fées bienfaitantes que l'on rencontre sur son chemin, après avoir fait une bonne action. J'écoutais d'une oreille attentive ces récits fantastiques que plus tard je devais relire en vers et en prose dans les régions du nord, et je m'abandonnais naïvement à toutes les émotions de terreur ou de confiance qu'elles éveillaient dans mon esprit⁶⁴¹

Le narrateur rapporte beaucoup de déclinaisons du fantastique qu'il tisse de quelques stéréotypes. Ce sont les femmes qui racontent les histoires à dormir debout dans les veillées. Ici, la conteuse expose la légende de la vouivre, ce dragon attaché à la région du Jura qui est à l'origine de bon nombre de contes populaires⁶⁴². Puis, tout le petit peuple semble être évoqué. Les différentes créatures fantastiques se mêlent dans les récits. Les fées bordent les lutins et les sorcières se rendent au sabbat. La longue énumération mise en place est une stratification qui n'accepte pas de classement. Ce sont toutes des histoires fantastiques et ce sont celles qui trouvent leur place dans les livres. L'auteur inscrit le passage de l'oral à l'écrit. Il n'oublie pas de convoquer le poncif de l'effet. Les veillées et les histoires surnaturelles sont là pour jouer à se faire peur. Que la narration présente des fées ou des monstres, ce sont des histoires irréelles qui ont pour but de réveiller diverses sensations chez l'auditoire. Les différents récits sont nivelés, ils sont présentés comme équivalents.

Il est plus aisé d'admettre la réalité de la diversité du fantastique dans un texte fictionnel. Ce dernier pointe l'existant, il n'a pas le besoin ni l'envie de l'explicitier. En revanche, le discours littéraire doit lui trouver une cohérence. Il tente alors d'appliquer au fantastique les méthodes de l'histoire. La périodisation et la catégorisation permettent souvent de saisir un phénomène. Toutefois, le genre s'y soustrait. Dans le discours affleure des flottements et des hésitations. En 1883, Maupassant (1850-1893) dans un article intitulé « Le fantastique » tente d'établir une typologie :

Elle a eu cette littérature, des périodes et des allures bien diverses, depuis le roman de chevalerie, les *Mille et une Nuits*, les poèmes héroïques, jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et d'Edgar Poe⁶⁴³.

⁶⁴¹ (40) Anonyme, « Un village de Franche-Comté », *La Gazette du village*, n°1, 3 janvier 1864, p.382.

⁶⁴² Marmier, Xavier, « Féerie franc-comtoise », *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, Paris, Paul Masgna, 1843, p.67-86 ; Beauquier, Charles, « Vouivre », *Revue des traditions populaires*, 1^{er} janvier 1908, p.315-322.

⁶⁴³ Maupassant, Guy, « Le fantastique », *Le Gaulois*, 17^e année, 3^e série, n° 427, 7 octobre 1883, p.1.

Maupassant évoque les *topoi* de l'histoire littéraire du fantastique comme des étapes. Les mots « périodes » et « allures » sont jetés, et l'énumération semble faire discours. Son propos est contracté et donc confus. Il donne l'impression d'une évolution qui ne correspond pas à la réalité de l'édition. Tous ces types de fantastiques sont présents en même temps. Les contes de fées ne cessent pas d'être publiés, ni même créés à l'arrivée des *Contes* d'Hoffmann en France. Au contraire, le paysage éditorial est celui d'une diversité de contes et de récits appartenant à une littérature de l'imaginaire et se réclamant du fantastique.

L'environnement littéraire des années 1850 à 1870 est particulièrement éclairant vis-à-vis de ce phénomène. À cette période, les deux figures hégémoniques du genre fantastique, E. T. A. Hoffmann et Edgar Poe, sont connus et publiés en français. La première édition livresque des nouvelles de Poe date de 1853⁶⁴⁴. Elle est suivie des *Histoires extraordinaires* en 1856⁶⁴⁵, puis des *Nouvelles histoires extraordinaires* en 1859⁶⁴⁶. Ces publications connaissent des rééditions tous les deux ans tout au long de la période que nous avons choisi d'extraire⁶⁴⁷. Hoffmann n'est pas en reste, la traduction de ses *Contes* par Xavier Marmier paraît en 1852 puis 1861 et 1866⁶⁴⁸. Le début des années 1860 est marqué par la mise en livre du recueil *Contes fantastiques* comprenant un certain nombre d'auteurs différents dont Nodier, Jean-Paul, Hoffmann, Scott, Uhland (1787-1862), Staël, Apulée et Byron⁶⁴⁹. L'entreprise est réitérée en 1864, l'éditeur y ajoute alors Polidori⁶⁵⁰. Dans cette même période les textes d'Erckmann-Chatrion⁶⁵¹, de Nerval⁶⁵², de Cazotte⁶⁵³, de Dumas⁶⁵⁴ ou encore de Goethe⁶⁵⁵ sont également publiés. *Les Mille et une Nuits* connaissent des rééditions⁶⁵⁶ mais aussi des relectures et notamment celle de Poe qui est publiée en 1868 en France⁶⁵⁷. Sont donc réunis l'origine du fantastique tel que la critique l'a établie et les auteurs reconnus comme fantastiques par les littérateurs du XX^e siècle. Ils partagent leur scène avec bon nombres d'autres écrivains qui ont été peu ou prou oubliés par l'exégèse mais qui développent également le fantastique.

⁶⁴⁴ Poe, Edgar, *Nouvelles choisies*, Paris, Hachette, 1853.

⁶⁴⁵ Poe, Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1856.

⁶⁴⁶ Poe, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.

⁶⁴⁷ Notamment en 1862, 1864, 1865, 1867, 1869

⁶⁴⁸ Hoffmann, E. T. A., *Contes*, Paris, Charpentier, 1852.

⁶⁴⁹ Nodier, Charles, Jean-Paul, Friedrich, Hoffmann, E. T. A. (*et al.*), *Contes fantastiques*, Avignon, Amédée Chaillot, 1861.

⁶⁵⁰ Polidori, John William, Byron, George, Hoffmann, E. T. A. (*et al.*), *Histoires fantastiques*, Avignon, Amédée Chaillot, 1864.

⁶⁵¹ Erckmann-Chatrion, *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862.

⁶⁵² Nerval, Gérard, (De), *Sylvie*, Paris, G. Gonet, 1855.

⁶⁵³ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Picard, 1867.

⁶⁵⁴ Dumas, Alexandre, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852.

⁶⁵⁵ Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, Michel Lévy, 1868.

⁶⁵⁶ Galland, Antoine, *Mille et une nuits contes choisis*, Paris, A. Bédelter, 1850.

⁶⁵⁷ Poe, Edgar, *La Mille et deuxième nuit*, Paris, Coulommiers, 1868.

Ainsi en 1858, Louis Enault (1824-1900) propose un petit conte populaire intitulé « La valse de minuit »⁶⁵⁸. Deux amants sont séparés par leur mariage arrangé respectif, ils fuient et se retrouvent dans les bois où une valse menée par des créatures extraordinaires les attend. Dix ans plus tard, Souvestre propose des récits propres au folklore breton à raconter au coin du feu à Noël⁶⁵⁹. Le *Voyage fantastique du petit Trimm à queue de chat* ravit les enfants en étant édité en 1866 dans la collection de la bibliothèque du Petit Poucet⁶⁶⁰. La même année, Charles Maquet (1819-1883) joue avec les frontières du féérique dans *Voyages au pays bleu*⁶⁶¹.

Le gothique et les histoires sanglantes se font une place dans l'horizon du fantastique. *Le Faubourg mystérieux* de Gozlan (1803-1866)⁶⁶² suit les règles du roman noir à la lettre, au grand dam de l'auteur de la *Revue Critique des Livres Nouveaux* à qui la résolution toute naturelle du mystère déplaît fortement⁶⁶³. Il n'est pas dit qu'il préfère « Le Repasseur de couteaux » d'Elphège Boursin (1836-1891)⁶⁶⁴. Ce conte hautement barbare comptabilise un assassinat, une décapitation, et un jugement divin. Le meurtrier paie pour ses crimes en étant épinglé à la porte de ses victimes. Le public sollicite également des récits déformant le réel en y introduisant de la bizarrerie et de l'extraordinaire. Henri Rivière (1864-1951) et ses *Méprises du cœur*⁶⁶⁵ reçoivent une bonne critique en 1854⁶⁶⁶. Quant à Émile Deschamps (1791-1871), il profite de ses *Réalités fantastiques* pour exposer son point de vue sur la littérature fantastique toute entière⁶⁶⁷.

Durant ces vingt années, des récits très différents cohabitent sous l'étiquette « fantastique ». Nous avons opéré une sélection pour rendre le propos plus intelligible mais cette conjecture s'applique le siècle durant. Depuis les débuts hoffmanniens jusqu'à l'arrivée

⁶⁵⁸ Enault, Louis, « La Valse de minuit, conte fantastique », *Almanach astrologique, magique, prophétique, satirique et des sciences occultes*, Paris, Pagnerre, 1858, p.131-143.

⁶⁵⁹ Souvestre, Émile, *Les merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du foyer breton*, Paris, Lévy, 1868.

⁶⁶⁰ Gill, André, *Voyage fantastique du petit Trimm à la queue d'un chat*, Paris, Richard, 1866.

⁶⁶¹ Maquet, Charles, *Voyages au pays bleu, contes fantastiques*, Paris, Librairie du petit Journal, 1866.

⁶⁶² Gozlan, Léon, *Le Faubourg mystérieux. Le Vampire du val de Grâce*, Paris, Dentu 1861.

⁶⁶³ (38) Anonyme, « Le Vampire du Val de Grâce, par L. Gozlan », *Revue Critique des Livres Nouveaux*, janvier 1862, p.37.

⁶⁶⁴ Boursin, Elphège, « Le Repasseur de couteaux », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, Paris, Bureau central des almanachs p.24-40.

⁶⁶⁵ Rivière, Henri, *Les Méprises du cœur*, Paris, Lévy, 1865.

⁶⁶⁶ « Je m'attendais à trouver dans les Méprises du cœur, par M. Henri Rivière, des scènes fantastiques à la manière de Poë. L'effet des *Histoires extraordinaires* y était égalé, m'avait-on dit. C'était une méprise de l'esprit. Des cinq nouvelles qui composent le volume, trois seulement, les *Voix secrètes de Jacques Lambert*, les *Visions du lieutenant Féraud* et le *Rajeunissement* procèdent d'un ordre d'idées extra-naturel. Elles reposent sur l'observation et l'analyse déliée de certains pressentiments et produisent une impression d'étrangeté. Mais qu'il y a loin de là au procédé employé et à l'effet obtenu par le grand conteur américain ! Elles sont écrites avec talent, la donnée en est ingénieuse : c'est assez dire. Je n'hésite pas à préférer la nouvelle intitulée Terre et mer, où se trouve une analyse très-délicate d'un sentiment qui a été peu décrit jusqu'ici. » in Dauriac, Philippe, « Revue littéraire », *Le Monde illustré*, Journal hebdomadaire, 9e année, n°431, 15 juillet 1865, p.39.

⁶⁶⁷ Deschamps, Émile, *Réalités fantastiques*, Paris, Heneton, 1854.

du surréalisme, qui bouleverse la signification du mot « fantastique⁶⁶⁸ », l'éclectisme est manifeste. Le public accueille la diversité et l'admet. La critique en revanche peine à joindre les chemins. L'image n'est pas nécessairement une aide. La concomitance des écrits donne nécessairement lieu à une coexistence de l'imagerie. Beaucoup de ces œuvres sont illustrées, déclinées sous la forme d'affiches ou de publicités imagées dans la presse. Si l'illustration permet de manifester l'irréel, elle aime aussi jouer avec ses codes. Certains motifs reviennent et semblent ancrer une iconographie traditionnelle à un mouvement littéraire nouveau, en revanche, d'autres s'en détachent.

b. Une typologie contradictoire

Ce que montre l'illustration du fantastique, c'est un panel et une palette de représentations et de formes très diverses. Certaines de ces figurations nous sont familières. D'autres, en revanche, surgissent au sein de fictions où elles sont moins attendues. C'est notamment le cas des réécritures fantastiques de l'Histoire. L'une des veines du genre est la transformation de la réalité en changeant l'un des axiomes d'une suite d'événements. L'auteur se plaît alors à imaginer la cascade de conséquences causée par la variation. *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick (1928-1982) est la référence du XX^e siècle pour cette forme de littérature⁶⁶⁹. Le récit prend place vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, seulement ce sont les Alliés qui ont capitulé. La culture, les relations entre les hommes et les pays s'en trouvent bouleversées. Il semble que ce type d'écrits s'attache particulièrement aux moments belliqueux⁶⁷⁰. *La Guerre Finale* de Barillet-Lagargousse⁶⁷¹ (pseudonyme d'un auteur que nous n'avons pas pu identifier), se propose de pousser jusqu'à son paroxysme la réécriture. Le livre paraît en 1885, l'auteur se projette et fait débiter son récit par une lettre écrite le 29 avril 1934. Le narrateur nous invite à croire en la véracité des événements qu'il rapporte. Il dépeint alors les deux premières décennies du XX^e siècle. C'est une histoire fictive infiniment tragique qui semble cristalliser les peurs d'un conflit armé pour les hommes de la fin du XIX^e

⁶⁶⁸ Voir la signification qui en est donnée dans Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1924.

⁶⁶⁹ Dick, Philip K., *Le Maître du Haut Château*, Paris, J'ai Lu, 2012.

⁶⁷⁰ C'est également le cas de la nouvelle « La Revanche fantastique » publiée en 1872. L'auteur imagine une nouvelle guerre entre la France et la Prusse. Cette dernière débute en 1882, Paris est assiégé et l'écrivain fait intervenir des engins volants à moteur à explosion en forme de chauve-souris : Dentas, L. E., « La Revanche fantastique », *Le XIX^e siècle*, du 20 octobre 1872, p.2 au 1^{er} novembre 1872, p.2.

⁶⁷¹ Barillet-Lagargousse, *La Guerre finale, histoire fantastique*, Paris, Berger-Lavault, 1885.

siècle⁶⁷². Pour instaurer la paix, une immense usine d'armement est prête à déclarer la guerre de façon finale et expéditive. C'est contre l'idée de la guerre elle-même que les personnages se battent. L'espoir d'une utopie les guide. Cependant, elle ne peut naître que d'une table rase effectuée avec une extrême violence.

L'ouvrage ne bénéficie, pour toute image, que d'une couverture illustrée (fig. 92). Cette dernière dispose d'une iconographie étonnante et suffisamment exceptionnelle pour que nous la mettions en lumière. La terre y est représentée en train de s'embraser d'un feu extraordinaire et surdimensionné. Le mot « finale » écrit en rouge, tout comme « guerre », semble s'extirper des flammes comme si elles en étaient l'origine. En bas de la composition, deux canons sont disposés en croix, comme le bois nécessaire pour débiter un brasier. Ils sont entourés de feuilles de laurier. Les emblèmes de la victoire, de la guerre et de la destruction sont réunis. L'illustrateur choisit une représentation symbolique. Cette iconographie fait exception dans l'ensemble des figurations du fantastique. Elle est sans doute due au récit lui-même, qui se situe entre fantastique et anticipation et qui n'a donc pas d'iconographie préétablie.

Cette figuration déroge à l'imagerie du fantastique dont certaines formes sont assurées. Nous avons précédemment évoqué la façon dont les sorcières sont portraiturees. Si le canon conduit parfois à une mécompréhension du texte, il existe et il demeure. En observant les illustrations, il est possible d'établir une typologie des motifs employés par les illustrateurs pour suggérer le fantastique. Cette catégorisation n'est en aucun cas immuable ou hermétique, mais elle permet de comprendre les modèles dont les artistes se servent.

Les animaux s'associent régulièrement aux personnages des gravures. Ils peuvent devenir les attributs de certaines figures de l'extraordinaire. Le chat souvent noir intervient dans les représentations. Il peut être seul (fig. 93), ou associé à la figure de la sorcière⁶⁷³ (fig. 94). Les chauves-souris l'accompagnent et parsèment l'univers du fantastique. Animaux nocturnes, elles évoquent par extension la nuit et les mystères qui s'y cachent. La chauve-souris est surdimensionnée et encadre la scène dépeinte par Amédée Dénisse (1827-1905) pour les *Histoires incroyables* de Jules Lermina (1839-1915)⁶⁷⁴ (fig. 95). La composition est remplie de marqueurs visuels de l'effroyable. Une chouette se distingue sur la gauche de la composition. Elle est aussi un animal associé au genre. Le volatile se retrouve sur le frontispice de *La Danse macabre* de Lacroix (1809-1887), il est alors dessiné par Tony Joahnnot (fig. 96). La chouette

⁶⁷² Voir à ce propos Borderie, Régine, *Fiction et diction de la peur dans les récits du XIX^e siècle*, Genève, Éditions la Baconnière, 2017.

⁶⁷³ Sébillot, Paul, *Le Folk-lore de la France. La faune et la flore*, Paris, E Guimoto, 1906, p.122.

⁶⁷⁴ Lermina, Jules, *Histoires incroyables*, Paris, Boulanger, 1895.

fait partie de tout un décorum macabre mis en place par l'illustrateur au seuil de l'ouvrage. Si la chouette est liée au fantastique et parfois aux sorcières, c'est peut-être grâce à une référence à l'antique Lilith. En effet, au-delà des nombreux mythes associés à sa figure : pêcheresse, sorcière ou encore rebelle ; son nom est parfois traduit par chouette⁶⁷⁵. D'autres textes suggèrent qu'elle est capable de se métamorphoser en rapace⁶⁷⁶. Durant l'Antiquité, la chouette est également synonyme de mauvaise augure et liée au funéraire, symbolisme qu'elle partage avec le corbeau⁶⁷⁷ qui intervient également dans l'imagerie. Octave Penguilly (1811-1870) l'illustre pour le livre de Souvestre en 1868 (fig. 97). Beaucoup de poncifs se combinent dans l'histoire fictive et resurgissent dans l'illustration. Le texte conte l'histoire d'un mage se métamorphosant en corbeau pour manger les morts. La gravure présente alors deux personnages animalisés profanant une tombe.

Les araignées prennent également un malin plaisir à envahir les illustrations. Les arachnides font partie des visions dues à la torture du supplicié du « Puits et du Pendule » mise en image par Jules Férat (fig. 50). Elles prennent place dans le décor de la demeure de Pietro d'Albano que Gustave Doré exécute en 1856 (fig. 98). Elles pullulent dans une « Chambre d'Hôtel » où personne ne souhaiterait se reposer (fig. 99). Si les araignées sont convoquées dans les illustrations fantastiques c'est parce qu'elles suscitent souvent la peur. Elles viennent accentuer l'idée d'effroi que certains contes souhaitent mettre en place. Au-delà d'une image symbolique, c'est l'effet qu'elles sont susceptibles de provoquer qui intéresse les illustrateurs.

Nous ne reviendrons pas ici sur l'importance des monstres dans le fantastique et dans ses illustrations⁶⁷⁸. Toutefois, la place du dragon dans l'illustration de Léon Benett (1839-1916) pour *Le Château des Carpathes* de Jules Verne⁶⁷⁹, nous semble intéressante (fig. 100). Un maître conte à sa classe une légende roumaine. Le dragon prend alors la majeure partie de l'espace de la représentation et semble écraser les autres figures. Il est le seul élément légèrement teinté par la chromotypographie. Sur le reste de la composition se distinguent une fée, des revenants et autres petits diables, mais c'est le dragon qui focalise l'attention. Il n'est pas particulièrement mis en avant par le récit. C'est donc un choix de l'illustrateur, qui projette la figure du monstre pour évoquer immédiatement le fantastique.

Les animaux réels ou extraordinaires existent seuls et portent seuls une symbolique

⁶⁷⁵ Descamps, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *Imaginaire & Inconscient*, 3/2002, (n°7), p.78.

⁶⁷⁶ Auraix-Jonchière, Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et Décadence*, Cahier Romantique n° 8, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p.176.

⁶⁷⁷ Laffineur, Robert, « Le Symbolisme funéraire de la chouette », *L'Antiquité classique*, tome 50, fascicule 1/2, 1981, p.432-444.

⁶⁷⁸ Voir I : C. 2. La monstruosité fantastique

⁶⁷⁹ Verne, Jules, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892.

parfois fantastique, mais ils peuvent également se combiner aux personnages. C'est le cas de l'enchanteur Zaccar des *Contes de la veillée* d'Ortoli (1861-1906)⁶⁸⁰. Il est accompagné d'une chouette et d'un chat noir aux poils hérissés. Il a également un certain nombre d'attributs qui permettent au regardeur de le reconnaître. Il est coiffé d'un chapeau pointu qui se pare parfois d'un motif étoilé (fig. 102). Il est souvent habillé d'une robe et peut tenir une baguette magique à la main. Les artistes prennent soin de disposer ces êtres extraordinaires dans un environnement reconnaissable. Leur atelier se pare souvent de verrerie, crânes et autres grimoires (fig. 103). Cet aspect permet de condenser les différents occultismes. Les incantations de Faust (fig. 3) ou les manigances alchimiques du héros de Robert⁶⁸¹ partagent leur iconographie. Nous ne reviendrons pas sur l'aspect général de la sorcière, mais cette dernière peut également se pourvoir d'attributs. Ces derniers consistent souvent en un chaudron et un balai (fig. 104).

La mort est omniprésente dans les contes et l'iconographie se plaît à déverser le funeste. Elle peut être figurée de façon crue. Les corps gisent à même le sol dans certaines illustrations (fig. 105). Que les personnages soient définitivement morts ou qu'ils reprennent vie (fig. 106), leur chair et leurs os sont exposés. Le macabre est aussi suggéré par les lieux qui lui sont attenants comme le cimetière (fig. 107). Dans les récits fantastiques, bien souvent la mort va de pair avec la violence. Le motif de la décapitation se décline dans les textes⁶⁸² et dans les représentations. La guillotine plane sur l'imagerie française depuis la Révolution et la Terreur. Les artistes l'intègrent dans leurs inventions parce que c'est un motif évocateur pour le public. Ils introduisent une part de réalisme tout en mettant à distance l'horreur. L'échafaud est contraint dans l'espace de la fiction, il est borné par les limites de l'histoire. Le lecteur-regardeur n'est pas épargné pour autant par la brutalité de la mise à mort. Dans la représentation de Mailly (1829-1888) (fig. 108), le sang dégoulinant du corps et de la tête, est figuré à l'aide de traits blancs, attirant ainsi l'œil du regardeur sur ce détail. Les personnages ne sont pas non plus épargnés et font parfois l'horrible découverte du corps morcelé (fig. 109). Leur réaction d'effroi suscite alors l'empathie et l'horreur chez le lecteur-regardeur.

Le corps malmené à travers des transformations et des métamorphoses est une mise en image qui plaît au fantastique. Elle permet, sur le même principe que la figuration du monstre, de faire affleurer le surnaturel. Un certain nombre d'êtres difformes prennent place au sein des récits. Ils incarnent l'étrangeté (fig. 110), la méchanceté ou le grotesque (fig. 111). Les caractéristiques physiques atypiques et les altérations du corps sont récurrentes parce qu'elles

⁶⁸⁰ Ortoli, Frédéric, *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885.

⁶⁸¹ Robert, Adrien, *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867.

⁶⁸² Janin, Jules, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Baudouin, 1829.

repoussent les limites de la normalité. Les artistes se plaisent alors à tordre les codes de la beauté pour représenter l'étrange.

Ces diverses transformations sont parfois causées par un maléfice démoniaque. Le diable altère l'apparence des protagonistes : grand manipulateur de l'extraordinaire il provoque les transfigurations. Il est également métamorphe et épouse plusieurs formes. Il est capable de se dissimuler à tous en passant pour un être humain ordinaire (fig. 112). Il peut ainsi tromper ses victimes plus aisément. Parfois, il s'expose au grand jour avec tous ses attributs. Ses ailes se déploient pour montrer son emprise sur les hommes (fig. 1). Il porte des cornes, une queue et même des pieds de bouc (fig. 113).

Enfin, les images dépeignant un ailleurs exotique fleurissent dans les gravures du fantastique. Elles sont les héritières des illustrations des *Milles et une Nuits* et connaissent un regain de visibilité grâce aux différents voyages des artistes et au mouvement orientaliste. Les œuvres se parent d'architecture et de personnages moyen-orientaux ou égyptiens. Théophile Gautier décline ce décor dans plusieurs de ses récits et notamment *Le Roman de la momie*⁶⁸³ (fig. 114) ou encore *Une nuit avec Cléopâtre*⁶⁸⁴ (fig. 115). Dans la même veine, Nerval dédie une nouvelle à Isis⁶⁸⁵ (fig. 116) et des études historiques⁶⁸⁶ viennent écrire l'histoire de la magie en l'incluant et en la représentant (fig. 117). Ainsi, l'histoire, les voyages, le désir d'ailleurs, l'exotisme rêvé s'entremêlent et éclosent dans les fictions fantastiques.

Ce rapide catalogage nous permet de déduire que les illustrations fantastiques sont nourries d'images fantastiques. Le lecteur-regardeur s'y raccroche lorsque le genre, son unité, son essence sont difficiles à saisir. La représentation est à l'image du genre lui-même : disparate. Ce qui le rend si difficile à saisir est le mouvement perpétuel entre une imagerie traditionnelle issue du folklore et la façon dont les artistes mettant en image le fantastique en usent. Les codes de la représentation du fantastique ne sont pas établis et ne peuvent pas l'être. Les illustrateurs se servent de l'iconographie aussi bien pour ancrer le fantastique dans une imagerie connue, que pour dévoyer l'image.

⁶⁸³ Gautier, Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, Charpentier, 1889.

⁶⁸⁴ Gautier, Théophile, *Une Nuit avec Cléopâtre*, Paris, Ferroud, 1894.

⁶⁸⁵ Nerval, Gérard (De), *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888.

⁶⁸⁶ Christian, P., *Histoire de la magie, du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples*, Paris, Furne, Jouvet et cie, 1870.

2. Entre émulation et concurrence de l'image

a. Contraindre l'illustration du livre

La multitude et la polymorphie ne sont pas des freins à l'appréhension du fantastique, tant qu'ils sont cloisonnés. Lorsque le féerique, le populaire et le fantastique sont isolés dans des livres différents alors, à l'image de ce que nous venons de faire, il est possible d'en faire un catalogue. Chaque mise en image du texte répond ainsi à son esthétique et le fantastique semble abordable aussi bien génériquement parlant que visuellement. Il ne s'agit que d'une accumulation et d'une superposition de différentes voies qui répondent toutes au même nom. Le lecteur-regardeur a face à lui un magma d'images et de textes différents qui sont tous assimilés au fantastique. L'exposition de l'image conduit son attente et sa réception du texte. En voyant une fée, il s'attend à une féerie. Seulement, le fantastique est une littérature de la transgression. Si la collection de narrations diverses existe, les assemblages diégétiques également. Les frontières sont poreuses. Aussi, en un même objet livresque, différentes imageries se combinent et viennent ébranler les certitudes.

Il n'existe pas d'image unique pouvant catalyser l'entièreté du fantastique. Dans la répétition de l'imagerie, certains personnages, certaines situations émergent et évoquent le genre. Toutefois, cette littérature n'a pas d'image fixe. Les représentations du fantastique en tant que genre ne sont pas fidèles à sa complexité et passent nécessairement par l'exagération ou la caricature. C'est dans l'excès que se manifeste visuellement le genre. C'est uniquement par ce biais qu'il semble appréhendable. Le dessinateur Dumont (1822-1885) en offre un exemple pour l'ouvrage *Entre Bicêtre et Charenton* d'Ernest Blum (1836-1907)⁶⁸⁷ (fig. 118). L'édition ne comporte que cette petite illustration coincée sur le faux-titre entre toutes les informations du paratexte. Il s'agit d'un petit livre fantastique qui propose de recolorer le monde et sa triste réalité avec un peu de fantaisie. L'auteur et le préfacier Henri Rochefort (1831-1913) sont affligés par la monotonie de la modernité. Le texte insuffle alors du fantastique dans le réel. L'illustration placée au seuil de la publication, comme un pseudo-frontispice, image cette envie et par extension le fantastique. Il s'agit d'une représentation basée sur un duel caricatural. Une femme, dont le texte nous apprend qu'elle est la déesse de la raison, fuit un bouffon qui la moleste. Si la divinité a une apparence si banale qu'il nous faut avoir recours à l'écrit pour comprendre qui elle est, ce n'est pas le cas du fou. Sa représentation conventionnelle et

⁶⁸⁷ Blum, Ernest, *Entre Bicêtre et Charenton*, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et cie, 1866.

stéréotypée concentre tous ses attributs, de la marotte au costume en passant par le bonnet. Le personnage du bouffon est récurrent dans la littérature fantastique et sa représentation. Il apparaît avec un costume de diable⁶⁸⁸ en couverture du roman de Louis Thiabaud (fig. 104). Il est également le personnage principal de la nouvelle de Poe « Hop-Frog »⁶⁸⁹. Dans l'illustration de Dumont cependant, il n'est pas un personnage, mais un symbole. La confrontation figurée allégorise le fantastique. La littérature est vue comme la lutte de la raison avec la bouffonnerie et la victoire de cette dernière. Il s'agit bien entendu d'une caricature qui évacue toutes les notions de questionnement du réel, de sentiment et de sensation pour réduire le genre à une aberration grotesque. Cette extrême simplification permet toutefois d'envoyer un signal suffisamment général du genre au lecteur-regardeur. De la bataille entre la raison et la folie émerge une qualification sans particularisation du fantastique.

C'est la spécification et la réunion d'imageries diverses qui participent à la confusion de l'assimilation du fantastique. Les confrontations iconographiques émergent souvent dans les recueils d'ouvrages. L'image peine à maintenir une cohérence entre les récits. Le livre paraît éclater. Lorsque le lecteur-regardeur feuillète l'ouvrage c'est un mélange de figurations hétérogènes qui se manifestent. Les contes populaires souffrent particulièrement de ces agitations graphiques. C'est le cas des *Contes de veillée* d'Ortoli qui déploient une iconographie très variée dans leurs motifs. En outre, les gravures sont frappées par une minutie descriptive aiguë. La diversification alliée à l'acuité provoque une difficulté à déterminer la teinte de l'ouvrage.

L'enchanteur Zacchar (fig. 101) se présente au lecteur-regardeur avec tous les signaux de l'ésotérisme. Sa tenue, son foyer, les animaux qui l'accompagnent en font un stéréotype visuel du sorcier. Il envoie un signal clair au regardeur quant au genre de l'histoire à laquelle il appartient. Ce signal se brouille à la découverte des autres gravures du livre. Dans le même ouvrage, Kemp met en image l'« Histoire d'un lion qui veut se venger de l'homme »(fig. 119). Une fois encore il fait preuve d'adresse et caractérise l'illustration avec des motifs ostensibles. Un homme du désert regarde un lion tandis qu'un palmier se distingue au loin. Le décor est planté, l'image fait appel et enrichit une vision de l'exotisme que les lecteurs-regardeurs ont déjà rencontré. Les illustrations de l'« Histoire de Jean Le Diot » (fig. 120) et de « La Fille aux roses » (fig. 121) fonctionnent sur les mêmes codes. Elles font respectivement appel au petit conte moralisateur et aux contes de fées⁶⁹⁰. La présence du bossu, des fées et des lutins renvoie

⁶⁸⁸ Voir à ce propos, Milner, Max, « Le diable comme bouffon », *Romantisme*, n°19, 1978, p.3-12.

⁶⁸⁹ Poe, Edgar, « Hop Frog », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.129-141.

⁶⁹⁰ « L'Histoire d'un crapaud qui était plus malin qu'un renard » ne figure que des animaux et renvoie directement

à un univers très codifié. La féerie s'étend dans l'illustration.

Les images sont sans équivoque et l'amoncellement de leurs motifs les rend facilement interprétables. Cependant, elles fonctionnent mal ensemble. Ces images s'attachent à une narration spécifique mais elles ne tissent pas de cohérence entre elles. Kemp aime jouer avec l'imagerie traditionnelle pour en extraire les stéréotypes et offrir des images facilement saisissables. De fait, elles se désolidarisent de l'unité du livre pour évoquer la partie. L'accent est mis sur le conte et non sur l'ouvrage. En conséquence, le livre n'apparaît pas comme étant unitaire. À nouveau, le fantastique se morcelle. Son caractère est difficile à saisir parce que le lecteur-regardeur est mené d'une imagerie à l'autre et qu'elles ne se répondent pas.

Il lui est également impossible de se raccrocher aux espaces annexes de l'illustration puisque ces publications en sont dépourvues. Le livre n'a pas de frontispice. Chaque conte dispose d'une gravure de seuil qui fonctionne comme un pseudo-frontispice mais qui n'est qu'une entrée dans l'histoire et non dans l'ouvrage. L'image-guide, qui donne la direction au début du livre, manque. De même, les bandeaux et culs-de-lampe font défaut. Ces espaces, qui auraient pu créer ou feindre une unité livresque, ne sont pas imagés.

Le recueil d'Ortoli n'est pas un cas isolé. Les illustrateurs des *Contes et romans populaires* d'Erckmann-Chatrian peinent à élaborer la cohésion livresque. Le travail est rendu d'autant plus difficile que cinq artistes différents se partagent la mise en image. Toutefois, leurs dessins et leurs desseins s'harmonisent. Graphiquement parlant, ils usent tous de stries très serrées et d'aplats de noir pour contraster leurs images et ils font preuve de plus d'invention que Kemp. Ils sont moins dans l'utilisation du canon graphique que dans son assimilation et sa transformation. Leur réserve n'éconduit pas le combat des imageries.

Théophile Schuler (1821-1878) dirige l'illustration du conte « La Maison forestière », qui met en scène la légende vosgienne du Burckar une créature mi-homme, mi-bête qui trouve refuge dans la forêt (fig. 122). Il livre une image très impressionnante. La créature se fond dans les bois mais reste tout de même reconnaissable. Il inclut énormément de mouvement dans l'image, beaucoup de lignes partent dans des sens opposés, donnant une vraie impression de dynamisme. Schuler crée une identité graphique pour le Burckar, il s'éloigne quelque peu des motifs éculés pour proposer une illustration qui fait sens dans la narration. C'est une image impactante pour le lecteur-regardeur, mais qui, de par sa nature, tend à n'évoquer qu'un conte spécifique. Si les métamorphoses corporelles sont l'apanage du fantastique, nous nous situons ici dans une veine populaire, régionale et territoriale, que l'image réussit à convoquer. L'image

à la tradition des *Fables* de La Fontaine.

est à la frontière entre l'illustration assujettie au texte et l'évocation plus générale d'un genre.

Cette ébauche du fantastique tourne court à la vue des autres illustrations constituant le livre. Si certaines ne sont pas exemptes de motifs du genre (fig. 82), d'autres s'en détachent complètement. C'est notamment le cas du conte « Le Chant de la Tonne » illustré par Benet (fig. 123). L'artiste traite l'image avec un contraste important et compose la scène pour en dégager une certaine théâtralité. Il n'est donc pas totalement éloigné de Schuler, mais force est de constater que leurs œuvres pointent dans des directions différentes. L'image évoque la taverne et les contes à visée morale qui peuvent en découler.

Le rassemblement de divers artistes au sein de la même architecture livresque peut faire émerger une certaine émulation. Ici, elle concrétise la confusion. Il s'agit d'un recueil, le lecteur sait qu'il va appréhender des histoires très différentes. Seulement, l'ouvrage n'est pas nécessairement synonyme d'éclatement du genre. Dans les compilations de contes de Poe et Hoffmann, les éditeurs rassemblent des récits qui sont parfois très distincts. Cependant la cohérence du livre, et par extension du genre qu'il porte, est assurée par l'image. Narrativement parlant, les récits ont leur univers propre, ils sont distincts et compartimentés, mais la gravure les relie. Nous voyons ici l'importance des images prenant place dans les espaces annexes. Ils n'ont, par ailleurs, d'annexes que le nom puisqu'ils permettent de corréler les récits et donc d'unifier le livre. Toutes les images importent. Elles sont les vecteurs de la cohérence. Les cadres, bandeaux et culs-de-lampe constituent un fil d'Ariane pour le lecteur au sein d'un genre difficilement saisissable. Leur absence entraîne l'errance.

b. Les fictions protéiformes et leur mise en image

Dans les recueils d'histoires qui rassemblent des textes divers, le jeu d'écho est cultivé par la structure du livre. Le lecteur appréhende l'objet comme une compilation de différentes possibilités du fantastique. Il perçoit alors une addition d'iconographies. Si elle est susceptible de le perdre quant à la compréhension du fantastique en tant que genre, l'architecture du recueil justifie de son éclatement. Finalement, les différents développements du fantastique restent cloisonnés. La démarcation est fine, il ne s'agit que d'une page séparant les narrations, mais chaque récit se contient dans son univers. En revanche, lorsque les différentes voies du fantastique se combinent en une histoire alors les frontières sont abolies. Les enchevêtrements textuels du fantastique deviennent manifestes. L'illustration obéissant au texte vient joindre les imageries. Leurs juxtapositions au sein d'un même univers narratif conduisent le lecteur au

doute. L'énonciation est emplie de références disparates qui poussent la narration à se projeter en diverses iconographies. Le lecteur-regardeur oscille entre l'appréciation de la richesse de l'univers proposé et la confusion générique qui en émane. La diégèse feint l'unification grâce à ses personnages et ses codes mais son intertextualité bouleverse sa cohérence.

Plusieurs textes exposent le labyrinthe sémantique du fantastique. Chacun d'eux, conscient du manque de cohérence que cela peut entraîner, cherche à réinsuffler quelques démarcations. Dans *L'Anneau voyageur* de Georges Amyot (1882-1946)⁶⁹¹, la variété des actions, des lieux, des personnages et de la fantastique qui en découle est justifiée par la conduite de l'histoire. Le narrateur entre en possession d'une bague magique qui lui permet de voyager dans l'espace et le temps. Cela permet à l'auteur de réinvestir un certain nombre de récits classiques dont certains sont attachés au fantastique. Notre héros se rend notamment chez Schéhérazade (fig. 124) avant de saluer Don Quichotte (fig. 125). L'illustrateur Georges Vallée (1884-1960), se plaît à réactiver les identités graphiques de ces personnages. Don Quichotte et Sancho Panza sont immédiatement reconnaissables⁶⁹². La mise en image est extrêmement diversifiée du fait de la dissemblance des actions. Non seulement le narrateur navigue dans la littérature, mais il voyage aussi dans l'Histoire. Ainsi, il se rend à l'anniversaire de son arrière-grand-mère ou à la veille de la bataille de Waterloo. Face à ce périple historique, l'illustrateur choisit de doter les espaces annexes du livre d'une iconographie plus fantaisiste qu'historique. Un cul-de-lampe en forme de chouette (fig. 126) ravive alors un motif associé au fantastique. La représentation résonne avec une autre partie du livre et de cette façon l'image participe à lier les différents événements entre eux. Le lecteur-regardeur trébuche, il est face à une iconographie très diversifiée que la narration justifie en unité de chapitres et donc d'action. Toutefois les renvois à d'autres univers et partie de l'ouvrage contribuent à brouiller la réception du récit. Le héros sert de guide : il tisse le lien entre ses diverses aventures mais elles sont éclectiques. L'image peine à proposer une imagerie lissée pour le livre, la tentative du cul-de-lampe le manifeste.

Les échanges entre les diverses nuances du fantastique mènent à leur concomitance et à leur enchevêtrement mais en dégager une nouvelle voie semble difficile. Les auteurs souhaitent prévenir un trop grand éclatement narratif qui conduirait à la perte du lecteur. Si le romantisme a prouvé que la règle des trois unités pouvait être remise en question, le XIX^e siècle ne souhaite

⁶⁹¹ Amyot, Georges, *L'Anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905.

⁶⁹² À propos de l'identité graphique de Don Quichotte mise en place par Gustave Doré voir Devès, Cyril, *Une figure emblématique dans les arts du XIX^e siècle en France : Don Quichotte*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de François Fossier, Université Lyon 2, 2011.

pas pour autant s'affranchir d'un système cohérent. Il s'installe en premier lieu en attachant les personnages et leurs actions à des repères littéraires et historiographiques. De cette façon, la généalogie du texte est bâtie. C'est une lignée plurielle qui vient aider le lecteur à mobiliser ses références. Puis, pour concilier la richesse offerte par le fantastique et la cohérence narrative, les auteurs usent des chapitres comme d'étapes. La division des aventures permet aux auteurs de tisser peu à peu les ficelles génériques du fantastique.

Alfred Assollant (1827-1886) publie en 1850 l'*Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*⁶⁹³. L'ouvrage, qui mobilise à peu près toutes les nuances du fantastique, est illustré par Yan'Dargent (1824-1899) en 1865. Assollant combine graduellement tous les thèmes. Son personnage, Pierrot, vit six aventures fantastiques qui se suivent et forment ensemble un récit présenté à la manière d'un roman d'initiation. Assollant est progressif dans son approche : il habitue le lecteur à une situation et à des personnages avant d'ajouter une autre strate d'un fantastique différent à l'histoire. Il réussit alors à combiner le fantastique, le féerique, le grotesque et le diabolique.

Le récit s'ouvre sur la naissance de Pierrot, fils de pauvres meuniers. La fée Aurore, qui est pleine de bonté et de charité, décide de devenir sa marraine. L'incipit développe une situation canonique de conte de fées. Cette ouverture s'accompagne d'une illustration portée par une iconographie tout aussi classique (fig. 127). Pierrot se trouve dans son berceau, son père et sa mère sont excentrés sur la droite de la composition. Aurore, en revanche, s'expose pleinement. Elle flotte au-dessus du bambin. Ses vêtements onduoyants et le rayonnement autour de sa tête indiquent son caractère surnaturel. Elle touche l'enfant apportant ainsi sa protection. Aurore fait don à Pierrot de trois qualités : l'esprit, le courage et la bonté. Elle lui offre également un anneau pour lui permettre de l'invoquer. Ce qui est alors dépeint est une situation très conventionnelle de conte de fées. Tous les codes sont mobilisés, depuis les pauvres parents en passant par la marraine bienfaitrice et ses dons. Cela permet un ancrage solide dans le féerique. Le lecteur le reconnaît immédiatement grâce à l'intertextualité dont Assollant use et abuse dans son ouvrage. Une fois l'enracinement implanté, il se permet d'ajouter une couche de complexité et de nuancer la féerie avec une autre teinte fantastique. Aurore ne se contente pas d'être un personnage distant dans le récit. Elle suit Pierrot durant toutes ses aventures. Elle permet ainsi de maintenir le récit dans l'extraordinaire. Si Pierrot n'est pas un être fantastique, sa marraine l'est ; c'est elle qui porte le surnaturel et le passe au personnage principal. D'une situation canonique, l'auteur bâtit une variation qui lui permet de jouer avec la fantasticalité.

⁶⁹³Assollant, Pierre, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*, Paris, Michel Lévy, 1860.

À ses dix-huit ans, Pierrot souhaite se faire soldat pour accéder à la gloire. Il affronte sa première difficulté : né dans les Ardennes, il vit dans un pays en paix. Sa marraine le transporte alors en Chine où toute une suite de péripéties l'attend. Le lecteur fait face à son premier embranchement : le conte de fées rencontre l'exotisme. Assollant prend soin de lacer étroitement ces deux mouvements. La féerie demeure à travers la figure d'Aurore qui ne quitte pas Pierrot, et ce dernier reste en Chine pour le reste du récit. Les stratifications du récit et du fantastique sont faites intelligemment. La féerie s'attache aux personnages tandis que l'exotisme est maintenu par le lieu. L'iconographie fait communiquer les deux univers, non seulement grâce au décor mais aussi aux costumes (fig. 128). Yan'Dargent représente Pierrot dans son costume asiatique. Il lui prête même des traits chinois en le parant d'une moustache longue et fine. Cette représentation altérée de Pierrot se combine régulièrement à celle de la fée Aurore. Son iconographie est, elle, immuable. Elle apparaît souvent flottante, un peu éthérée : sa féerie est manifeste. Ainsi, dès la septième illustration l'exotisme est visuellement mis en place. Il est récurrent, il s'attache à nombre de décors et de personnages. Il devient donc une représentation familière et crée une habitude visuelle. Il est donc possible de la combiner avec les autres motifs que l'auteur met peu à peu en place.

Si la féerie est garantie par les personnages et l'exotisme par le lieu, le reste des déclinaisons du fantastique est assuré par les différents ennemis que Pierrot affronte. Ils prennent la forme du grotesque et du diabolique. Ainsi, non seulement Assollant bâtit un fantastique par étapes chronologiques dans le récit mais aussi par unités narratologiques distinctes. Chaque fonction du récit est couronnée par une variation du fantastique. L'intrigue les entremêle dans les divers actions et événements.

Alors que Pierrot devient un soldat de l'empereur de Pékin, il tombe amoureux de la princesse Bandoline. Cette dernière est promise au géant Pantafilando. Le courageux Pierrot la sauve alors à deux reprises. Ils fuient tout d'abord le palais ensemble, avant de revenir en trombe dans la capitale pour terrasser le géant. La situation initiale est celle d'un conte de fées. Il s'agit de l'histoire rebattue du pauvre mais brave homme qui tombe amoureux de la princesse et l'éblouit grâce à un geste de bravoure. Assollant fusionne le thème avec une interpellation et un hommage à Rabelais (1494-1553). L'œuvre se dessine comme une source importante pour Assollant dès le titre de son ouvrage qui mentionne Alcofribas. Il s'agit d'une partie de l'anagramme de François Rabelais (Alcofribas Nasier), que l'auteur place lui-même dans *Gargantua*⁶⁹⁴. Ainsi, le narrateur qui nous rapporte l'histoire de Pierrot est aussi celui qui

⁶⁹⁴ Rabelais, François, *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Livre plein de Pantagruélisme*, Lyon, François Juste, 1542.

compose *Gargantua*. En outre, le nom du géant que Pierrot affronte, Pantafilando, ne peut que faire penser à Pantagruel. Le texte établit donc des liens importants supportés par l'intertextualité. L'appel à Rabelais est évident et il est sans aucun doute compris par le lecteur. L'image se charge de renforcer la connexion établie. Yan'Dargent propose des illustrations qui ne sont pas sans évoquer la mise en image de *Gargantua* par Gustave Doré en 1854⁶⁹⁵. Le gigantisme des personnages confrontés à de petits êtres et la focalisation sur certaines parties de la composition se retrouvent chez les deux artistes. Yan'Dargent illustre la mort terrible de Pantafilando, le petit Pierrot ayant réussi à lui trancher la tête. Le corps immense et sans vie est projeté au sol tandis que la tête s'élanche dans les airs. Le contraste de taille entre les deux personnages est accentué par la position du géant. Il traverse les plans jusqu'à arriver à la frontière avec celui du lecteur-regardeur. Chez Doré, le géant est bien vivant et il s'éloigne du regardeur (fig. 130). Toutefois, il est également placé en biais pour montrer son importance dans l'espace. Le placement des personnages au premier plan et du monstre vient souligner son côté colossal. Les compositions sont semblables. Le but de Yan'Dargent est de provoquer une forme de réminiscence chez le lecteur-regardeur. Les liens créés par le texte sont appuyés par l'image. L'iconographie est débordante, elle est multiple mais comme le texte elle vient s'ancrer à des représentations connues et familières pour ne pas perdre le regardeur.

Malgré sa victoire, Pierrot n'obtient pas le cœur de Bandoline. Il a été blessé durant le combat et son oreille estropiée semble très peu convenir à la princesse. Toutefois, son courage est remarqué par le roi, qui est un couard. Il l'envoie alors défendre les frontières du pays du danger représenté par le terrible frère cadet de Pantafilando, nommé Kabardantès. Ce nouvel ennemi est un ogre fils d'un roi et d'une sorcière. Les codes du conte de fées reviennent mais ils sont très vite croisés avec ceux du fantastique. En effet, la violence du géant s'exprime avec une barbarie qui n'est pas étrangère à certaines fictions surnaturelles :

Il semblait, en effet, ne vivre que pour tuer, brûler, massacrer, exterminer. Il égorgeait sans pitié les femmes, les enfants, les vieillards : il avait surtout pour les enfants une haine inexplicable. Il aimait à boire leur sang tout chaud encore et fraîchement versé. C'était le monstre le plus effroyable qu'on eût jamais vu⁶⁹⁶.

La sauvagerie sans nom de ce nouveau personnage est doublée d'un vampirisme. Il est un « monstre » à la croisée de l'insatiable ogre et du meurtrier sanguinaire. Il reste toutefois le frère de Pantafilando, aussi sa figuration lui est semblable (fig. 131). Yan'Dargent le représente dans

⁶⁹⁵ Rabelais, François, *Gargantua*, Paris, Bry aîné, 1854.

⁶⁹⁶ Assollant, *op. cit.*, (1860), p.182.

toute sa sauvagerie. Il se focalise sur la tête du géant, encore plus grande que Pierrot tout entier. Sa bouche ouverte laisse apparaître ses dents acérées. Pour le vaincre, Pierrot a recours à la ruse : il lui verse dans la gorge une bassine d'huile bouillante. Kabardantès est suffisamment blessé pour abandonner son assaut. Yan'Dargent accentue le procédé mis en place par Doré dans *Gargantua* (fig. 132). Ce dernier centre également sa composition sur la partie supérieure du corps de Gargantua mais il inclut son buste. L'effet est plus saisissant chez Yan'Dargent du fait du cadrage. Une forme d'horreur s'en dégage. Les deux artistes focalisent l'attention sur la bouche. C'est la sauvagerie qui se dégage de cet élément dans la figuration de Yan'Dargent. Chez Doré, elle est associée à la glotonnerie et donc à une forme de grotesque.

Les appels visuels entre les artistes permettent de renforcer les liens entre fantastique et grotesque. Ils sont suggérés dans le texte d'Assollant. L'image permet de les exposer. Le voir a donc une part importante dans la construction de l'univers complexe d'Assollant. Il est polymorphe, il fait appel à des sources variées. Assollant et Yan'Dargent permettent d'intriquer toutes ces lignes entre elles.

Ce nouveau périple de Pierrot lui permet de rencontrer Rosine, une femme belle et intègre. Notre héros jure à sa marraine la fée de l'épouser. Cependant, Pierrot ne peut mener une vie paisible. Ses exploits lui attirent quelques jalousies. Le prince de Chine, Horribilis, laid et méchant, comme son nom l'indique, fait de lui son rival. Il demande alors à un mystique d'invoquer le diable. Yan'Dargent le représente cornu, avec un nez crochu et des doigts griffus (fig. 133). Le diabolique, dernière veine fantastique en présence dans l'ouvrage, se lit et se voit. Cette variation prend place vers la fin du récit et elle s'octroie tout un chapitre. Le diable se saisit de Rosine et de sa tendre mère. Il les enferme dans une tour invisible gardée par des démons (fig. 134). Pierrot n'a d'autre choix que de combattre « Belzébuth et les Esprits infernaux », ce qui constitue sa cinquième aventure. Yan'Dargent se plaît à représenter les démons. Ils apparaissent dans pas moins de onze images et envahissent littéralement l'ouvrage. Ils pullulent dans la représentation de l'enlèvement. Rosine et sa mère sont présentées à un démon plus clair que les autres qui siège dans la gueule ouverte d'un monstre. Pierrot affronte maints démons, dont l'un est une sentinelle gigantesque. Pierrot s'en débarrasse facilement en le déséquilibrant avec sa propre lance. La gravure que Yan'Dargent offre de ce moment permet de combiner en une image le gigantisme au diabolique et à l'exotisme (fig. 135). L'esprit infernal arbore une face grotesque qui est accentuée par la disposition de son corps, fin et longiligne. Pierrot se tient droit face à lui, dans son costume oriental. Bien sûr, Pierrot sauve Rosine, et à l'image d'un conte de fées, ils se marient et vivent heureux.

Le récit d'Assollant est une compilation et une juxtaposition d'une palette de

fantastiques. La mise en présence progressive de toutes les variantes du genre permet leur accord. L'introduction est également pondérée par les chapitres, ou aventures de Pierrot, qui admettent une légère délimitation des branches du fantastique. Le maillage étroit de ces motifs bigarrés ne peut se construire que par étapes. Il se structure dans la durée en s'aidant de l'intertextualité et des canons littéraires déjà établis. L'image fonctionne exactement de la même manière : elle use de l'iconographie et de la citation visuelle pour développer le décorum complexe du texte. Yan'Dargent évite la tentation du déversoir de motifs qui conduirait à leur exclusion mutuelle. Il réussit, en s'appuyant sur une composition solide, à faire communiquer les thèmes et les modèles au sein d'une même représentation.

Assollant a pleinement conscience de la façon dont il joue avec la généricité et avec la fantasticalité. Il prend de la distance avec le réseau qu'il met en place et les lignes qu'il manipule. La clôture de la troisième aventure de Pierrot manifeste l'articulation dont il use. Il fait la critique du genre qu'il manœuvre.

On demandera, dit ce sage magicien, ce qu'il y a de si merveilleux dans la troisième aventure de Pierrot, puisqu'on n'y trouve ni enchanteur ni prodige. Or, croyez-vous, mes enfants, que ce ne soit pas une merveille qu'un ministre armé d'un si grand pouvoir, et qui va lui-même réformer les abus, rendre la justice, punir les méchants et protéger les faibles ? Soyez-en certains, depuis que le monde est monde, ni sur la terre, ni dans Vénus, ni dans Saturne, ni dans aucune des planètes qui tournent autour du soleil, on ne vit jamais chose si miraculeuse. Et je pense, sauf erreur, que l'amour de Pierrot n'est pas étranger à une vertu si nouvelle et si extraordinaire⁶⁹⁷.

Assollant justifie tout d'abord le manque, en apparence, de moments surnaturels au sein du troisième chapitre. Il la compense en usant des mots « miraculeu[x] » et « extraordinaire » pour teinter les événements et les personnages. Cependant, le fantastique n'est pas absent de cette partie du récit. Pierrot ouvre le chapitre en affrontant un tigre poursuivant la belle Rosine. En le battant, il gagne le cœur de la victime. Ce passage rappelle d'autres contes et histoires, notamment des *Mille et une nuits*. Les combats entre hommes et bêtes sauvages fleurissent dans les récits, ils démontrent la bravoure. Pour le remercier, la mère de Rosine lui offre l'hospitalité. Après le dîner, cette dernière commence à conter des histoires. Parmi elles *Le Juif errant*, le drame de Sakountala, ou encore l'histoire de Saint Roch⁶⁹⁸. À sa suite, Pierrot est invité à conter sa propre aventure. Le texte ménage une mise en abyme qui relève de la méta-énonciation. Le récit de Pierrot s'inscrit non seulement dans la légende par le processus d'historisation mais il devient digne d'être conté à la veillée. La mise en abyme comporte plusieurs niveaux. Le

⁶⁹⁷ Assollant, *op. cit.*, (1860), p.164-165.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.156.

personnage se change en légende, mais ce micro-événement est également un signal pour le lecteur. Le texte indique son statut via la narration.

Assollant projette des marqueurs tout au long de son récit. Ils permettent au lecteur de naviguer dans son univers complexe et dans le fantastique. C'est uniquement en le guidant de la sorte que la complexité du genre et de ses formes peut être abordée dans leur ensemble. Assollant est à la fois auteur et exégète : non seulement il commente son propre ouvrage mais il fait également la critique du genre fantastique. Comme Gargantua, il engloutit sa lignée littéraire et la digère dans son histoire. Il se moque gentiment de ses prédécesseurs. Son écrit est excessif, caricatural et parfois grotesque mais c'est ce qui lui permet d'ancrer les codes du genre. C'est dans un excès maîtrisé qu'il parvient à combiner les formes du fantastique et à les transmettre.

c. Porosité au sein de l'image

L'assemblage d'iconographies fait courir un risque au fantastique. Ce n'est pas tant l'accumulation qui constitue un problème ; les gravures qui admettent un déversoir de motifs sont parfois cohérentes. Les illustrations de Steinheil pour « Le Vieux château des Ardennes »⁶⁹⁹ (fig. 83 et 84) sont des représentations à la limite de la congestion. Toutefois, les motifs employés concordent. Ils dépeignent l'horreur, l'angoisse, le cauchemar. Ils se situent dans la même imagerie. Le danger intervient lorsque les artistes combinent des figures divergentes au sein d'une même composition. Le risque est pondéré dans l'architecture du livre. L'appréhension de l'univers visuel se fait par étape, le lire et le voir se répondent et leur rencontre dessine une unité. Finalement, le temps favorise la stratification du fantastique. Le temps du lire permet de combattre l'immédiateté de la captation du voir. Les auteurs en usent et renforcent son action en esquissant des frontières. Amyot accorde énormément d'importance à la division en chapitres⁷⁰⁰. Véritable squelette de son récit, elle justifie l'indépendance des images. Assollant adopte une position plus mesurée : la séparation en aventures est présente mais c'est surtout la marche progressive du récit qui permet la concomitance des formes. Ils parviennent tous deux à l'équilibre tout en jouant avec le genre et ses possibilités. De la sorte, la répulsion mutuelle des motifs est évitée.

⁶⁹⁹ Cazotte, Jacques, « Le vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand », *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, p.119-125.

⁷⁰⁰ Amyot, *op. cit.*, (1905).

En revanche, la coexistence de motifs qui ne se répondent pas, et qui ne trouvent pas d'accroche textuelle, façonne l'incompréhension des lecteurs. Ils développent un doute quant au genre abordé et à son essence. Les recueils d'histoires populaires comprennent l'impossibilité d'une union graphique. Ils bannissent le frontispice de l'architecture livresque. Puisque l'édition propose une narration épanchée en matière de sujets, de conceptions et même parfois de genre, ils occultent l'image seuil. Le frontispice est dans l'incapacité de rassembler en une image lisible les différents aspects du récit sans créer d'incertitude. De fait, cette ouverture ne s'écarte pas sur une porte mais sur une multitude de voies. Cependant, toutes les publications ne s'affranchissent pas de l'illustration de seuil, cette dernière présente alors des motifs très divers en une composition.

Une autre image est parfois présente à l'entrée du livre : celle de la couverture. Son enjeu semble encore plus grand que celui du frontispice. Ce dernier est une image dissimulée, qui se révèle à l'orée de la fiction. Le frontispice se lie à l'espace narratif en formant son ouverture. Le lecteur ouvre l'ouvrage pour y avoir accès et par là-même il entre dans l'espace fictionnel. La couverture semble plus attachée à l'objet du livre. Elle se situe à l'extérieur de l'espace de la narration. Sa fonction se rapproche de celle du frontispice mais son impact diffère. Elle doit accrocher le regard du lecteur et pour cela, elle se permet parfois plus de liberté.

Henri Zo (1873-1933) exécute la couverture des *Contes fantastiques* de Maxime Audouin (1858-1925) en 1896⁷⁰¹ (fig. 136). Le recueil compte sept nouvelles mises en image par Zo et Gabriel Amoretti (1861-1947). Pour la couverture, Zo ne choisit pas de mettre en avant un seul et unique conte, mais il tente de tous les représenter. Il exécute une composition en succession de plans. Dans sa représentation, chaque niveau équivaut à une histoire. Zo vient extraire le moment saillant du conte et de son illustration pour le disposer sur la couverture. L'image est une imbrication de motifs disparates. Il s'en dégage un manque de cohérence qui rend la lecture de l'image confuse. Le seul lien qui se manifeste est la violence, mais elle ne suffit pas à bâtir un accord. La couverture apparaît comme composée et composite. Sur les sept contes, cinq prêtent leurs sujets pour la couverture.

Au-delà des figures hétérogènes, le défaut de cohésion est créé par l'absence de lien graphique entre les saynètes. Elles flottent, les unes à la suite des autres dans la composition. Le fond est laissé en réserve. Une simple teinte bleuâtre, utilisée à la fois pour le sol et le ciel, rattache les scènes. La figuration est quelque peu dynamisée par une épaisse fumée noire qui semble se dégager du fond de l'image. Elle connecte quelques figures entre elles. Il ne s'agit

⁷⁰¹ Audouin, Maxime, *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896.

pas là d'une ornementation mais bien d'un motif emprunté au conte « La Justicière » (fig. 137). La fumée est celle d'une locomotive, elle vient mettre fin aux jours de Jean Guillou, un logeur avare. Ce dernier met à la rue Pierre et sa mère souffrante. Elle ne résiste pas à cette dure situation et meurt. Pierre se met en quête de la venger, il retrouve Guillou et le pousse sur les rails. Seule la fumée survit à la transposition sur la couverture. Le choix est étonnant, elle était en partie dissimulée par la représentation de la nuit dans l'illustration originale. En outre, le conte offre beaucoup d'autres possibilités graphiques. La raison de son élection pour la couverture est peut-être le changement d'artiste. Zo combine les illustrations y compris celles qui ne sont pas de lui. Il opère donc des réinterprétations, non seulement de ses propres dessins pour les adapter à ce nouvel espace, mais aussi de ceux d'Amoretti. Comme ce dernier est en charge de la mise en image du conte « La Justicière », Zo limite son emprunt.

Amoretti illustre également « La Chasse à l'Homme » dont une transposition se retrouve au milieu de la composition de la couverture. Deux hommes se battent, l'un est déjà à terre. Amoretti n'illustre pas ce moment parce qu'il n'existe pas dans le récit. Zo combine deux passages : celui où le comte Mainsonneuve est arrêté par le narrateur et son ami François (fig. 138), et celui où il est poursuivi et jeté à terre par un chien enragé (fig. 139). Zo réinterprète complètement les éléments. Assembler les scènes lui permet de limiter le nombre de personnages présents sur la couverture mais aussi de créer un lien narratif entre ce détail et la figuration de l'arrière-plan. Ces deux scènes appartiennent à deux contes différents et ils ne sont pas illustrés par le même artiste. Zo donne à penser que les deux événements sont liés, la lutte déclenche l'arrivée des deux autres personnages. Ce sont des gendarmes impériaux reconnaissables grâce à leurs bicornes. Ils appartiennent en réalité au conte « La Race de Caïn » mise en image par Zo (fig. 140). Un homme confesse un crime sur son lit de mort, cela donne lieu à une enquête : le cadavre et un trésor sont retrouvés. L'iconographie combinatoire mise en place par Zo dirige le lecteur dans la mauvaise direction. Le manque apparent de lien graphique entre les scènes pousse le lecteur à créer ses propres enchaînements. Zo ébauche des points de contacts qui sont mésinterprétés par le lecteur-regardeur en quête de sens. La couverture ne peut pas être une suite de scènes piochées presque au hasard et placées dans la composition. Le lecteur cherche un sens et crée des liens qui le mènent à une lecture erronée de ce qui se trouve dans l'ouvrage.

Si la couverture accroche le regard grâce à des motifs impressionnants, elle ne joue pas son rôle d'entrée dans les histoires. Le lecteur a une mauvaise prise sur ce qu'il va lire. La combinaison de motifs distincts mène à l'inverse du rôle que doit assumer cet espace : une confusion quant au contenu du livre. Zo est contraint. Il fait face à l'impossibilité d'associer

réellement toutes les histoires entre elles. Son choix relève de l'entre-deux. Il suggère à la fois une partie du contenu du livre, et il propose une image qui tend vers l'unité. Il est soumis à la contrainte et à l'envie de créer une belle couverture. Le choix n'est pas heureux mais c'est le seul possible dans la combinaison de motifs disparates.

En outre, le titre inscrit en lettres rouges sur la couverture le mot « fantastiques ». Beaucoup des récits d'Audouin relèvent de l'enquête criminelle à la manière de Dupin de Poe. Cet embranchement se lie au genre via la figure de l'écrivain américain, mais sa mise en image n'évoque pas forcément immédiatement le fantastique. Le mot lutte avec son iconographie traditionnelle. C'est tout l'enjeu de la figuration du fantastique que d'accorder la nouveauté de la signification portée par le genre, avec la tradition, non seulement des écrits manipulant le surnaturel mais aussi de leur mise en image. C'est sans doute la raison pour laquelle Zo compense la figuration avec la représentation d'un monstre au tout premier plan. Il ne s'agit pas totalement d'une invention mais c'est une extrapolation du récit « La Maison Morte ». Zo, qui s'occupe de la figuration de ce conte, place dès lors un monstre au sein des illustrations (fig. 141). Les deux créatures ne sont pas les mêmes. Sur la couverture c'est un semblant de dragon qui s'expose : l'être fantastique est muni d'écailles, d'une crête, d'un bec et d'une queue. Dans le récit, seule la crête demeure. La créature est plus proche de l'araignée chimérique. Elle a six pattes et non deux, le bec disparaît au profit d'une bouche béante et d'un visage difforme. Non seulement les deux représentations ne concordent pas, mais ce monstre n'a pas de réalité dans l'espace fictionnel du conte. Il s'agit de la mise en image des propos d'un enfant qui imagine un monstre dans une vieille maison à la limite de l'abandon. L'histoire ne fait pas de place à un monstre réel et physique. La peur de l'enfant se manifeste dans son imagination sous la forme d'une bête monstrueuse mais personne ne l'affronte. La réalité de ce qui se passe dans la maison en question est bien pire : un homme séquestre et torture de nombreuses victimes dans sa cave. Ils sont tous attachés, mal nourris et effrayés. Leur tortionnaire a perdu sa femme, il rend le monde entier responsable de sa disparition. Il venge alors sa mort sur de pauvres hères.

La représentation de la torture ne sied que très peu à une image de couverture. Zo lui préfère le dragon, même s'il s'éloigne de la substance du conte. De fait, le genre fantastique s'attache souvent à la figuration d'un monstre. Ce dernier trouve sa place dans les récits sous forme réelle mais il incarne aussi symboliquement la peur elle-même. Il personnifie les frayeurs infantiles lorsqu'il est Croquemitaine. Il dépeint les angoisses liées aux mondes inatteignables chez Wells, ou Lovecraft (1890-1937). Le monstre est une projection tangible de l'effroi. Son aspect protéiforme et composite lui permet de se fondre dans les peurs. Le fantastique se joue de l'horreur et du frisson, et donc Zo place le monstre sur la couverture. Au-delà du point de

contact qu'il reflète avec l'histoire de « La Maison Morte », il rappelle le genre lui-même. C'est le seul motif de la composition à avoir un statut multiple. Il diverge donc des autres qui sont ancrés dans les textes. Le monstre propose une figuration à la limite du symbolique. Zo adopte cette voie parce que c'est la représentation qui est la plus susceptible de correspondre au mot fantastique et à ce qu'il évoque. Il n'empêche que le dragon détonne dans la représentation, d'autant plus que son positionnement le met en avant. Sa figuration et le symbolisme qu'il porte l'éloigne des autres motifs. Si ces derniers opèrent des transformations, ils restent tout de même ancrés à la narration. La seule illustration qui ne subit pas de modification est celle de la guillotine, présente à la fois sur la couverture et au sein du conte « Le Couperet » (fig. 142) : il s'agit d'une transposition pure et simple de motif.

Au-delà de la diversité des images présentes dans la composition, c'est la variation de leur statut qui provoque la confusion dans l'esprit des lecteurs. La plupart des motifs choisis par Zo sont des représentations objectives des textes. Elles sont combinées à une figuration bien plus symbolique. L'image est difficile à lire parce qu'il y a d'une part un éclatement de motifs, et d'autre part une fluctuation dans le niveau de lecture. Le fantastique est un genre difficile à appréhender, il est hautement protéiforme. Les différentes luttes entre la critique, les auteurs et l'édition n'aident pas à clarifier le propos. Dans ce réseau, l'image offre une alternative. Toutefois, elle n'est pas exempte d'ambiguïtés. Elle doit elle aussi batailler. Elle hérite d'une tradition iconographique à réformer et elle doit s'adapter, non seulement à la nouvelle place qu'elle a dans la société dix-neuviémiste⁷⁰², mais aussi à ce que ce nouveau statut engendre en termes de polysémie visuelle. Le fantastique et son image provoquent la rencontre de deux univers complexes et profondément transfigurables.

Certains artistes ont conscience de la multitude des formes offertes par cette convergence et s'amuse à les confronter. En 1848, Amédée de Verbrie publie un « petit conte moral et fantastique » intitulé *La Poste aux chats*⁷⁰³. Ce conte écrit en vers annonce la mort du Croquemitaine. Les enfants se sont réjouis de la disparition du monstre et en ont profité pour ne pas apprendre leur leçon et pour faire des bêtises. L'allégresse est de courte durée car la poste aux chats arrive et elle est plus féroce encore. Elle enlève les garnements et les fouette pour qu'ils comprennent la leçon. L'histoire est bien fantastique, elle met en scène une congrégation venue des enfers. Elle est monstrueuse et use de violence. La représentation de ce conte est si remarquable qu'elle ne se contente pas d'orner les pages d'un livre (fig. 143), elle

⁷⁰² Le Men, Ségolène, « Le XIX^e siècle de l'image », *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.165-174.

⁷⁰³ Verbrie, Amédée (De), *La Poste aux chats*, Paris, Lepault, 1848.

se métamorphose aussi en affiche à placarder sur les murs pour terrifier les bambins.

L'illustration offre au regardeur ce qui semble être l'enlèvement d'un enfant. Il est prisonnier de la gueule d'un chat à la tête surdimensionnée mais sans corps. Ils sont tous deux portés par un gigantesque vautour conduit par un rat dont le texte nous apprend qu'il est sans peau. Ce dernier agite un fouet et semble également diriger deux chats à la très longue queue. Ce sont eux qui sont chargés d'aller chercher les enfants turbulents en passant par la cheminée. Cette image déjà singulière, qui combine énormément de motifs, est surmontée d'une figure voilée. Elle rappelle une personnification de la mort. La présence de deux charognards et de ce personnage énigmatique donne à la scène un aspect macabre. La lecture du texte nous rassure, il s'avère que la figure encapuchonnée est un spectre jouant le rôle du père fouettard. Les enfants ne sont pas mis à mort, ils sont punis. En effet, en lieu et place de la traditionnelle faux, le personnage brandit un martinet.

L'illustration propose une accumulation de motifs. Tous les aspects du texte sont représentés. Les éléments sont écrasés les uns sur les autres et forment un agglomérat de fantastique. L'abondance visuelle répond à la démesure textuelle et joue avec l'iconographie. La sur-présence des chats, le rat écorché et le vautour sont autant d'indices visuels du fantastique. Ils sont couronnés par le jeu d'écho mis en place par l'artiste entre la mort et le châteur. Le versant humoristique et grotesque du fantastique est manifeste. L'illustrateur l'exprime avec la démesure des corps mais aussi avec les codes et la tradition iconographique qu'il détourne. Le texte est une caricature de conte moral pour enfant, l'illustration vient dévoyer son approche tout en restant fidèle à sa narration. Les illustrateurs usent de la porosité iconographique du fantastique pour manifester son pluralisme.

3. Les confusions graphiques

a. Imagerie, image et illustration

L'iconographie utilisée par le genre fantastique regroupe une quantité gargantuesque de motifs. L'imagerie ne lui appartient pas parce qu'elle emprunte à une tradition visuelle plus ancienne. En réactivant cette collection d'images, le fantastique la rehausse et la met en avant. Toutefois, il l'applique à une nouvelle littérature, ce qui l'altère. Les artistes jouent avec les codes de l'imagerie traditionnelle. Le genre ne se contente pas de ce dont il hérite, puisqu'il s'agit d'une littérature en mutation, son image se meut également. Finalement, la problématique de la définition du fantastique vient embrouiller des frontières déjà branlantes. Le fantastique

ne se caractérise pas, alors critiques et éditeurs le raccrochent à une tradition du surnaturel et du merveilleux qui trouve un écho en France. Le fantastique s'exprime via les contes de fées, les contes populaires et les histoires horrifiques. Ces textes sont depuis longtemps illustrés et donc forcément leurs images s'intègrent dans le flot des illustrations fantastiques. La confusion générique est entretenue par les oscillations et les tâtonnements de l'imagerie.

L'enchevêtrement est cultivé par la résistance de la mise en image de certains récits. Puisque certains textes fantastiques, dont ceux des figures tutélaires, sont difficiles à imager, les artistes se raccrochent à une iconographie plus démonstrative. Ces images manifestent ce que le mot « fantastique » évoque pour les lecteurs. Il en résulte parfois un épanchement visuel du merveilleux et de l'extraordinaire. Cela reste du fantastique : les écrits et les images se nourrissent non seulement de l'acception qui se met en place grâce à Hoffmann, mais aussi des textes plus anciens qui prennent une place réelle dans le genre. La branche hoffmannienne communique fortement avec le merveilleux, l'exotisme et le grotesque. Cela n'en fait pas un fantastique corrompu mais bien enrichi par ces nombreuses voies. Le fantastique en devient illustrable.

Il existe une perméabilité puissante entre imagerie, image et illustration fantastique. La mise en place d'un jeu d'échanges, d'imitations et de citations entre ces catégories est avérée. L'iconographie regroupe toutes les possibilités visuelles de l'extraordinaire. Les artistes en charge des illustrations fantastiques viennent piocher dans l'imagerie pour mettre en image cette nouvelle littérature. L'image fantastique peut être indépendante d'un écrit mais elle se raccroche aussi à l'imagerie traditionnelle. Toutes ces représentations cohabitent. Il en résulte une concurrence et une émulation entre les œuvres et les artistes. Cette promiscuité implique également une confusion. Les motifs du surnaturel sont utilisés pour toutes sortes de récits, y compris ceux qui ne sont pas étiquetés « fantastique ». Le genre ne parvient pas à privatiser complètement son iconographie. Elle naît avant lui, aussi elle ne lui appartient pas. Un système visuel se crée à force de répétition. Certains motifs s'intègrent complètement à l'imagerie du fantastique littéraire et ils en deviennent ses marqueurs. Ils sont des phares dans cette bouillie imagée du genre. Cela ne signifie en aucun cas qu'ils sont exclusifs.

Ainsi, lorsque Édouard de Beaumont offre une illustration pour le faux-titre de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1844⁷⁰⁴, certains marqueurs du fantastique se répandent dans son image (fig. 144). La figuration amalgame des motifs que le lecteur-regardeur a l'habitude de trouver liés à des récits fantastiques. Une cornue et un ballon sont disposés dans la figuration.

⁷⁰⁴ Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Perrotin et Garnier frères, 1844.

Ces éléments de verrerie ne sont pas sans évoquer les ateliers d'alchimistes et de sorciers. Le sentiment est accentué par la présence du compas en haut à droite de la composition. Ces détails se combinent à la représentation de parchemins et d'un imposant livre. L'assemblage évoque alors instantanément l'iconographie du grimoire et des feuillets enchantés. L'idée est appuyée par la toile d'araignée encore habitée qui occupe le centre de l'illustration. Enfin, un crâne à moitié voilé se découvre sur la gauche de l'image. Chaque élément, s'il est individualisé et pris séparément, n'est pas forcément un reflet parfait de l'imagerie fantastique. L'accumulation, en revanche, dessine le recours au genre. Les motifs ne sont pas indépendants, la composition les rassemble et les fait communiquer. Ils se répondent et créent une atmosphère empreinte de bizarrerie. C'est dans le regard du lecteur que les connexions s'établissent. La sphère référentielle utilisée ici résonne avec celle du fantastique.

Le seul élément venant signaler précisément *Notre-Dame de Paris* est l'inscription « ANÁΓΚΗ » présente sur le haut de l'illustration. Elle signifie « fatalité » et ouvre le roman lui-même. L'auteur découvre le graffiti sur la pierre d'une tour de Notre-Dame et cherche son origine et son histoire. C'est le prétexte affiché de la fiction elle-même : « c'est sur ce mot qu'on a fait ce livre⁷⁰⁵. » L'histoire révèle qu'il s'agit d'une inscription gravée par Claude Frolo dans sa cellule.

Notre-Dame de Paris, n'est pas un roman fantastique ; si Frolo emprunte parfois à la figure de l'alchimiste, ce n'est pas vers l'extraordinaire que tend le récit mais vers l'homme, ses qualités et ses défauts. Ce sont les relations entre les hommes qui sont au cœur du texte. L'image vient désaxer la vision du roman. Tous les motifs présents dans l'image, y compris l'inscription, tendent vers le fantastique et son évocation. La fatalité est aussi ce qui conduit un certain nombre de récits fantastiques. L'image est donc un vecteur de confusion. Son placement sur la page de faux-titre accentue l'altération de la perception. L'imagerie utilisée dans l'illustration dévie l'ouverture du récit. Cette confrontation entre le lire et le voir est uniquement le résultat de choix iconographiques. Le fantastique n'a pas d'imagerie exclusive mais l'accumulation de motifs du genre conduit nécessairement à son évocation.

Si De Beaumont ouvre *Notre-Dame de Paris* avec une illustration ostentatoire du fantastique, Gavarni effectue le mouvement inverse pour les *Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de mœurs contemporaines*⁷⁰⁶. La même accumulation de motifs se constate, pour l'illustration qui ferme l'ouvrage (fig. 145). L'image elle-même constitue une

⁷⁰⁵ Hugo, *op. cit.*, (1844), p. III.

⁷⁰⁶ Stahl, Pierre-Jules, (éd.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de mœurs contemporaines*, Paris, Hetzel, 1842.

particularité. Elle s'affiche en pleine page juste avant la table des matières, comme un contre-frontispice. L'illustration clôt le tome 1 de l'édition. Le livre conte l'histoire de la révolte des animaux contre les hommes. Ils se réunissent en congrès pour discuter de leur avenir et de leurs actions. L'ultime image de la publication s'accompagne d'un appel au lecteur qui constitue également la légende de la gravure : « Bonsoir, donc, ami lecteur ; rentrez chez vous, tenez votre cage bien fermée, dormez bien, faites de bons rêves, et à demain⁷⁰⁷ ! » C'est une habile façon d'achever le premier livre et d'enjoindre le lecteur à ouvrir le second. C'est le rôle de cette illustration, qui n'existe pas dans le second tome. L'image ne semble pas avoir de lien avec la légende. Un singe actionne le heurtoir d'une porte d'où s'échappe une patte crochue menaçante. Deux chauves-souris sont épinglées sur la porte elle-même. Un cadran aux allures d'horloge annonce un certain nombre d'informations péritextuelles : le titre, l'illustrateur et la date de publication sont inscrits. Ce qui renforce l'idée d'un contre-frontispice. Le seuil est gardé par un chat noir et un hibou. Une cohorte d'insectes surmonte la porte. Enfin, depuis le haut de l'image, une araignée gigantesque encadre l'entrée. Une fois encore, beaucoup d'éléments faisant appel au fantastique s'accumulent dans l'image.

L'extraordinaire n'est pas absent de l'ouvrage : les animaux parlent, ils forment même une société. Le fantastique, s'il est présent, est celui de la tradition des *Fables* de La Fontaine (1621-1695). Toutefois, l'iconographie de cette dernière illustration s'éloigne de la fable pour verser dans un fantastique magique. Le chat, le hibou, les chauves-souris, sont des motifs qui se trouvent souvent associés aux sorcières et aux enchanteurs. Cela donne l'impression que le singe se rend chez un mystique. Cette illustration ne dépeint pas un passage narratif du livre. Il s'accroche à l'avis « Au lecteur » des dernières pages qui promet au public « de véritables monts et véritables merveilles⁷⁰⁸. » L'illustration vient donc symboliser la promesse de merveilleux. Le singe est ce qui nous raccroche expressément à l'ouvrage. Le statut de cette gravure provoque la confusion, le texte appelle à la clôture du livre, mais la représentation image l'entrée dans le second tome. Ici, le fantastique et son iconographie ne sont pas utilisés pour évoquer le contenu de la narration mais l'engagement de l'éditeur à faire voyager les lecteurs. Le fantastique n'est convoqué que pour évoquer le seuil d'une histoire palpitante. L'extraordinaire est extrapolé, il vient signifier l'invention et la poésie.

⁷⁰⁷ Stahl, *op. cit.*, (1842), p.386-387.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.385.

b. Des artistes « fantastiques »

Ainsi, l'iconographie attachée au fantastique est utilisée dans de nombreux ouvrages et à de multiples fins. Tout devient fantastique. Les jeux d'échos, de résonances et de citations complexifient le rapport à l'image. Dans cette grande cacophonie imagière, quelques figures émergent et semblent incarner l'illustration fantastique. Ces artistes paraissent être élus par leurs confrères et la critique. Leur rapport au fantastique est donc parfois plus construit que factuellement avéré. C'est le cas de Gustave Doré. Si ce dernier est loin d'être étranger à la mise en image de la littérature fantastique, il s'en éloigne également en figurant bien d'autres textes. Le problème est qu'il est constamment ramené au genre par les autres artistes qui l'utilisent comme modèle. De fait, Gustave Doré se rend présent dans l'espace éditorial français du XIX^e siècle. Il y prend une place et devient une figure incontournable de l'illustration. Il participe à la transformation de l'espace livresque au profit de l'image. Doré insiste pour que ses illustrations soient présentées en hors-texte dans des formats in-folio⁷⁰⁹. Il redonne une place de choix à l'image dans le livre : elle vient réellement concurrencer le texte.

Gustave Doré est considéré comme un illustrateur fantastique non seulement par ses contemporains⁷¹⁰ mais aussi par la postérité. Doré est l'un des maîtres du peintre Pickman créé par Lovecraft⁷¹¹. Il partage sa chaire avec Füssli et Goya. Pickman est un artiste impitoyable qui engendre des œuvres dérangeantes, effrayantes et saisissantes. Pour Lovecraft, Doré a également ce don de l'effet en art. En réalité, le seul texte véritablement fantastique que l'illustrateur français met en image est *Le Corbeau* (1883) de Poe⁷¹². Seulement, c'est une édition anglaise qui publie le livre. Le public français n'apprécie que bien plus tard les gravures de Doré pour ce texte. Les points de contacts entre Doré et le genre se forment via des textes qui touchent au fantastique, à ses origines et donc à sa représentation. Ainsi, Doré met en image *La Légende du Croque-Mitaine*⁷¹³ d'Ernest L'Épine (1826-1893) en 1863. Si le texte n'est pas expressément sous-titré fantastique, ses mécanismes sont bien plus que perceptibles dans la narration. En outre, le personnage du Croque-mitaine en lui-même apparaît dans plusieurs

⁷⁰⁹ Leblanc, Henri, *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré, Illustrations, Peintures, Dessins, Sculptures, Eaux-fortes, Lithographies*, Paris, Ch. Bosse Librairie, 1931 ; Melot, Michel, « Le culte de l'image », *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs : du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard, 1990, p.345.

⁷¹⁰ « Gustave Doré, l'Hoffmann du crayon » in (36) Anonyme, « Le Carnaval à Bâle », *Les Avis du commerce illustrés*, 1^{er} janvier 1858, p.1 ; « Cela ressemble à ces paysages fantastiques dont Gustave Doré illustre les romans d'aventures » in Eudel, Paul, « Éruption du Mont-Pelé », *De tout un peu, derniers mélanges*, Paris, H. Le Soudier, 1912, p.269.

⁷¹¹ Lovecraft, Howard Philipps, « Le modèle de Pickman », *Je suis d'ailleurs*, Paris, Denoël, 2014, p.159-181.

⁷¹² Poe, Edgar, *The Raven, illustrated by Gustave Doré*, Londres, S. Low, 1883.

⁷¹³ L'Épine, Ernest, *La Légende du Croque-Mitaine*, Paris, Hachette, 1863.

fictionnements fantastiques⁷¹⁴. La mise en image de Doré pour ce texte déborde de motifs du genre (fig. 146). Vers la fin de l'ouvrage, alors que le monstre se révèle, l'image s'emplit d'éléments extraordinaires. Le monstre penche son immense tête vers Mitaine. La créature a un crâne grotesque et squelettique, des yeux globuleux et des dents acérées. Les bras forment des branches tentaculaires en direction de l'héroïne. Elle est observée par une multitude de petites paires d'yeux brillants, dont certaines appartiennent à des chouettes. Une araignée descendant vers elle complète la vision. L'image transpire le fantastique et l'écrit le met également en scène. Doré offre une image spectaculaire à la composition frappante. C'est très souvent le cas dans ses figurations : elles sont dynamiques, gorgées de motifs et de détails. Il devient un modèle pour les autres illustrateurs. Ces derniers citent visuellement son œuvre à travers la composition générale de l'image ou en réemployant ses motifs. Il représente des éléments surnaturels dans nombre de ses ouvrages, et si tous ne s'attachent pas au fantastique, ils sont tout de même réemployés dans des œuvres du genre.

Si les compositions de Doré le lient intimement au fantastique, les réutilisations de ses inventions par les autres illustrateurs confirment la convergence. Ainsi, lorsque Gavarni illustre les *Mille et une nuits* en 1864⁷¹⁵ (fig. 147), sa composition est proche de la vision qu'offre Doré des *Contes drolatiques* de Balzac neuf ans auparavant (fig. 148). L'angle diffère légèrement dans les deux illustrations. Toutefois la composition des images est semblable. Deux registres s'opposent dans une vision bipartite. Nous retrouvons énormément de mouvements sur le haut des gravures qui se compense avec un calme relatif instauré sur le bas de l'image. D'un point de vue iconographique, des similitudes se repèrent. Des cavaliers plongent vers le sol ; ils tombent chez Doré et volent chez Gavarni. De nombreuses lances dynamisent la figuration. La citation semble manifeste. Gavarni a connaissance des illustrations de Doré et il y fait appel. Il use à la fois de la forme et du fond pour réinvestir sa propre image.

Gustave Doré a une double connexion avec le fantastique. Non seulement il se place et entretient le genre avec ses réalisations, mais il y collabore également par rebond. De fait, il devient une source iconographique pour le genre quelles que soient ses figurations. En illustrant les *Contes* de Perrault, le *Paradis Perdu* de Milton (1608-1674), le *Don Quichotte* de Cervantès ou encore la *Divine Comédie* de Dante (1265-1321)⁷¹⁶, il offre à ses compères une immensité

⁷¹⁴ Foa, Eugénie, *Mémoires de Croquemitaine*, Paris, Louis Janet, c.1840 ; Verbrie, Amedée (De), *La Poste aux chats*, Paris, Lepault, 1848.

⁷¹⁵ Galland, Antoine (trad.), *Les Mille et une nuits*, Paris Morizot, 1864.

⁷¹⁶ Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862 ; Milton, John, *Le Paradis perdu*, Londres, Cassell, Peter and Galpin, 1866 ; Cervantès, Miguel (De), *Don Quichotte*, Paris, Hachette, 1863 ; Dante, Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Hachette, 1861.

iconographique dans laquelle ils viennent piocher. Ils teintent alors ses représentations de fantastique lorsque c'est nécessaire. Ainsi, des images qui sont dépourvues de surnaturel se trouvent réactivées dans le genre. Une illustration qui touche de loin au fantastique est réemployée pour mettre en image un canon du genre. Les artistes font appel à Doré parce qu'il s'est imposé, mais aussi parce qu'il a réussi à créer une unité entre ses œuvres. Ce signalement par ricochet vient à nouveau brouiller les frontières visuelles du fantastique. Entre les artistes qui jouent de sa signification, ceux qui l'agglomèrent à d'autres formes, et ceux qui l'emploient en l'extrapolant, il en résulte une impression que toute image est fantastique. Si certains motifs se dégagent, il semble qu'ils aient tous la capacité à évoquer le genre lorsqu'on les assemble correctement dans une composition. Il suffit alors de la rencontre ou de l'assemblage de plusieurs éléments pour imager le genre.

En 1900, les compositions de Gaston Redon (1853-1921), le frère d'Odilon (1840-1916), paraissent exemplifier cet aspect⁷¹⁷. Il dessine plusieurs *Paysages fantastiques* (fig. 149 et 150) au sein desquels différents éléments se combinent. Ainsi, aussi bien l'architecture gothique que les constructions en dôme relèvent du fantastique. Si le *Paysage* (fig. 149) assemblant un cheval ailé légendaire, un château, un arc-en-ciel et la montagne coche plusieurs cases de la représentation du genre, son autre vision est plus énigmatique. Son second paysage (fig. 150) met en scène l'espace : la planète Saturne y est représentée ainsi que plusieurs éléments architecturaux qui s'éloignent du gothique. Ces représentations de Gaston Redon sont indépendantes, elles ne se rattachent à aucune narration, simplement au mot « fantastique ». Il s'y remarque à la fois l'évolution des images associées au surnaturel mais aussi la perpétuation d'une tradition iconographique. Le fantastique ne se sépare pas d'une partie de l'imagerie en évoluant, elle l'agglomère. L'indéfinition, l'impossibilité de caractériser véritablement et précisément le genre rejaillit sur sa mise en image. La figuration fantastique finit par être un amas informe de représentations. C'est encore plus flagrant quand l'iconographie se rattache au réel.

c. Quand fiction et réel partagent la même iconographie

Non seulement le fantastique arbore une iconographie débordante qui se raccroche à une

⁷¹⁷ Pour une étude sur Gaston Redon voir : Crosnier Leconte, Marie-Laure, « Un frère mal aimé : Gaston Redon (1853-1921), Grand prix de Rome d'architecture, officier de la Légion d'honneur, académicien et frère d'Odilon », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2014, p.297-326.

multitude d'univers, mais le genre questionne énormément de sujets qui sont chers au XIX^e siècle. Ces domaines ne sont pas l'apanage de la fiction. Bien au contraire, c'est parce qu'ils prennent place dans la réalité, parce qu'ils sont mécompris, ou qu'ils remettent en cause les croyances et les certitudes qu'ils se font une place dans les œuvres d'invention. Il existe une perméabilité entre la littérature et la réalité, à l'image du fantastique lui-même. L'espace de la narration permet de mettre à distance un certain nombre de thématiques qui posent problème ou qui effraient les contemporains. Reléguées dans les fictions, les évolutions et autres transformations du monde peuvent être abordées sous un prisme différent.

Le rapprochement entre réel et fantastique n'est pas un paradoxe. Il est opéré par plusieurs auteurs, dont Maupassant qui croit en la disparition du genre lorsque la réalité n'aura plus rien de nouveau à offrir :

Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré. Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là, va certainement résulter la fin de la littérature fantastique⁷¹⁸.

Ainsi, pour Maupassant, la littérature fantastique n'est que la mise en mot des phénomènes qui ne sont pas encore connus⁷¹⁹. Ces manifestations ont donc une réalité, qui s'exprime par le pressentiment. Toutefois, elles sont encore hors de portée. Effectivement, beaucoup de récits fantastiques mettent en scène des mondes à la frontière. Verne se plaît à explorer aussi bien l'espace céleste⁷²⁰, que les profondeurs sous-marines⁷²¹. Le fantastique interroge le macrocosme et le microcosme ainsi que tout ce qui est susceptible de l'habiter. Dans ce discours, le fantastique n'est pas surnaturel, il n'est que la nature qui n'a pas encore été explorée. C'est le message que Mme Gustave Demoulin adresse à la jeunesse dans son article sur les holoturies, ces créatures aquatiques qui ont une forte ressemblance avec les monstres⁷²². Elles sont munies de tentacules autour de la bouche, et elles ont donc de quoi faire pâlir les créatures fictionnelles.

⁷¹⁸ Maupassant, Guy, « Le fantastique », *Le Gaulois*, 17^e année, 3^e série, n°427, 7 octobre 1883, p.1.

⁷¹⁹ Alexandre Flan partage cette idée : « Le temps merveilleux dans lequel nous vivons a rendu réelles et possibles des impossibilités que les conteurs d'autrefois n'avaient osé placer que dans le domaine fantastique de la féerie. » in Flan, Alexandre, « Les Réalités de la Féerie », *Journal pour Rire, Journal amusant, Journal illustré*, n°453, 3 septembre 1864, p.8.

⁷²⁰ Verne, Jules, *De la Terre à la Lune*, Paris, Hetzel, 1865.

⁷²¹ Verne, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870.

⁷²² « Est-il besoin d'aller chercher le merveilleux au pays des chimères quand les véritables merveilles frappent constamment nos regards ? Quels contes fantastiques, quelles légendes mensongères vaudront jamais les leçons attrayantes de la nature ? » in Demoulin, Anaïs, « Les Holoturies », *Le Journal de la Jeunesse*, 1877, premier semestre, p.250.

Le fantastique permet donc de faire des projections sur de futures découvertes. L'argument faisant converger la réalité et la fiction est aussi utilisé pour relire les mystères du passé. Ainsi, un auteur de *La Revue pour tous* est ravi de la parution de *La Science occulte, Magie pratique* (1890) de Jules Lermina⁷²³ :

C'est l'étrange et le fantastique ramenés à la réalité et pour la première fois les sciences secrètes sont exposées avec une clarté qui fera que ce livre obtiendra un très grand succès de curiosité et d'intérêt. Dans une langue très claire et très compréhensible, l'auteur explique les choses les plus abstraites et initie d'un coup tout le ténébreux de la magie, de la sorcellerie et de la kabale⁷²⁴.

Si Lermina n'est pas étranger à la rédaction de fictions fantastiques⁷²⁵, dans cet ouvrage il se concentre sur l'Histoire de l'occulte. Il y adjoint des témoignages et des réflexions scientifiques sur les composés organiques et inorganiques. Son ouvrage se veut sérieux. La magie et l'occultisme s'invitent alors dans le réel. Les ouvrages historiques sur les sorciers et les sorcières fleurissent. Ils ont une iconographie semblable à celle des fictions. Cela appuie alors l'idée que le fantastique est une transformation du folklore auquel on croit moins.

Au-delà de l'aspect historicisé du surnaturel, l'extraordinaire se fait une place sur les planches des théâtres. Les spectacles de Robert Houdin (1805-1871) font salle comble. Les magnétiseurs, hypnotiseurs et autres illusionnistes fascinent un public avide de merveilleux. Sur leurs affiches, ils jouent avec l'iconographie du fantastique. Le magicien Antonin porte un costume de diable pour exécuter ses tours diaboliques (fig. 151). L'imagerie du merveilleux est entretenue par ces manifestations qui prennent place dans l'espace public. Il y a un frottement entre l'extraordinaire et la réalité. Lorsque cette confluence est mise en image, elle adopte les formes d'un fantastique fictionnel. Le caricaturiste André Gill (1840-1885) figure une fantasmagorie pour le journal *La Lune* (fig. 152). Sa représentation est un amas complexe et chaotique de figures voilées et spectrales. Elles se dessinent sur un fond en aplat noir. Elles ravivent l'imagerie éditoriale du fantastique, bien plus que celle de la représentation théâtrale des spectacles de magie. La portée est politique pour Gill mais l'iconographie est fantastique.

Ces rapprochements graphiques font sens, ils ne se situent pas toujours dans le même espace, ont parfois une portée qui diffère, mais le sujet de l'image reste l'extraordinaire. Il existe en revanche des assemblages qui frictionnent. C'est le cas de la relation entre le texte et l'image

⁷²³ Lermina, Jules, *La Science occulte, Magie pratique*, Paris, E. Kohl, 1890.

⁷²⁴ (46) Anonyme, « Les Livres », *La Revue pour tous, Journal illustré de la Famille*, 2^e série, n°4, 22 mars 1890, p.95.

⁷²⁵ Lermina, Jules, *Histoires incroyables*, Paris, Boulanger, 1895.

dans les *Forêts de la France* de Fernand Depelchin⁷²⁶. L'ouvrage est une étude scientifique et historique, pourtant dans son iconographie des korrigans s'invitent (fig. 153). Dans ce livre qui retrace la situation forestière, la législation des forêts, l'influence des bois sur le climat ou encore les causes des incendies de forêt, une iconographie merveilleuse est convoquée. Elle détonne et démontre que non seulement le fantastique a une iconographie expansive, ostentatoire et indénombrable, mais qu'elle ne se limite pas aux ouvrages et aux sujets traitants de surnaturel.

L'iconographie fantastique apparaît alors comme chaotique et impossible à cloisonner. Afin de réussir à désembrouiller cet amas débordant, le fantastique s'organise en système. À force de répétitions, il met certains motifs sur le devant de la représentation. Puisqu'ils sont systématiquement rapprochés de l'idée du fantastique, alors les autres occurrences apparaissent à la marge. Elles ne disparaissent pas, et il est important de constater leur existence, toutefois nous devons nuancer leur empreinte.

C. Assembler pour mieux régner, les journaux-romans fantastiques

1. Agrégats de narrations différentes

a. Architecture des journaux

Si le fantastique résiste à toute forme de catégorisation et de chronologie, les journaux-romans marquent une étape. Ce n'est pas une évolution mais un temps d'arrêt qui amorce une cristallisation du genre et de son iconographie. Ils usent de l'ébauche du système d'itération pour entériner un certain nombre de formes et d'idées associées au fantastique.

Les journaux-romans sont des types de publications qui voient le jour au cours du Second Empire⁷²⁷. Complètement détachés de l'actualité et de la chronique, ils publient des œuvres de fiction sous la forme déjà connue et courante du feuilleton. Ces romans-feuilletons ont une trame narrative particulière soumise à l'architecture du journal. Les feuilletonistes sont payés à la ligne et adaptent leur narration en cours d'écriture selon la volonté du public ou de l'éditeur. Ce sont des objets particuliers qui se situent à la frontière de la littérature dite classique. Les historiens de la littérature peinent à caractériser de façon globale ces objets⁷²⁸,

⁷²⁶ Depelchin, Fernand, *Les Forêts de la France*, Tours, Mame, 1887.

⁷²⁷ Witkowski, Claude, *Monographies des éditions populaires, Les Journaux-Romans du Second Empire*, Paris, Pauvert, 1985, p.5.

⁷²⁸ Guise, René, *Le roman feuilleton, (1830-1848) : la naissance d'un genre*, doctorat de Lettres, Nancy, Université

mais tendent à les cataloguer comme de la littérature populaire⁷²⁹, puisqu'ils sont à destination d'un public modeste⁷³⁰. En effet, ce sont des parutions qui usent de la littérature institutionnelle, de ses codes et de ses *topoi* sans tout à fait en faire partie⁷³¹. Elles n'ont pas toujours bonne réputation : Sainte-Beuve (1804-1869) dénonce une « littérature industrielle⁷³² » soumise à une fréquence et une régularité artificielles du fait de leur attachement à un mécanisme mercantile. Ce sont justement leurs conditions de création, de développement et de diffusion qui en font des œuvres particulièrement intéressantes dans le cas du fantastique. Il est nécessaire pour la survie d'un journal-roman qu'il s'adapte au goût du public. Les récits vont donc essayer de combler au mieux les attentes des lecteurs. Pour cela, ils doivent avoir une ligne claire, des personnages et des situations dont il ne fait aucun doute qu'ils appartiennent au genre. Il en résulte des publications qui sont souvent dans l'excès, dans une démonstration appliquée et scolaire de la conduite de la narration. Elles nous permettent tout de même d'entrapercevoir ce que le genre fantastique signifie pour l'édition et pour le public à un moment précis. Au tournant des années 1860, les journaux-romans fantastiques ancrent pour le public et la critique un certain nombre de traits de la diégèse.

Il existe trois journaux-romans fantastiques illustrés en France au XIX^e siècle. Ils sont tous tenus par Léon Beauvallet (1828-1885) et leurs publications s'enchaînent. La première publication est *La Féerie illustrée*, elle est éditée du 28 août 1858 au 13 octobre 1860. Le journal hebdomadaire totalise 111 livraisons illustrées majoritairement par Auguste Belin (1821-1890). Emile Bayard prend sa suite en mai 1860. Tout au long de ses trois années de publications, *La Féerie illustrée* édite trois romans-feuilletons dits fantastiques. Le plus important s'intitule « Les Quatre Henri », écrit par Léon Beauvallet, il s'étend de la première à la troisième année de publication. La deuxième année est marquée par un autre récit de Beauvallet « Satan et la

de Nancy II, 1975, Lille, publication de l'A.N.R.T., 1985. Si René Guise adopte le terme de roman-feuilleton, il admet qu'il s'agit plus d'une définition s'attachant plus à la forme qu'à la substance des récits. Il mène une analyse de leur structure, mais aussi des stratégies mises en place par les auteurs.

⁷²⁹ Vareille, Jean-Claude, *Le Roman Populaire français (1789-1914), Idéologies et pratiques*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1994. L'auteur rapproche les romans-feuilletons de la littérature de colportage et des romans à quatre sous. C'est également le cas de Michel Nathan dans son ouvrage *Splendeurs & Misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

⁷³⁰ Thiesse, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984.

⁷³¹ Marc Angenot parle de paralittérature dans *Le roman populaire, Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1975, tandis que Bernard Mouralis préfère le terme de contre-littérature dans *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, 2011.

⁷³² Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « De la Littérature industrielle », *La Revue des deux mondes*, tome Dix-Neuvième, quatrième série, Paris, 1839, p.675-691.

tête sans corps ». La troisième année est occupée par l'édition du texte de Jules Dornay (1829-1906) « Les Masques Noirs »⁷³³.

Alors que l'édition de *La Féerie illustrée* se poursuit, Léon Beauvallet lance son second journal-roman : *Le Monde Fantastique illustré*. Il est publié pour la première fois le 22 juillet 1860 mais rencontre moins de succès que son prédécesseur et sa parution cesse au bout de 10 numéros. La raison de cette infortune tient sans aucun doute à la trop grande similitude entre les deux journaux. *Le Monde Fantastique illustré* apparaît comme une copie de *La Féerie illustrée*, il serait même une contrefaçon s'il n'était pas diffusé par le même éditeur. Aucun texte ni illustration ne sont inédits. Moins de deux ans séparent les deux publications qui ne se concentrent que sur un genre littéraire et ainsi englobent un public relativement restreint. La redondance est évidente et conduit donc à la mort du second journal.

Cela ne l'empêche pas de lancer en 1874 *Le Monde fantastique illustré par Hadol*, qui repose sur les mêmes mécanismes. Une fois encore, les textes publiés dans ce journal-roman sont majoritairement des reprises de *La Féerie illustrée*. Il s'associe toutefois à un autre illustrateur, Paul Hadol (1835-1875). Ce dernier est un adepte de la caricature et de l'illustration de théâtre. Ses gravures divergent énormément de celles de Belin. L'architecture entière de la publication est différente des deux précédentes. En plus de la couleur ajoutée à certaines images, les illustrations s'attachent à davantage de textes. Si peu de narrations sont inédites, les images elles le sont. En outre, quatorze ans séparent le premier journal fantastique de Beauvallet et cette nouvelle tentative, ce qui permet de toucher un public différent. Ces modifications font vivre la publication pendant deux ans.

La Féerie illustrée manifeste donc la substance première du fantastique vue par le journal-roman. Elle se présente comme une publication de huit pages, qui s'achète au prix modique de 10 centimes. Elle est pourvue de deux sous-titres qui font appel à la même tradition littéraire. Le journal se qualifie tout d'abord de « Nouveau cabinet des fées », faisant référence à la collection du *Cabinet des fées* mise en place par Charles-Joseph Mayer (1751-1825) à la fin du XVIII^e siècle. Son second sous-titre est une longue énumération de types de récits qui se lit comme un programme de ce que la revue souhaite offrir. Ainsi, elle doit contenir des « Romans et Contes fantastiques inédits, Légendes, Voyages imaginaires, Chroniques populaires, Courrier diabolique ». Le catalogue embrasse alors toutes les sous-catégories possibles du fantastique. Une fois encore, les « Voyages imaginaires » sont une reprise pure et simple du titre de la collection *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* qui constitue avec son

⁷³³ *La Féerie illustrée* est à nouveau publiée en 1873, sous la direction de Marc Fournier, toutefois le journal prend la même forme que lors de ses premières années de publication et édite les mêmes textes.

pendant les prémices du fantastique⁷³⁴. Le mot « populaire » est également important, il démontre la volonté d'inclusion de ce type de littérature dans le genre. Si la définition est encore et restera instable, le journal est dans une démarche d'inclusion ; il s'agit d'un grand rassemblement de tout ce qui touche à l'extraordinaire. Cela est visible grâce à la dernière catégorie mentionnée par le sous-titre. Les courriers sont des billets relativement communs aux journaux. Le fait de lui attribuer un adjectif qui signale le surnaturel, ici « diabolique », démontre la vision monomaniacale affichée par la revue.

Le sous-titre de la *Féerie* reste le même de 1858 à 1860, en revanche son contenu subit d'importants changements. Au cours de la première année tous les textes publiés présentent une analogie avec le genre fantastique. L'ensemble renvoie aux lecteurs une idée large et inclusive de ce qu'est le fantastique. En revanche, à partir de 1859, une grande partie des récits publiés s'orientent vers un genre bien plus historique. Un véritable changement s'opère dans la ligne éditoriale à partir du 16^e numéro⁷³⁵. Dès cette date commence dans la *Féerie illustrée* la publication des « Drame de Paris » du vicomte Ponson du Terrail (1829-1871). Ce roman-feuilleton historique est non seulement illustré mais il tient les premières pages du journal, prenant ainsi la place principale de la revue⁷³⁶. L'arrivée du roman de Ponson du Terrail modifie intrinsèquement le journal. Il entraîne dans son sillage nombre de textes et chroniques historiques. Durant la deuxième année de publication, seul un tiers des textes publiés entre dans la catégorisation du fantastique telle que le journal l'a initiée⁷³⁷. Ce revirement s'explique aussi par l'introduction de chroniques d'actualité au sein du journal. *La Féerie illustrée* relaie la guerre d'Italie, impliquant la campagne de Napoléon III, à travers plusieurs articles empruntés à un journal *Le Bulletin de l'Armée*, un autre organe de presse dont Léon Beauvallet est le rédacteur en chef⁷³⁸. C'est non seulement le cœur du journal qui est endommagé mais l'idée même de cette publication. La promesse de l'hebdomadaire est de ne traiter que de fiction. Ce changement contribue sans doute au début de son déclin. Le caractère interchangeable des

⁷³⁴ Voir partie I : A. 2. a. *Le Diable amoureux*, histoire d'une transmutation.

⁷³⁵ La numérotation elle-même marque cette transformation : en effet le nombre associé au volume prend soudainement en compte la première année de publication, ainsi le journal passe du numéro 15 au numéro 34 (16^e de la seconde année).

⁷³⁶ Le texte intervient après les « Quatre Henri » et « Satan et la tête sans corps », deux romans-feuilletons dits fantastiques.

⁷³⁷ Parmi les textes que nous n'avons pas cités précédemment, seuls sont fantastiques ou appartenant au genre, pour la 2^e année : « La Féerie, poésie » de Roger de Beauvoir et « Le roi Midas, féerie mythologique », par Alexandre Flan.

⁷³⁸ De même, durant la deuxième année, débute une série d'articles intitulée « Les enchanteurs du XIX^e siècle », il s'agit d'une galerie de portraits historiques dans laquelle une biographie est associée à une représentation graphique de la personne dont il est question. Ces sont majoritairement des femmes et les articles sont puisés dans « Les Beautés du siècle » de la *Gazette des Amoureux*, journal également dirigé par Léon Beauvallet.

articles appartenant à des journaux aussi différents démontre qu'à partir du milieu de la deuxième année d'édition *La Féerie illustrée* brouille sa ligne éditoriale⁷³⁹.

Les lecteurs ne sont pas dupes et expriment sans aucun doute leur mécontentement au bureau de l'édition. Si bien qu'au tout début de la troisième année de publication, un avis annonce :

Et, puisque nous parlons du genre fantastique de notre feuille, nous dirons, pour répondre à nombre de lettres qui nous sont adressées, que, si les *Drames de Paris* nous ont quelque peu éloigné de la forme exclusivement féerique de cette publication, c'est une exception que le succès a justifié, il est vrai, mais qui ne se renouvellera pas. Avant peu, la *Féerie illustrée* redeviendra ce qu'elle était⁷⁴⁰.

Le résultat effectif de cette promesse est en demi-teinte. La troisième et dernière année de *La Féerie illustrée* ne comporte pas autant de textes attenants au fantastique qu'à ses débuts. Toutefois, une envie de renouer avec le genre se note. Le 5 mai 1860 « Les Masques Noirs, roman fantastique en trois parties »⁷⁴¹ de Jules Dornay prend place en couverture. Le fantastique n'a qu'un court répit dans le journal, le récit occupe la première de couverture seulement sur quatre numéros (du n° 89 au n° 92). Par conséquent, il ne comprend que quatre illustrations. La démarche cherchant à rattacher le journal au genre fantastique est donc vite écartée.

La Féerie illustrée cesse sa publication au numéro 111, soit une vingtaine de numéros plus tard, laissant en suspens nombre de récits, notamment « Les Quatre Henri » dont la publication avait commencé dès le premier numéro. Se rendant vite compte de l'impossibilité de tenir la promesse faite au 77^e numéro de revenir à une publication fantastique – et ayant sans aucun doute perdu nombre de lecteurs à cause du revirement historique de la publication – *La Féerie illustrée* décide de s'avouer vaincue et de lancer un autre journal :

La publication des *Drames de Paris*, de *Claude le borgne* et de plusieurs autres romans de mœurs contemporaines a éloigné quelque peu LA FÉERIE ILLUSTRÉE du but qu'elle s'était proposé tout d'abord : ce but était de réunir en une seule et même publication tout ce qui a existé, existe ou existera en fait de romans fantastiques, de contes et de nouvelles diaboliques, de vieilles légendes, de chroniques populaires, en un mot, de s'adonner exclusivement au genre fantastique. Ce que la *Féerie illustrée* n'a pu réussir à mener à bonne fin, un autre journal va l'entreprendre.

Cette nouvelle feuille, qui fera son apparition dans les premiers jours de juillet, aura pour titre :

LE MONDE FANTASTIQUE ILLUSTRÉ.

⁷³⁹ En outre, à la fin de sa seconde année de publication, *Le Bulletin de l'Armée* récupère des romans-feuilletons de la *Féerie illustrée* dont certains sont clairement rattachés au genre fantastique. C'est notamment le cas des « Quatre Henri », paraissant le 4 août 1860 sous le titre « Les légendes historiques de la France par Léon Beauvallet ».

⁷⁴⁰ *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°77, (3e année), 11 février 1860, p.54.

⁷⁴¹ *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°89, (3e année), 5 mai 1860, p.145.

Ce sera le recueil complet de tout ce qui a été écrit jusqu'à ce jour sur ce sujet, non-seulement en France, mais dans tous les pays du monde. Les principaux romans, contes et nouvelles fantastiques qui ont déjà paru dans la *Féerie* feront naturellement partie de cette intéressante collection⁷⁴².

L'annonce fait non seulement le lien entre les deux organes de presse, mais elle affiche clairement la volonté de construire une anthologie du fantastique via les journaux. Il s'agit de faire un catalogue exhaustif des publications fantastiques. La structure du *Monde Fantastique illustré* est identique à *La Féerie illustrée* : il se compose de huit pages et est publié une fois par semaine. Son prix diminue toutefois de moitié par rapport à son homologue, il se vend donc 5 centimes le numéro, ce qui le rend très abordable. Le journal est lancé le dimanche 22 juillet 1860, les dix numéros qui le composent sont donc contemporains des onze dernières livraisons de *La Féerie illustrée*. Les deux périodiques connaissent une fin simultanée.

Le sous-titre associé à cette nouvelle publication est presque le même que celui de *La Féerie illustrée*, l'unique différence étant que les « Romans et contes fantastiques » ne sont plus qualifiés d'inédits et pour cause, comme le sous-entend la dernière phrase de l'avis, les textes publiés dans *Le Monde Fantastique illustré* ne sont que des reprises de *La Féerie illustrée*. Le roman-feuilleton principal du *Monde Fantastique illustré* s'intitule « La femme au collier rouge », écrit par Léon Beauvallet et Marc Leprévost qui, sous couvert d'un autre titre, effectuent une reprise mot pour mot du roman-feuilleton « Satan et la tête sans corps », déjà publié dans *La Féerie illustrée*, ainsi que les gravures qui lui sont attachées⁷⁴³.

Le Monde fantastique illustré par Hadol ne présente pas non plus de textes inédits, mais sa structure diffère quelque peu des deux autres livraisons gérées par Léon Beauvallet. C'est un journal hebdomadaire publié à partir du 4 avril 1874 qui comporte huit pages et présente un texte en pleine page ainsi qu'une illustration en couleur⁷⁴⁴. Chaque livraison coûte dix centimes comme *La Féerie illustrée*. Son mode de publication conduit à voir l'objet qu'il forme une fois terminé comme un livre, plus que comme une succession de livraisons. La découpe en numéros se fait en fonction du nombre de pages et non pas en unité ou passages signifiants. La première livraison s'achève d'ailleurs au milieu d'une phrase : « Il fallait voir les deux frères se signant

⁷⁴² *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°97, (3^e année), 30 juin 1860, p.215.

⁷⁴³ Cette copie soulève une équivoque. Lorsque ce texte est édité dans la *Féerie illustrée* l'auteur qui lui est associé est Charles Noël, rédacteur en chef du journal lors de sa première année de publication. Il est possible que Beauvallet soit le véritable auteur de « Satan et la tête sans corps » mais qu'il ait substitué le nom de son ami afin que les deux romans-feuilletons principaux du journal ne soient pas associés à son nom. Les lecteurs ont ainsi une impression de diversité dans les textes publiés et le journal ne semble pas être uniquement l'organe de promotion des textes de Beauvallet.

⁷⁴⁴ *La Féerie illustrée* et *Le Monde Fantastique illustré* présentent leur texte subdivisé en trois colonnes.

à la vue du cheval galopant dans⁷⁴⁵ ». Il faut alors attendre sept jours pour avoir la fin de la phrase. Cette publication suit une logique différente des autres, elle prend pour modèle l'objet livre et conçoit ses livraisons en fonction de cette structure. Il n'y a ainsi qu'un roman-feuilleton publié à la fois.

Son sous-titre est encore plus englobant que ceux de ses compagnons. Il s'agit d'un « Recueil universel de contes, légendes diaboliques, chroniques populaires, traditions étranges de toutes les époques et de tous les pays, Anecdotes et Historiettes ayant trait aux sorcières, aux magiciens, aux génies et aux fées ». Cette fois le périphrase renoue, non pas avec les collections, mais avec les recueils d'histoires terrifiantes. Ils avaient eux aussi des sous-titres à rallonge qui semblaient prévoir toutes les éventualités fictionnelles. C'est une façon de s'ancrer dans une histoire et une lignée littéraire qui remontent au tout début du siècle et à l'ébauche du genre fantastique. Il y a dans la répétition une volonté de former un cycle, d'un recueil à un autre, d'enregistrer les changements effectués par le genre dans le laps de temps qui sépare les deux publications.

À l'instar des deux précédentes revues, le fantastique prôné par *Le Monde fantastique illustré par Hadol* ne perdure pas. Les livraisons se poursuivent en 1875 mais les récits édités souffrent du même mal que ceux des autres éditions. Ils s'éloignent du genre fantastique et s'historicisent. La publication connaît sa fin en février 1875 et signe l'arrêt des journaux-romans fantastiques illustrés. L'entreprise de Beauvallet s'avère être un échec dans le temps. Sa gestion des revues et les transformations qu'il leur impose y sont pour beaucoup. L'arrêt des journaux suite à leur révolution générique témoigne également du goût et de l'attachement du public pour le fantastique. Cependant, les deux premières années de *La Féerie illustrée* offrent un vaste contenu. Nous y trouvons diverses narrations pensées comme fantastiques dans les années 1860. Leur teneur, leur structure et leur réception sont analysable et marquent une étape significative de l'exégèse du genre fantastique.

b. Condenser les variations du fantastique

Les journaux-romans s'occupent bien moins de l'avancée des réflexions critiques sur le genre fantastique, que de ce qui a le potentiel de plaire au public. C'est un type de publication qui doit connaître le succès rapidement et donc s'assurer que les lecteurs seront satisfaits de ce

⁷⁴⁵ Moreau, Eugène, « Le Petit cheval bossu, conte russe », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, 4 avril 1874, p.8.

qu'ils proposent. Comme leurs sous-titres le suggèrent, les hebdomadaires de Beauvallet sont dans une démarche d'accumulation. Pour s'assurer une fortune auprès du lectorat, ils ne trient pas mais concentrent diverses variations du fantastique. Cette collection est très diverse et s'exprime dans le journal via différentes rubriques et catégories. La publication utilise alors l'illustration pour tenter de dépasser l'idée d'assemblage et créer l'illusion d'une unité. Beauvallet doit proposer une lecture claire du fantastique malgré la diversité. C'est en usant majoritairement des illustrations auxiliaires du journal qu'il y parvient.

L'illustration d'un roman-feuilleton est trop instable. Elle évolue avec le récit qui est en constante mutation. Si l'auteur se doit de beaucoup écrire et d'offrir une trame narrative cohérente, l'illustrateur est soumis aux mêmes contraintes : fournir au moins une illustration par numéro et former avec le texte un tout homogène. La principale difficulté liée à l'illustration provient du fait que le récit n'est jamais arrêté. Il s'adapte à la place qui lui est donnée dans l'architecture du journal, mais aussi au goût du public qui, à travers différentes réclamations, a le pouvoir d'influencer la narration⁷⁴⁶. Si le roman-feuilleton n'obtient plus l'adhésion du public, le rédacteur en chef du journal peut demander à l'auteur de conclure son histoire en quelques colonnes. L'illustration suit les différentes vagues narratives, l'artiste agit en même temps que l'auteur. Le pouvoir d'évocation de l'image est alors bien plus circonscrit à l'histoire qu'au genre. Cela amène bien souvent à des figurations excessives, l'artiste cherche constamment l'élément saillant des quelques lignes qui lui sont proposées.

L'identité graphique du journal, qui contribue à son essence, est donc assurée par les espaces annexes. Ils se gorgent de références iconographiques aux différents fantastiques. La typographie des titres et les divers bandeaux offrent un point d'ancrage visuel pour le lectorat. Ils sont à la fois support et vecteur du contenu des publications. Le journal et par extension le genre auquel il appartient doivent être reconnaissables rapidement et facilement. Pour cela les artistes emploient des *leitmotive* visuels. Les changements typographiques subits par *La Féerie illustrée* attestent de l'importance de l'espace du titre comme marqueur spécifique du genre. Le glissement du fantastique vers l'historique se reflète dans la variation de la composition du titre de la livraison.

À ces débuts, le titre et son sous-titre sont présentés dans un phylactère tenu par une figure démoniaque (fig. 154). C'est l'ornementation, plus que la typographie en elle-même qui rend le fantastique identifiable pour le lecteur. Dans ce titre orné, exécuté par Auguste Belin,

⁷⁴⁶ Le lectorat peut demander à l'auteur de faire revenir un personnage. Le personnage Lupus des « Quatre Henri » meurt à la suite d'un duel avec Bois-Dauphin au numéro 10 de la première année de publication. Il revient toutefois lors de la troisième année de publication, au numéro 83.

apparaît déjà la dualité qui régit le journal. Dans le haut de la composition, un diable regarde directement le lecteur en arborant un sourire inquiétant. Le dessin très angulaire accentue les caractéristiques démoniaques de la figure. La majeure partie des attributs du démon semble être représentée : des cornes aux ailes de chauve-souris, en passant par les pieds et les mains griffues. La créature enserme le phylactère, induisant le patronage du diable sur la publication. Cela est en opposition avec le titre même du journal. *La Féerie illustrée* se double intentionnellement du « Nouveau cabinet des fées » jouant sur une forme de polyptote. C'est donc un pan de la littérature fantastique très différent qui est induit par les mots. L'image ne fait pas écho à l'écrit. Ce n'est toutefois pas l'opposition qui est cherchée ici. Le voir et le lire doivent s'appréhender ensemble, ils se complètent. Les personnages additionnels font le lien entre les deux catégories. Quatre petits êtres entourent le bas du phylactère : à l'extérieur de la composition se trouvent deux créatures grotesques, à l'intérieur un crapaud et une chouette. Ces créatures ne sont pas assujetties à une catégorie spécifique du fantastique. Les monstres sont peu identifiables, ils ont un côté versatile qui plaît au fantastique et à ses multiples narrations. Le lecteur-regardeur ne peut les situer dans un récit précis mais sait qu'ils relèvent du genre de manière générale. Les deux autres animaux présents peuvent être à la fois des personnages démoniaques ou féériques. Ils sont associés aux contes, aux légendes, à certaines mythologies mais aussi aux sorcières, aux fées et aux enchantements. Ils sont suffisamment communs pour condenser une vision multiple du fantastique. C'est dans l'œil du lecteur-regardeur que s'opère le choix de la variation du genre. L'artiste propose des iconographies qui sont interprétables à différents degrés. Cet espace est essentiel dans l'architecture de la livraison : il permet d'identifier non seulement la revue, mais aussi d'informer sur son contenu.

Plus la revue s'historicise et moins les marqueurs du fantastique sont présents. Le titre et la typographie changent au début de la deuxième année d'édition (fig. 155). « Le nouveau cabinet des fées » devient « Journal fantastique ». Il n'y a plus d'ornementation, les lettres seules évoquent le fantastique. Le titre comporte des caractères de fantaisie, qui sont très en vogue au XIX^e siècle⁷⁴⁷. Les lettres figurées admettent dans leur graphie des formes monstrueuses ou anthropomorphes. L'idée qui s'en dégage est relativement vague et générale. Elle connote simplement la fantaisie. De fait, la confrontation se passe d'image et se fait par les mots. C'est par la proximité du titre avec le sous-titre que s'énonce la diversité. La « féerie » est accolé au « fantastique » : dans leur contiguïté se joue l'ambivalence du journal et du fantastique. L'écrit ravive le souvenir de la divergence graphique de la première année. Cette

⁷⁴⁷ André, Jacques, Laucou, Christian, *Histoire de l'écriture typographique, le XIXe siècle français*, Paris, Atelier Perrousseaux éditeur, 2013, p.262 et Godfrey, Jason, *Bibliographic*, Londres, Laurence King, 2009, p.50.

typographie est vite remplacée, dès le quatorzième numéro le lettrage devient plus classique⁷⁴⁸. Cela correspond à une lente mutation de la politique du journal qui devient de moins en moins fantastique, notamment avec la publication des « Drames de Paris ». La revue n'a donc plus besoin de graphiquement faire le lien entre féerique et démoniaque. Ce que révèle le premier bandeau est une volonté de forcer une iconographie divergente à communiquer sous le même nom et sous le même genre. À partir du moment où le journal dévie de sa ligne éditoriale, il économise les signaux du fantastique.

Le Monde Fantastique illustré est la seule revue de Beauvallet n'offrant pas de frottement entre le texte et l'iconographie (fig. 156). La typographie du titre est relativement traditionnelle. Elle est surplombée d'un diable aux ailes déployées. Il tient dans sa main droite un flambeau et est entouré de chauves-souris. Les démons et ses acolytes sont des éléments récurrents au sein des publications. Beauvallet les utilise pour codifier visuellement le fantastique. Une seule vision est offerte ici, celle d'un fantastique diabolique. La revue forme une unité entre les espaces annexes et les espaces de la narration. Le roman-feuilleton principal de ce second journal est « La femme au collier rouge », contant les tribulations du diable et d'une jeune femme nommée Esther. Lors de cette seconde tentative de journal-roman, Beauvallet connaît déjà les récits qu'il publie. Ils sont achevés et il est donc en capacité de cerner plus précisément la teinte du fantastique qui se déploie dans son journal.

En revanche, *Le Monde fantastique illustré par Hadol* renoue avec la complexité et les variations du genre fantastique. Sa page de titre contient énormément d'informations écrites et figurées (fig. 157). La typographie employée pour le titre est relativement commune mais certaines lettres sont mises en avant grâce à une petite figure de dragon qui les surplombe. La revue se présente sous la protection de deux êtres à l'apparence merveilleuse. Le diable s'expose à nouveau sur la droite. Il apparaît dans un costume relativement théâtral. Il ne lui reste comme attributs que ses cornes et un trident. Sa représentation est bien plus liée à l'histoire du genre et des différentes revues de Beauvallet qu'au contenu de cette publication spécifique. Aucune narration ne fait appel à la figure démoniaque⁷⁴⁹. Cette gravure a donc un statut particulier. Elle se situe au seuil de l'ouvrage mais n'est pas tout à fait un frontispice : c'est une page de faux-titre qui joue avec sa fonction.

La figuration des protagonistes est une justification. Ils sont utilisés comme des repères.

⁷⁴⁸ Le titre est formé de caractères vénitiens, puis à partir du 5 mai 1860 les caractères Bodoni les remplacent et sont utilisés pour inscrire le titre de la revue.

⁷⁴⁹ Le diable n'est évoqué qu'en sous-texte dans les expressions utilisées par certains protagonistes : « Il fait un temps du diable ! » in Moreau, Eugène, « Le petit cheval bossu », *Le Monde fantastique illustré par Hadol*, n°1, 4 avril 1874, p.3.

Ce titre orné peint un autre personnage dont la lisibilité est confuse. À gauche, une femme est figurée avec de nombreux éléments appartenant à des traditions iconographiques différentes. Elle arbore une couronne et un sceptre, est vêtue à l'orientale, et sur sa ceinture se trouvent des symboles imaginaires évoquant des caractères alchimiques ou cabalistiques. Elle est à la fois Titania, Schéhérazade et Morgane condensant en sa seule figure de multiples fantastiques. Son apparence est le fruit d'une monstruosité générique. Elle est tous les fantastiques et aucun à la fois. C'est une figuration hybride de toutes les variations possibles du genre. Elle en devient difficile à appréhender dans sa totalité. Cet épanchement d'attributs conduit à la lire par fragments. La représentation est à démêler. Elle a la même fonction que les petites créatures qui entouraient le phylactère de *La Féerie illustrée*. Elle est offerte à lire au lecteur-regardeur et c'est dans son œil que se développe le fantastique. Elle est aidée dans son statut par la chouette qui la surplombe et fait le lien avec le diable. L'animal fait non seulement écho à la première revue de Beauvallet, mais il amplifie aussi la volonté de faire apparaître la diversité des fantastiques.

Cette multiplicité se dévoile également par l'écrit qui abonde dans cette page de faux-titre. *Le Monde fantastique illustré par Hadol* adresse une liste de ces principaux rédacteurs dont beaucoup nous sont familiers⁷⁵⁰. Poe et Hoffmann partagent la première ligne avec Andersen. Les figures tutélaires du genre fantastique, tel qu'il est compris en France, sont précédées par un auteur célèbre pour ses contes de fées. La publication met sur un pied d'égalité deux littératures traitant d'extraordinaire mais l'exécutant très différemment. Suivent Nerval, Dumas, Nodier et Janin, représentant les auteurs du fantastique français du début du siècle. Erckmann-Chatrion apparaît ensuite ainsi que Goethe et Dickens. Ces noms sont évocateurs d'œuvres ou de styles littéraires précis. Aucun de leurs écrits n'est pourtant reproduit dans le journal. Beauvallet trompe son lecteur, ces auteurs ne sont en aucun cas les principaux rédacteurs de la publication. Ils sont cités pour confirmer et entériner la ligne de la revue. C'est une direction multiple qui veut rallier toutes les formes possibles du genre mais qui agit aussi et surtout comme une justification. Beauvallet se proclame le digne héritier de cette lignée. En inscrivant les auteurs flambeaux sur sa page de faux-titre, il souhaite les faire rayonner sur sa publication. Il se sert des enseignements de la critique sans intégrer son discours. Avec une clarification à l'extrême, il fait communiquer rapidement et grossièrement le paratexte et l'exégèse.

Ce qui surprend, en revanche, est l'appel à d'autres figures qui sortent du champ

⁷⁵⁰ Andersen, Poe, Hoffmann, De Nerval, A. Dumas, Charles Nodier, Goethe, Dickens, Jules Janin, Th. Barrière, V. Sardou, De Cherville, Erckmann-Chatrion, E. Plouvier, E. Moreau, Frantz Beauvallet, etc.

littéraire. La liste se poursuit notamment avec l'évocation des frères Cogniard⁷⁵¹, de Clairville (1811-1879) et de Victorien Sardou (1831-1908) qui sont tous des dramaturges. Le rapport de ces artistes avec le genre n'est pas fictif, ils ont tous écrit des pièces fantastiques⁷⁵² mais leur citation dans la revue interroge. Beauvallet dépasse la volonté de créer une lignée littéraire pour plaire à la critique. Il souhaite s'adresser directement au lecteur et approcher ses repères. Les pièces de ces quatre auteurs ont beaucoup de succès et leur mention a la capacité de résonner avec l'imaginaire d'un public qui se désintéresse des discours critiques. Il est également possible qu'il s'agisse d'un écho aux chroniques des « Diableries théâtrales » de *La Féerie illustrée* qui rapporte les actualités scéniques⁷⁵³. Dans tous les cas, leur évocation signe le paroxysme de l'ambition de recueil de Beauvallet. Il convoque tous les modèles sans frontière ni classement. Il en résulte un discours façonné qui est à la fois à lire et à voir et dont la destination première est le lecteur. En outre, ce dernier apparaît dans la gravure. Son importance est accentuée et rehaussée par l'image.

Le bas de l'illustration est occupé par une mise en scène de la lecture de la revue. Une famille est représentée autour d'une table. C'est le petit garçon sur la gauche qui a la charge de conter les histoires. Sur la nappe, faisant face au lecteur-regardeur, deux vers de La Fontaine extraits du « Pouvoir des Fables » sont inscrits : « Si Peau d'Ane m'était conté, J'y prendrais un plaisir extrême⁷⁵⁴ ». Cette citation permet une double convocation : celle du fabuliste La Fontaine, bien sûr, mais aussi celle du conteur Perrault. S'il n'est pas dans la liste des contributeurs, cette partie de l'illustration semble lui être consacrée. L'écrit marque l'admiration et le chaperonnage d'un auteur illustre pour ses contes de fées. L'image, quant à elle, ravive l'iconographie de la lecture en famille qui est précisément ce que Gustave Doré choisit de représenter sur le frontispice des *Contes* de Perrault en 1862 (fig. 158). La mère l'Oye y figure : un livre sur les genoux, elle semble être en pleine lecture d'une histoire. Elle est entourée de ses petits enfants qui l'écoutent avec attention. Perrault et son œuvre planent sur la publication à la manière de la « Lettre volée » de Poe. Il n'est jamais nommé mais sa présence est évidente et encensée. Il permet de faire le lien entre le contenu de la publication qui

⁷⁵¹ Charles-Théodore (1806-1872) et Jean-Hippolyte Cogniard (1807-1882)

⁷⁵² Par exemple, Cogniard (frères), *Les Farfadets, ballet fantastique en deux actes et trois tableaux*, Bruxelles, J. A. Lelong, 1845 ; Clairville, Gabet, Charles, *Les griffes du diable, pièce fantastique en 3 actes et 12 tableaux*, Paris, Théâtre des Menus-Plaisirs, 1872 ; Sardou, Victorien, *Le Roi-Carotte, opéra bouffe-féerie en 4 actes*, Paris, Lévy, 1872.

⁷⁵³ La pièce *As-tu vu la Comète, mon gas* de Théodore Cogniard et Clairville fait l'objet d'un billet dans le second numéro de la deuxième année, Beauvallet, Léon, « Les diableries de la semaine », *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°2, deuxième année, 8 janvier 1859, p.16.

⁷⁵⁴ La Fontaine, Jean (De), « Le Pouvoir des Fables », *Livre Huitième, Oeuvres de J. de La Fontaine, Tome 2*, Paris, Hachette, 1884, p.234.

développe un certain nombre de contes, la construction générique du fantastique, mais aussi l'histoire particulière de la revue. Ce n'est pas la première fois que les vers de la Fontaine sont employés dans les journaux de Beauvallet.

Ils apparaissent tout d'abord comme sous-titre de la rubrique « Les contes de Robert mon oncle », lors de la première année de publication de *La Féerie illustrée*⁷⁵⁵. Les histoires appartenant à cette catégorie sont ensuite republiées dans *Le Monde fantastique illustré par Hadol*. Lorsque la chronique acquiert un bandeau en 1859, la gravure figure une scène de narration en famille (fig. 159). Le bandeau met en scène un grand nombre de personnages desquels se dégage une atmosphère familiale. Au centre le conteur, l'oncle Robert, est entouré d'enfants. Des hommes et des femmes adultes complètent l'assemblée. L'oncle n'a pas de livre pour dérouler ses histoires. Une muse flotte derrière lui pour lui inspirer ses récits. Iconographiquement parlant, la scène touche à la fois aux contes de fées et aux contes de la veillée, à la tradition écrite et orale. Le lecteur-regardeur de la revue est à nouveau intégré à cette gravure. Il n'est pas symbolisé mais Belin prend soin de lui laisser une place parmi les auditeurs. D'une publication à l'autre, Beauvallet emploie non seulement les mêmes récits, mais aussi les mêmes archétypes. Les architectures des journaux changent mais leur substance reste la même. Beauvallet engage l'écrit et l'image au service de la cristallisation du fantastique. Il déploie des formes répétitives et reconnaissables mais qui restent déclinables. Ainsi, le fantastique qu'il propose n'apparaît pas mécanique mais reste stable. L'itération consacre l'idée.

Un autre exemple de cette récurrence altérable se manifeste dans la composition du second bandeau de *La Féerie illustrée* : « Mille et une minutes, contes mauresques » (fig. 160). L'agencement des deux bandeaux est comparable. Beaucoup de personnages sont représentés dans les scènes. Ils sont réunis autour d'une figure centrale. Pour les « Mille et une minutes », il s'agit d'un sultan entouré de son harem. La représentation installe l'atmosphère des contes mauresques à l'aide d'éléments clés qui font écho à la culture du regardeur. Le sultan entouré de son harem renvoie à des images que les peintres orientalistes ont pu répandre. Tout comme le premier bandeau, l'espace est également dégagé au centre de l'illustration, seulement c'est, cette fois, pour faire place au phylactère. L'inclusion du lecteur se fait autrement. Il y a de multiples personnages admoniteurs qui invitent le regardeur à entrer dans la composition. La variation est induite par l'iconographie mais aussi par l'attitude des protagonistes. Dans la gravure des « contes de Robert mon oncle », le public paraît actif, il est plongé dans l'histoire,

⁷⁵⁵ Beauvallet, Léon, « Les contes de Robert mon Oncle », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, p.7.

pendu aux lèvres du conteur. Dans ce second bandeau, les personnages sont dans l'attente. Le sultan semble en pleine réflexion et les autres personnages se languissent. Le moment représenté est légèrement différent. Le regardeur n'assiste pas à la narration de l'histoire mais aux prémices de son exposition. Les échos plastiques et fonctionnels entre les deux bandeaux sont manifestes. Ils s'insèrent tous deux dans l'architecture du journal en jouant avec les codes de la lecture en famille ou en public. Les personnages sont comme les lecteurs, ils attendent de pouvoir connaître l'histoire. La déclinaison ne change pas le caractère de l'illustration mais permet un certain degré d'invention. Les images sont suffisamment différentes pour être agréables et divertissantes, néanmoins, leurs similitudes permettent aux lecteurs de reconnaître le schéma.

La pérennisation du genre fantastique passe dans les journaux de Beauvallet par une forme de négation de la catégorisation. Les discours, les récits et les images sont mis à plat. Leur importance et leur dimension sont analogues. L'itération est un outil. Elle est utilisée par les revues comme la critique use de ces poncifs. La redondance des codes favorise l'approche d'accumulation. Cette dernière est intensifiée par l'iconographie qui adopte la même démarche. Elle figure à la fois des illustrations classiques et usitées et des représentations nouvelles et hybrides. L'ambition étant de forcer les assemblages pour plaire à un public étendu. Dans les journaux-romans, la forme et le fond sont semblables. Ainsi, la diégèse des récits repose également sur un mécanisme de convocation et d'hybridation des codes.

c. De la reprise à l'hybridation du fantastique

Les différents journaux-romans de Beauvallet proposent des types de récits de natures différentes. Du conte de fées au conte fantastique en passant par le roman, ils se retrouvent dans les différentes chroniques des journaux. Ce sont toutefois les romans qui sont mis en lumière. Ils ont une place privilégiée dans l'architecture des éditions. Beauvallet leur offre non seulement la première de couverture, mais ils sont aussi prioritairement illustrés. La gravure amplifie l'importance du récit. En comparaison, les contes de fées doivent attendre 1874 pour qu'Hadol leur apporte une mise en image. Les romans-feuilletons constituent donc l'accroche au lecteur. Ils ont une place privilégiée mais périlleuse. Ils doivent tenir leur promesse de fantastique et ils ont l'obligation de plaire aux lecteurs-regardeurs. Pour garantir sa réussite, *La Féerie illustrée* opte pour une subtile proportion entre des récits inédits et des romans familiers. Cette alliance prend place dans un journal qui use de tous ses espaces comme de monstres hybrides. Pour

convoyer l'idée d'un fantastique à la fois unique et bigarré, il a recours à des associations composées. Un mélange de références déjà épuisées et de nouveautés est déployé. En outre, l'originalité des innovations est à nuancer. Les narrations font des renvois à peine voilés à des auteurs et des histoires consacrés.

Quatre romans-feuilletons paraissent lors de la première année de publication : « Les Quatre Henri » de Léon Beauvallet, « Les imaginations de M. Oufle, Roman cabalistique du dix-huitième siècle, » de l'abbé Bordelon (1653-1730), l'« Histoire merveilleuse du Docteur Faust » de Widmann (1550-1600) et « La queue du diable » d'Albert Blanquet (1826-1875)⁷⁵⁶. La moitié de ces histoires sont des rééditions. Non seulement elles reprennent purement et simplement des récits fantastiques, mais ces narrations ont une importance dans la construction du genre lui-même. Il transparait une volonté de participer à la création de l'histoire littéraire du fantastique, de s'ancrer en elle et de la faire vivre.

« Les imaginations de M. Oufle », sont une retranscription d'un roman du début du XVIII^e siècle de l'abbé Bordelon. Le récit est alors intitulé *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*⁷⁵⁷ et comporte quelques différences avec le texte qui paraît dans *La Féerie illustrée*. Si la trame narrative reste la même, le roman est feuilletonisé. La narration guide le lecteur jusqu'au prochain numéro. Les chapitres finissent sur des phrases d'appel comme la suivante : « Quelle suite d'étranges aventures advint-il de cette promenade nocturne, c'est ce que nous vous dirons dans le chapitre suivant⁷⁵⁸. » Le français employé est également modernisé, rendant l'histoire plus simple et plus accessible pour le lecteur du XIX^e siècle. L'histoire suit Monsieur Oufle, un bourgeois féru de livres de magie et d'occultisme. Ses lectures emballent son esprit crédule, si bien qu'il pense lui-même vivre des aventures fantastiques. La narration se fait un plaisir de tourner en ridicule les croyances et actions du héros. Le récit le confronte à un certain nombre d'autres personnages, dont sa femme qui est très rationnelle. La comparaison réhausse le ridicule de Monsieur Oufle. En outre, les illustrations de la première édition livresque le représentent systématiquement accompagné d'un bouffon (fig. 161), affirmant son côté grotesque.

Au-delà d'une histoire exposant nombre d'événements extraordinaires, Beauvallet se sert du récit pour exalter la filiation entre son organe de presse et l'histoire du fantastique. La résurgence du texte dans le journal attise un certain nombre de points de contacts. Lorsque le

⁷⁵⁶ Ce texte n'est pas illustré.

⁷⁵⁷ Bordelon, Laurent, *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Amsterdam, Etienne Roger, Pierre Humbert, Pierre de Coup et les frères Chatelain, 1710.

⁷⁵⁸ Bordelon, Laurent, « Les imaginations de M. Oufle », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, p.6.

roman est publié pour la première fois en 1710, son sous-titre conséquent est une imposante énumération de différentes lectures de M. Oufle⁷⁵⁹. Ce type d'énoncé excessif est ensuite repris par les recueils d'histoires terrifiantes qui jouent un rôle prédominant lors du prélude du genre. Le texte est republié en 1789⁷⁶⁰ dans une version abrégée. Il paraît au sein du 36^e tome de la collection des *Voyages imaginaires* dont nous avons montré l'importance dans la publication des textes qui sont ensuite interprétés comme fantastiques par la critique. Après cela, le récit connaît un silence éditorial jusqu'à la version de *La Féerie illustrée* qui constitue l'unique publication du XIX^e siècle. Le roman s'adresse alors à un public nouveau mais il véhicule implicitement l'histoire de la construction du genre. Beauvallet intègre un degré historiographique en publiant un texte désuet mais que les primo-lecteurs du fantastique ont éprouvé. Beauvallet se sert également des illustrations pour entretenir les convergences.

La première illustration que Belin offre pour le récit (fig. 162) est très similaire à celle que Marillier (fig. 163) propose pour la collection des *Voyages imaginaires*. Le passage choisi figure le début du récit. Monsieur Oufle se trouve paré d'un costume d'ours qu'il emprunte à son fils. Son but premier est d'effrayer sa femme, mais elle est encore en présence de sa domestique quand Oufle souhaite mettre en place sa facétie. Il décide donc d'attendre dans sa chambre. Pour patienter il se saisit de la *Démonomanie des sorciers* de Bodin (1580)⁷⁶¹ et s'attarde sur le passage traitant de lycanthropie. Fatigué de la soirée et échauffé par le vin, Monsieur Oufle s'endort. Lorsqu'il se réveille, il se pense changer en loup-garou, ayant oublié qu'il porte un costume.

En 1789, Marillier représente Oufle en costume d'ours près de sa cheminée, penché sur son livre mystique (fig. 163). Le décor est relativement similaire aux autres illustrations que nous avons vues de l'artiste (fig. 21 et 30). Il ménage peu de profondeur et les détails sont traités avec parcimonie. L'attention est concentrée sur le personnage, la lumière guide le regard. La version de Belin (fig. 162) contient les mêmes éléments : il pastiche la disposition de Marillier. Si l'angle de vue et le format sont légèrement différents, la bibliothèque se retrouve dans le fond de la gravure. Nous pouvons aussi observer la ressemblance des tables présentes sur la gauche des images. Des livres sont disposés sur et en-dessous de cet élément dans les deux

⁷⁵⁹ Le titre complet de l'ouvrage est le suivant : *L'histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques, sorciers, loups-garoux, incubes, succubes & du Sabbat, des fées, Ogres, esprits folets, génies, phantômes & autres revenans, des songes, de la pierre philosophale, de l'astrologie judiciaire, des horoscopes, talismans, jours heureux & malheureux, eclipses, comètes & almanachs, enfin de toutes sortes d'apparitions, de divinations, de sortilèges, d'enchantemens, & d'autres superstitieuses pratiques.*

⁷⁶⁰ Bordelon, Laurent, « L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 36, Paris, 1789.

⁷⁶¹ Bodin, Jean, *La Démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580.

illustrations. Oufle figure ensuite dans un fauteuil et une cheminée ferme la composition sur la droite. Belin étoffe quelque peu sa représentation : il ajoute un second fauteuil, une horloge, un repose-pieds, la scène paraît plus désordonnée. Une certaine rigueur proche de l'austérité se dégage de la figuration de Marillier. L'emprunt de Belin à l'invention de Marillier reste manifeste. Ce dernier se focalise toujours sur les personnages, l'agencement et l'ornementation de la gravure sont très secondaires. Ses décors sont interchangeables et par conséquent peu significatifs. Ce n'est donc pas un hasard si les détails de Marillier apparaissent chez Belin. Il s'agit d'une citation.

Belin invoque Marillier : à travers sa mention il fait vivre l'histoire du fantastique et s'inscrit dans sa continuité. L'image façonne la lignée tout autant que le texte. Le besoin d'affirmer et de justifier de la perpétuation du genre dans le journal s'exprime aussi dans le choix des légendes qui accompagnent les gravures. Les extraits choisis pour soutenir les illustrations se suivent immédiatement et de ce fait semblent se répondre. La légende isolée par Belin est la suivante : « Il prit sur une table le premier livre qui se trouva sous sa main⁷⁶² ». Le texte retenu par Marillier constitue la fin de la phrase : « c'étoit la *Démonomanie* de Bodin⁷⁶³. » Le roman de Bordelon et son édition de la collection des *Voyages imaginaires* constituent pour Beauvallet à la fois une ressource et un refuge. Il exploite non seulement le récit mais aussi sa résonance dans l'histoire littéraire. Par ailleurs, ce désir d'ancrage dans la filiation du fantastique est particulièrement visible et significatif au sein du premier numéro de *La Féerie illustrée*. Les *Voyages imaginaires* ne fournissent que deux gravures pour le texte. L'édition de 1710 est plus généreuse avec un total de dix illustrations, dont l'ultime est une représentation dépliant de sabbat. La figuration est d'autant plus impressionnante qu'elle double sa dimension (fig. 164).

Toutefois, Belin ne suit pas leur chemin. Après la première livraison, il se détache de ses prédécesseurs pour affirmer sa propre mise en image. Il s'écarte des illustrations quelques peu caricaturales et grotesques de Créspy (1660-1739). Ses représentations sont plus modernes, il s'adapte aux lecteurs-regardeurs du XIX^e siècle et entre en résonance avec leur culture visuelle. Le premier numéro est donc une démonstration qui porte en elle un discours multiple. La publication absorbe ses racines et ambitionne de les faire croître. La revue se veut et s'affirme comme la poursuite du fantastique. Elle manie avec prudence les poncifs du genre et les auteurs flambeaux pour créer après et d'après eux. Les précurseurs sont vus comme de véritables tremplins capables de générer d'autres créations. Au-delà de l'élaboration d'œuvres

⁷⁶² Bordelon, Laurent, « Les imaginations de M. Oufle », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, p.5.

⁷⁶³ Bordelon, *op. cit.*, (1789), p.30.

littéraires et graphiques, se pose la question du discours plus qu'implicite que la publication véhicule. Si Belin a vu les gravures de Marillier, ce n'est pas le cas des lecteurs de *La Féerie illustrée*. La citation n'est pas perçue par le public donc sa destination est autre. Le but de l'image est de se transfigurer en signal perceptible par la critique et les littérateurs. Elle peut alors s'engouffrer dans une argumentation dont la structure est la répétition et l'excavation toujours plus profonde de références. Elle participe à l'effacement de l'oubli éditorial, et feint une conduite fluide et sans accroc du fantastique. Beauvallet souhaite faire de sa publication un organe de cristallisation du genre. Il emploie donc les stratégies de répétition éculées par l'exégèse et par l'édition. Finalement, la citation de Belin à Marillier suit le même mouvement que les différentes reprises et adaptations des illustrations de ce même artiste pour le récit de Cazotte⁷⁶⁴. Les gravures de Marillier du *Diable amoureux* sont d'abord reprises à l'identique puis adaptées pour que leur souvenance transparaisse. En alternant entre la résurgence et l'hybridation du fantastique il prévient au mieux les attentes du public et offre un discours conciliant à la critique.

« Les imaginations de M. Oufle » constitue un ancrage solide au fantastique voulu pour le lancement du journal. Le reste du matériel littéraire forme des citations plus ponctuelles aux poncifs du genre. Lorsque l'illustration des « imaginations de M. Oufle » s'arrête au numéro 9 de la première année, c'est « Faust » qui prend sa suite. Ce n'est pas le récit de Goethe mais de Widmann. Il s'agit d'une version bien plus courte et relativement différente. Si Faust est bien un magicien qui conjure le diable, Marguerite est absente du récit. En réalité, la trame narrative ne tient qu'aux deux invocations de Faust et aux multiples incarnations du diable. Ce dernier paraît tout d'abord sous la forme d'innombrables monstres effroyables, puis d'un moine, avant de déchaîner tout un sabbat. Faust finit par signer un pacte avec le démon, ce dernier devient son serviteur. En échange, le magicien doit être l'ennemi des chrétiens.

Deux gravures accompagnent le récit. La première illustration présente Faust de dos affrontant un dragon gigantesque (fig. 165). Sur la droite de l'image se trouvent de petites créatures aux yeux globuleux qui ne sont pas sans rappeler les monstres qui ornent le titre de *La Féerie illustrée*. Le même type de chimères se retrouve sur la seconde image (fig. 166). Alors que le diable semble diriger son assemblée de sorcières, deux petites bêtes figurent au tout premier plan. Cette seconde illustration d'Auguste Belin pour l'« Histoire merveilleuse du Docteur Faust » de Widmann emprunte beaucoup à l'imaginaire visuel du sabbat des sorcières. Sur la droite de la gravure, une figure infernale est encerclée par une foule de sorcières.

⁷⁶⁴ Voir partie I : A. 2. c. L'illustration immuable

Certaines d'entre elles, sur la gauche du cercle, arrivent en volant sur leurs balais ; d'autres ont déjà atterri et commencent à danser, à droite du démon. L'arrivée des sorcières sur leurs balais, qu'elles ont oints d'onguent afin qu'ils volent, la danse et l'allégeance au diable sont des étapes clés du sabbat. Il est usité de représenter une foule de sorcières se perdant dans l'horizon pour figurer l'avalanche des enchanteurs se rendant au Sabbat⁷⁶⁵. Auguste Belin suit la tradition iconographique. Seule la représentation du diable est réformée. Ce n'est plus un bouc mais une créature au buste athlétique et muni d'ailes de chauve-souris. Cette figuration du diable est plus moderne et se rapproche des représentations du XIX^e siècle de Lucifer⁷⁶⁶. Si l'illustration présente des éléments caractéristiques de la nuit de Walpurgis, qui sont, par ailleurs, appuyés par la légende « Ces filles du Sabbat exécutèrent la plus démoniaque des bacchanales⁷⁶⁷ », l'instant qui lui est rattaché dans le texte est tout autre. En effet, le dixième numéro de *La Féerie illustrée* conte l'invocation de Méphistophélès par Faust et il n'a pas encore signé de pacte avec le diable. Ainsi, le sabbat, qui est un moment important dans l'histoire de Faust, n'intervient que bien plus tard dans le récit. La gravure du dixième numéro engendre une confusion pour les lecteurs qui connaissent l'histoire de *Faust*. En réalité, cette image combine sciemment deux moments importants du récit dont les représentations mettent en jeu le même élément central : le diable. Ainsi, Belin utilise l'image du sabbat, non seulement parce qu'elle se rapporte à un événement du récit, mais aussi parce qu'il s'agit d'un emblème associé aux sorcières et à leur activité. Le sabbat est largement repris par la culture populaire qui en fait un événement appartenant immanquablement au fantastique.

La narration est donc un double prétexte. Elle permet l'exposition d'illustrations frappantes et la réactivation de flambeaux historiographiques. L'illustration fait ici le lien entre le récit, l'histoire littéraire, et la publication. Beauvallet la traite avec énormément d'importance et il le proclame à de multiples reprises dans sa revue⁷⁶⁸. Si la version de Widmann s'éloigne de la trame originelle de la construction du fantastique, elle n'est pas sans lien avec le genre

⁷⁶⁵ C'est le cas de Herr, Michael, *Sabbat de Sorcière Sur le Mont de Brocken*, estampe, 20,2 x 14,8 cm, 1650, dans cette image une ronde de sorcières apparaît sur la gauche de la représentation. Elles sont dirigées par un démon tenant deux flammes dans ses mains. Quelques années plus tard, Johannes Praetorius, offre une vision rapprochée de la scène de Michael Herr : Praetorius, Johannes, *Le Sabbat de Sorcière*, estampe, in-4, 1668. Le démon enflammé menant la danse, la figure cornue assise en haut de la colline, et même l'arrivée d'une sorcière à dos de bouc, se retrouvent dans cette représentation. Seul, le premier plan distingue les deux gravures.

⁷⁶⁶ Voir Gustave Doré, « La tentation du Christ », *La Bible* (1866) et « Satan et le serpent », *Le Paradis perdu* (1874).

⁷⁶⁷ Widmann, Goerg Rudolf, « L'Histoire Merveilleuse du Docteur Faust », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°10, 30 octobre 1858, p.77.

⁷⁶⁸ « Comme le genre qu'elle traite est éminemment propice à l'illustration, il lui fallait avant tout un dessinateur adroit, intelligent et spirituel, artiste dans toutes la force du terme » in *La Féerie illustrée*, n°10, 30 octobre 1858, n.p.

pour autant. Elle est publiée en amont de la variante de Goethe en 1852 dans le septième tome des *Veillées littéraires illustrées*⁷⁶⁹. Non seulement le lien entre les deux adaptations est déjà ébauché mais cet organe éditorial participe à l'expansion du fantastique en France. Les *Veillées* publient à bas coût *Le Diable amoureux* de Cazotte, *Ondine* de La Motte Fouqué (1777-1843), ou encore *Le Grillon du foyer* de Dickens. *La Féerie illustrée* forge ses références par rebond et par hybridation. Lorsque Beauvallet fait appel à Widmann, il convoque Goethe et la mise en image du récit fixe le Faust à la revue. Nous sommes à la frontière du modèle rebattu, ce qui permet l'illusion de la nouveauté tout en maîtrisant sa projection sur les lecteurs.

Lors de la seconde année de publication, Beauvallet semble quelque peu délaissé les canons du genre. En réalité, il use des références différemment en les entrelaçant à ses récits. Ce n'est plus de la réédition pure et simple ni de la reprise visuelle. Les citations sont disposées dans la narration. Les allusions sont plurielles et implantées sans subtilité. Beauvallet paraît craindre l'émancipation. Cela le conduit à multiplier les renvois à d'autres œuvres au point de pousser l'intertextualité à son paroxysme. Le roman-feuilleton « Satan et la tête sans corps » de Charles Noël paraît être celui dont la trame narrative emprunte le plus à d'autres textes. Ses pastiches sont plus ou moins perceptibles. Le récit est publié deux fois avec deux titres et deux auteurs différents.

Lorsque le récit paraît dans *Le Monde Fantastique illustré*, il est nommé « La femme au collier rouge », et son auteur qui était auparavant Charles Noël, devient Léon Beauvallet. Ce nouveau titre est une reprise de l'intitulé du huitième chapitre. Il s'agit d'une référence à peine voilée à Alexandre Dumas et son roman *La Femme au collier de velours* publié en 1849⁷⁷⁰. La concomitance de la publication du chapitre huit de « Satan et la tête sans corps » avec un portrait biographique d'Alexandre Dumas dans *La Féerie illustrée* ne peut qu'appuyer cette relation⁷⁷¹. Dans son texte Dumas use de la métalepse⁷⁷² : E. T. A. Hoffmann devient un personnage. Les frontières de la réalité et de la fiction se brouillent. Ce jeu de transgression convient au fantastique. L'auteur allemand, et les mystères qui l'entourent, semble fait pour faire partie d'une fiction. Le récit de Dumas met donc en scène Hoffmann lui-même séjournant à Paris durant la Terreur. Il assiste au *Jugement de Pâris* à l'opéra et est ébloui par une danseuse,

⁷⁶⁹Goethe, Wolfgang, « Faust précédé de « La légende populaire de Johann Faust, l'un des inventeurs de l'imprimerie » par Widmann », *Les Veillées littéraires illustrées*, tome 7, Paris Bry aîné, 1852.

⁷⁷⁰Dumas, Alexandre, « Les Mille et un Fantômes, La femme au collier de velours », *Le Constitutionnel*, n°265, 22 septembre 1849 au n°300, 27 octobre 1849.

⁷⁷¹ Beauvallet, Léon, « Les enchanteurs du XIX^e siècle, Alexandre Dumas », *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°8, deuxième année, 19 février 1859, p.62-63.

⁷⁷² Genette, Gérard, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. Voir également Meyer-Minnemann, Klaus, « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » : la métalepse littéraire », *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Édition de l'EHESS, 2005, p.133-150.

Arsène. Elle porte un collier de velours noir fermé par une agrafe en forme de guillotine. Le lendemain d'une nuit passée avec elle, Hoffmann découvre qu'elle a été décapitée la veille et que seul son collier retenait sa tête. Les liens entre le texte de Dumas et celui de Noël sont relativement ténus. Les deux histoires ne sont reliées que par l'assonance que partagent leurs titres et l'élément clé de l'intrigue qu'est la décapitation. Toutefois, les deux récits exploitent cet événement de façon très distincte. Chez Dumas, le lecteur apprend en même temps qu'Hoffmann la nature de son amante. La révélation constitue l'acmé et la fin du récit. Dans le récit de Noël, Esther est ressuscitée après sa décapitation, le lecteur est immédiatement dans la confidence. L'événement sert de départ à l'intrigue.

Étant donné que la reprise de Dumas dans la narration de Noël n'est pas manifeste, il convient de s'interroger sur les raisons de cette convocation. Dans son récit, Alexandre Dumas fait appel à plusieurs auteurs ayant signé des textes fantastiques. Il fait d'Hoffmann un personnage, l'auteur devient empreint de mysticisme et acteur d'une histoire qu'il aurait pu écrire. Il entoure son héros d'une foule de personnages qui sont eux-mêmes des références à l'œuvre ou à la vie de l'auteur allemand⁷⁷³. De plus, dans son premier chapitre, Dumas écrit un véritable éloge à Charles Nodier et lui attribue la paternité du texte qu'il rédige. Ainsi, les écrivains allemand et français apparaissent dans le texte comme des phares incontestables indiquant que le texte est fantastique. Beauvallet dans *La Féerie illustrée*, fait une référence directe à Dumas, et s'empare ainsi de la lignée littéraire que ce dernier s'est créée pour s'y intégrer à son tour. Beauvallet capte ainsi un fantastique à la fois allemand et français déjà digéré par Dumas pour consolider son histoire littéraire du fantastique. L'ultime chapitre de « Satan et la tête sans corps » s'intitule « Le Diable amoureux ». Une fois encore, seul le titre de l'ouvrage est imité, la trame narrative du dernier chapitre de « Satan et la tête sans corps » est à l'opposé du récit de Cazotte. Dans le roman de Noël, c'est le diable qui finit par tomber amoureux de Marthe-Esther, la créature qu'il a créée. Par ailleurs, la situation ne dure pas, elle est presque anecdotique. Il nomme le dernier chapitre du roman-feuilleton d'après un micro-événement ce qui est révélateur de son intention. L'intertextualité s'arrête là où le pastiche commence.

Ce n'est pas l'absorption de la narration qui intéresse l'auteur mais bien la citation brute et ce qu'elle déclenche comme repère chez le lecteur. Le rédacteur de *La Féerie illustrée* utilise

⁷⁷³ Hoffmann croise Zacharias Werner, son ami. Il s'agit d'un dramaturge allemand dont Hoffmann fait la biographie. Il rencontre également Gottlieb Murr, qui est un auteur allemand du XVIII^e siècle ; le nom « Murr » est aussi une référence au roman d'Hoffmann *Le chat Murr*. Enfin, il se joint à Antonia, l'héroïne de la nouvelle « Le violon de Crémone ».

les références sans réellement s'y attacher, il ne les utilise que pour convoquer une idée du fantastique dans l'imaginaire collectif. Il manipule les inférences. Dans sa revue ou dans ses récits, il aiguille le lecteur. Ce dernier avance d'une balise à l'autre. Ces signaux manifestent tous un référentiel commun : le fantastique considéré comme historique. Le système d'inférence dont il use a donc moins d'impact sur la narration que sur la réception du texte. Sa structure justifie la nature de ses publications en passant par les réemplois et l'hybridation des canons du genre. Il cristallise ainsi une idée de ce qu'est le fantastique en remontant la lignée. La création est également présente et elle a son importance. Toutefois, elle est aussi marquée par l'exploitation des archétypes.

2. Le pastiche et les formes excessives de narration et de monstration

a. La navigation du fantastique dans « Les Quatre Henri »

L'exigence de revendiquer son appartenance au fantastique passe aussi bien par la forme du journal, son architecture, que par son contenu, ses récits. Elle se lit à plusieurs degrés mais témoigne d'une forme de monomanie qui tente de solidifier le côté évanescent du genre. Les republications participent à la volonté de caractérisation, elles sont aidées par les créations originales des revues. Ces dernières font des emprunts aux auteurs du genre et manipulent les *topoi*. Toutefois, la structure des romans-feuilletons concourt à distordre les canons. En effet, pour teinter la narration les auteurs utilisent les motifs du fantastique mais le format des publications les pousse vers un excès manifeste. L'auteur d'un roman-feuilleton est contraint par son médium. La narration suit des règles dictées par le journal : elle doit, en un minimum de pages, créer un maximum d'effet sur le lecteur. L'esthétique de la réception est capitale⁷⁷⁴. Elle est tenue de finir sur un événement clé poussant le lectorat à découvrir la suite du récit et donc à acheter le numéro suivant. Cette codification du roman-feuilleton bouleverse intrinsèquement la conduite du récit telle qu'elle apparaît dans un ouvrage publié d'une traite. Ainsi, le fantastique littéraire, qui se veut subtil et déployé au sein du récit à une fin narrative précise chez beaucoup d'auteurs du genre, est altéré. Il est remanié afin de convenir à l'objet particulier qu'est le roman-feuilleton⁷⁷⁵. Ce dernier se sert du fantastique comme un ressort de l'intrigue. Il n'est plus dilué dans la diégèse mais devient l'origine des multiples péripéties. En

⁷⁷⁴ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁷⁷⁵ Guise, René, *Le roman feuilleton, (1830-1848) : la naissance d'un genre*, Lille, Publication de l'A.N.R.T., 1985, p. 191.

temps qu'événement narratif, c'est une forme pleine de possibilités. Le roman-feuilleton se sert alors de ses *topoi* afin d'engendrer du suspense, de la tension ou encore un retournement de situation.

L'essence de l'histoire n'est plus régie par l'esthétisme ou la volonté de poursuivre le genre. Ce sont les règles commerciales du journal-roman qui dictent le récit. Les romans-feuilletons édités dans les journaux-romans doivent rapidement convaincre leur public, ils se doivent donc d'être tout de suite limpides et intelligibles quant à leur nature. Pour cela, ils utilisent les *letimotive* de la littérature à laquelle ils se rattachent. Cela donne lieu, dans les premiers chapitres des romans de *La Féerie illustrée*, à un véritable déversoir de toutes les caractéristiques fantastiques que les auteurs ont pu trouver dans les textes de leurs prédécesseurs. Les écrivains de romans-feuilletons se servent donc des récits des figures dites tutélaires pour former une autre littérature ; celle-ci convient plus à la forme et à la parution du journal. Si l'aspect mercantile est réel et visible, les *topoi* utilisés nous informent sur ce qui est immédiatement reconnu comme fantastique par le lectorat.

« Les Quatre Henri », « Satan et la tête sans corps » et « Les Masques Noirs » sont trois romans-feuilletons originaux qui manipulent plusieurs strates de poncifs du fantastique. Ils sont tous qualifiés de romans fantastiques, aussi leurs auteurs jouent-ils sur les lieux communs du genre afin qu'ils soient tout de suite familiers pour les lecteurs. Les transformations liées à la forme du roman-feuilleton poussent inmanquablement le genre fantastique vers l'excès⁷⁷⁶. « Les Quatre Henri » est le premier récit publié par *La Féerie illustrée*, il apparaît en première page et est immédiatement illustré. Son développement se déroule sur les trois années de publication du journal, ce qui en fait l'histoire la plus importante du point de vue de Beauvallet.

Le récit prend plusieurs événements de l'histoire de France et les teinte de fantastique. L'histoire débute à Blois en 1588. Nous suivons Jacques Clément et François Ravaillac qui trouvent refuge chez Marsiane, une sorcière. Elle a deux enfants adoptifs, Lupus, au corps difforme et Psyché, une très belle femme. Henri de Guise, Henri III, et Henri de Navarre arrivent ensuite chez la sorcière. Elle les reconnaît parce qu'ils l'ont tous sauvée autrefois. Entre alors Henri de Bois-Dauphin que Marsiane hait. En effet, son fils a été tué par le père de Bois-Dauphin. La sorcière tire les cartes et prédit la mort pour de Guise, Henri III et Henri de Navarre et une vie heureuse à Bois-Dauphin. Marsiane ne se satisfait pas de sa prédiction et jure de protéger les trois Henri de la mort.

⁷⁷⁶ Voir Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Les premières lignes des « Quatre Henri » plongent immédiatement le lecteur dans une atmosphère de terreur. L'auteur se doit de mettre très vite en place le décor et les personnages. Il est à la limite de l'*in medias res*. Les deux personnages, Jacques Clément et François Ravailac, introduits dans le premier chapitre, se trouvent, un soir d'orage dans un environnement quelque peu hostile :

« la forêt se remplissait d'ombre. Les grands arbres décharnés prenaient des formes étranges, et le vent qui sifflait à travers les branchages ressemblait à des plaintes et à des gémissements. Pour comble de tristesse, de gros nuages noirs s'étendirent peu à peu comme un drap mortuaire au-dessus de la forêt, et bientôt un effroyable orage vient s'abattre en hurlant sur le bon pays Blésois. »⁷⁷⁷

Dans ces quelques lignes, l'auteur déploie les champs lexicaux de la mort et du cri à l'aide de nombre de comparaisons. En très peu de phrases, le lecteur se trouve assailli par les « plaintes », « gémissements », et « hurl[ements] », il est également confronté à un « drap mortuaire » et à l'idée de « déchar[nement] ». La mort est un thème récurrent dans les écrits fantastiques, elle plane souvent sur le texte comme une épée de Damoclès. Ici, cette idée est ajoutée à un paysage menaçant, des arbres morts et un ciel obscurci, qui sont également des éléments qui se trouvent régulièrement dans les contes fantastiques. La forêt comme lieu de l'extraordinaire est également un poncif de la littérature de l'imaginaire. Elle se retrouve aussi bien dans les contes de fées que dans les contes fantastiques⁷⁷⁸. Le bois isole les protagonistes. Il est à la fois protecteur et menaçant et constitue un espace clé dans les narrations⁷⁷⁹. La forêt abrite les différentes transformations ou évolutions des personnages. C'est le lieu où se produit la rupture entre réel et surnaturel. C'est le décorum mis en place par Beauvallet, il l'accentue encore grâce aux mugissements du vent. Tout ce vocabulaire, condensé en seulement huit lignes dans le journal, donne véritablement une impression de démesure quant à l'emploi des *leitmotive* du fantastique.

L'excès ne s'arrête toutefois pas à ces quelques phrases. En effet, à peine un paragraphe plus loin, les deux voyageurs, Jacques Clément et François Ravailac, trouvent refuge dans une maison cernée par les ruines et le lierre. C'est un être roux et difforme, nommé Lupus mais que le texte ne cesse de nommer « gnôme⁷⁸⁰ », qui leur ouvre sous l'injonction de sa mère adoptive, la sorcière Marsiane. Le texte insiste sur la rousseur de Lupus. Le roux, rappelant la couleur du

⁷⁷⁷ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°1, 28 août 1858, p.2.

⁷⁷⁸ Barthélémy, Lambert (dir.), *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, « Forêts fantastiques », Paris, Kimé, N°27-28, automne 2010.

⁷⁷⁹ Voir Mérimée, Prosper, « Le Manuscrit du professeur Wittembach », *La Revue des deux mondes*, tome 83, 1^{er} septembre 1869, p257-290.

⁷⁸⁰ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°1, 28 août 1858, p.2.

sang, est depuis longtemps associé au mal et aux sorcières⁷⁸¹, pourtant Beauvallet attribue à Marsiane des cheveux gris. La raison ne peut s'en concevoir qu'en lisant plus largement le texte. S'il est vrai que Marsiane est une sorcière, elle met, toutefois, ses pouvoirs au service de la royauté pour la préserver. Lupus en revanche, dont le nom évoque le loup, est un être profondément malveillant qui ne cherche qu'à tuer pour se venger de la difformité dont la nature l'a pourvu. Lupus apparaît comme un condensé de créatures folkloriques. Il est à la fois un nain, un gnome et un loup-garou. Ces caractéristiques sont évoquées, elles transparaissent dans l'aspect de Lupus mais ne sont pas le cœur du récit. Encore une fois, la narration envoie des signaux aux lecteurs-regardeurs. Elle rattache un personnage à une branche du fantastique, celle qui s'emploie à éclaircir les récits populaires. Beauvallet exécute une réécriture fantastique de l'histoire en y insérant des personnages extraordinaires. C'est sur eux que repose le surnaturel. Le personnage est un lien entre le récit et la sphère référentielle du lectorat. L'importance de Lupus se minore au fil du récit. Il est absent de la première illustration du texte, celle qui donne une identité visuelle au récit.

L'illustration, et notamment la première illustration, concourt à encenser l'écriture excessivement fantastique de Beauvallet. Cette planche a une importance capitale pour le roman-feuilleton. Elle contribue à accrocher le lecteur, et l'aide également à situer l'univers du récit en un seul coup d'œil. La première gravure se doit de catalyser l'histoire, d'installer son décor et de plonger le lecteur dans le monde qu'elle déploie. Les premiers chapitres de l'histoire font apparaître les personnages principaux autour d'une situation, les prédictions, qui amène un développement futur. L'illustration doit faire de même.

Ainsi dans la première illustration des « Quatre Henri » (fig. 167), figurent six personnages, les quatre Henri – Henri de Guise, Henri de Navarre, Henri III et Henri de Bois-Dauphin– Marsiane et Psyché. Les quatre Henri se regroupent sur la gauche de l'image. Marsiane, quant à elle est assise sur la droite de la composition, elle tend un doigt accusateur vers Henri de Bois-Dauphin. Sa position et son vêtement ne sont pas sans rappeler *Les Trois sorcières* de Füssli (c.1783)⁷⁸². Belin a sans doute vu l'œuvre ou sa reproduction gravée⁷⁸³. En outre, Shakespeare est une référence utilisée comme point de repère dans l'historiographie du fantastique⁷⁸⁴. En faisant appel à sa figuration, Belin s'empare de la lignée. Dans la revue,

⁷⁸¹ Fabre-Vassas, Claudine, « La cuisine des sorcières », *Ethnologie française, nouvelle série*, t.21, n°4, 1991, p.423.

⁷⁸² Füssli, Henry, *Les Trois sorcières*, c.1783, huile sur toile, 76.2 x 91, 40 cm, Stratford upon Avon, The Royal Shakespeare Theatre.

⁷⁸³ Weinglass, David, H., *Prints and engraved illustrations by and after Henry Fuseli*, Aldershot, Scolar Press, 1994.

⁷⁸⁴ Chasles, Philarète, « Des Drame fantastiques et Merveilleux de Shakespeare. », *La Revue de Paris*, tome

l'image fonctionne comme les différents textes. Elle s'insère dans l'histoire visuelle du genre et le prolonge. En faisant écho aux figures initiatrices, l'illustration justifie son positionnement au sein du fantastique. Füssli est souvent un point d'accroche. La gravure envoie un signal au regardeur.

Belin procède en adoptant un élément du tableau et en l'insérant dans sa composition. La sixième illustration de *La Féerie illustrée* représente la reine Catherine de Médicis en proie aux hallucinations (fig. 168). Cette gravure n'est pas sans rappeler la célèbre représentation du *Cauchemar* par Henry Füssli (1781)⁷⁸⁵. En effet, la reine, tout comme la jeune femme endormie du tableau, est allongée sur un lit, les bras pendant dans le vide, la tête renversée et les cheveux épars. Aucun incube n'est véritablement assis sur son buste, toutefois, le démon se trouvant le plus à gauche du trio qui l'enserme, présente certaines similitudes avec la créature de Füssli. C'est le seul qui touche véritablement la reine, la créature se penchant en avant sur son corps. En outre, elle semble partager quelques traits avec l'incube, son nez plus empâté que celui de ses semblables rappelle celui relativement rond de la créature du peintre. Les oreilles des deux démons présentent également des ressemblances. La composition de l'illustration de Belin est comparable au tableau. Le décor de l'huile sur toile est cerné de tentures avec sur la gauche de la représentation, une tête de cheval sortant des pans de la draperie. Le rideau se retrouve à droite de la gravure de Belin, toutefois, ce n'est pas un cheval qui émerge de l'ouverture offerte par la draperie mais un autre démon. Si leurs formes diffèrent, ils ont les mêmes fonctions : le cheval dans le tableau de Füssli renvoie au folklore populaire, il est l'image même du cauchemar⁷⁸⁶. Le démon, qui semble également être l'intermédiaire entre Catherine et ses visions, pointe du doigt ses victimes. Dans cette re-visualisation de l'œuvre, Belin conserve l'élément le plus significatif pour le rediriger vers une nouvelle narration. Füssli est extrêmement important dans l'histoire du XIX^e siècle et s'insère à de multiples reprises dans la culture visuelle française⁷⁸⁷. Il marque profondément la sphère référentielle du fantastique et beaucoup d'artistes s'emparent de ses œuvres pour suggérer l'extraordinaire. Il semble donc légitime que son écho apparaisse dans le journal à deux reprises et notamment dans la première illustration du journal.

dixième, 1830, p.242-253 ; Du Cleuziou, Henri, « Salon de 1861, Goethe, Shakespeare et Dante, à l'exposition de peinture », *La Jeunesse, Journal littéraire*, n°2, 15 juin 1861 p.3-4.

⁷⁸⁵ Füssli, John-Henry, *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101,6x126,7 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

⁷⁸⁶ Voir, Berton-Charrière, Danièle, « L'amour et l'âne All'Antica : Füssli, Shakespeare et ... Canova », *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaine des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°57, 2003, p.65 et Feingold, Lawrence, « Fuseli, Another Nightmare : The Night-Hag Visiting Lapland Witches », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 17, 1982, p.55.

⁷⁸⁷ Casati, Alexandre, *Le Cauchemar de la poire*, 1833, lithographie coloriée, 20,4 x 15 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Dans cette gravure (fig. 167), Psyché se trouve entre les deux ensembles. Elle constitue le pivot entre la sorcière et les quatre Henri. Marsiane, sa mère adoptive, prévoit le futur des quatre seigneurs : ces derniers vont tous tomber amoureux de Psyché. Ainsi, la jeune fille se trouve tiraillée entre les deux groupes. Elle donne son cœur à Bois-Dauphin, le seul dont Marsiane souhaite la mort, et se refuse aux trois autres. Auguste Belin présente donc dans son illustration les protagonistes du roman-feuilleton, seul Lupus est écarté. Le décor dans lequel ces personnages évoluent est quant à lui plus évocateur du genre fantastique de l'histoire. Il reprend des éléments de la description que donne Beauvallet de l'intérieur de la demeure de Marsiane :

Aux murailles dégradées, aux poutres vermoulues étaient appendus des monstres empaillés. Dans les coins gisaient des ossements dépareillés, des squelettes incomplets, des crânes aux yeux absents, aux mâchoires édentées. À droite, à gauche, partout était éparpillées cornues, alambics, creusets, cucurbites, athanors, livres de cabale, cartes magiques, figurines de cire ; en un mot tous les accessoires obligés des alchimistes et des astrologues judiciaires de ce temps-là⁷⁸⁸.

Les objets et ustensiles magiques sont tous regroupés à droite de la composition, près de Marsiane elle-même. Le crâne faisant appui au grimoire, la cornue qui l'enchâsse, surplombés de ce qui semble être un squelette d'enfant se retrouvent aussi bien dans la description que dans l'illustration.

Belin interprète ou ajoute cependant des éléments qui lui sont propres. Beauvallet écrit que « des monstres empaillés » sont accrochés au plafond. Belin remplace les montres, créatures indistinctes par un crocodile. C'est un motif qui se retrouve dans certaines figurations de cabinet de curiosité⁷⁸⁹. Leurs propriétaires sont souvent des humanistes ou des hommes de science, parmi eux des chimistes et des apothicaires. Ils utilisent également des alambics et autres instruments pour transformer la matière. L'iconographie qui leur est propre glisse peu à peu vers celle des alchimistes et sorciers. Le but premier de l'alchimiste est précisément de transformer non seulement la matière mais aussi l'âme, à l'aide de différentes manipulations alchimiques. Dans les textes de fiction, les alchimistes, sorciers, astrologues, enchanteurs forment un tout indéfini rassemblant tous les occultistes. La représentation de ces différents praticiens n'est plus distincte, mais emprunte les codes et attributs des différents arts ésotériques. Il en résulte une contamination iconographique des images attenantes aux sciences

⁷⁸⁸ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°1, 28 août 1858, p.2.

⁷⁸⁹ Voir Rochas, Joëlle, « Un cabinet d'égyptologue au Siècle des lumières : le cabinet d'histoire naturelle du docteur Gagnon au Musée Stendhal de Grenoble (France) », *Muséologie, les cahiers d'études supérieures*, 4(2), 2010, p.24.

occultes. L'illustrateur de *La Féerie illustrée* n'est pas le seul à imager cette variation. Ce détail se retrouve chez Gustave Doré, lorsqu'il dépeint lui aussi l'intérieur d'un atelier de sorcier, Pietro d'Abano (fig. 169). Le crocodile appendu est alors présenté de trois-quarts, sa gueule et ses yeux exorbités faisant face au regardeur. Dans la première illustration des « Quatre Henri », la fusion est manifeste (fig. 167). Les crânes et squelettes représentés dans l'image renforcent l'analogie entre le laboratoire de l'alchimiste ou du sorcier et les cabinets de curiosités.

Les monstres suspendus au plafond ne sont pas le seul élément que Belin s'approprie, la gravure laisse également apparaître des éléments qui ne font pas partie du décor tel que l'a pensé Beauvallet. Auguste Belin ajoute un chat noir aux pieds de Marsiane et une chauve-souris aux ailes déployées sur la cheminée. Ces deux animaux sont représentés afin d'indiquer au regardeur que Marsiane est une sorcière. Chat et sorcière sont associés dans l'imaginaire commun. À partir du XII^e siècle, le félin commence à se conjuguer au diable⁷⁹⁰. L'animal, généralement de couleur noire, est d'abord considéré comme démoniaque, puis, à l'instar du bouc, comme une idole que les hérétiques adorent⁷⁹¹. Il semble que le chat intervienne de différentes manières dans la vie des sorciers. Il peut être un sacrifice que l'on offre aux démons⁷⁹², ou encore l'animal en lequel l'enchanteuse se métamorphose. Le rapprochement entre le chat noir et la sorcière relève donc d'un agrégat de différentes légendes. Elles transparaissent au fil des années dans la culture populaire et visuelle sous la forme relativement simple de la réunion des deux acteurs. Le chat devient l'animal domestique de la sorcière. En revanche, l'analogie entre la chauve-souris et la devineresse est moins tracé. Cet animal souffre d'une réputation négative dans beaucoup de cultures⁷⁹³. Appartenant à la nuit, il est associé à l'obscurité, au monde terrifiant qu'il est impossible de saisir pleinement. C'est sans doute cette thématique des ténèbres qui le rapproche de la figure de la sorcière⁷⁹⁴. Lorsqu'Auguste Belin ajoute ces deux animaux dans la première illustration des « Quatre Henri », il fait appel à la culture visuelle qu'il partage avec ses regardeurs, la sphère référentielle qu'il met en place tend inmanquablement à suggérer la figure de la sorcière.

⁷⁹⁰ Bobis, Laurence, *Le Chat, Histoire et légendes*, Paris, Fayard, 2000, p.189.

⁷⁹¹ « Dans ce triste Jura, pays pauvre de maigres pâturages et de sapins, le serf sans espoir se donnaît au Diable. Tous adoraient le chat noir. » in Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, [1862] 1966, p.164.

⁷⁹² Walter, Virginie, *Contribution à l'étude de l'évolution historique du chat : ses relations avec l'homme de l'Antiquité à nos jours*, Thèse de Doctorat pour obtenir le grade de docteur vétérinaire sous la direction de Monsieur le Professeur Guy Bodin, Toulouse, École Nationale Vétérinaire, 2007, p.68.

⁷⁹³ Skoczeń-Marchewka, Beata, « La symbolique des animaux dans la culture populaire polonaise, De l'étable à la forêt », *Musée Ethnographique de Cracovie*, p.170.

⁷⁹⁴ Voir Carbollic-Roure, Hélène, « De Dracula à Batman, ou deux éthiques issues de la même origine esthétique », paru dans *Loxias*, Loxias 16, [En ligne], <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1599>>, Consulté le 30 Mars 2020.

Il semble que la première planche des « Quatre Henri » ait réussi son rôle de condensateur de l'histoire. C'est un frontispice, résumant en une illustration les personnages, l'univers et l'intrigue que le texte développe. Certains éléments de sa composition sont repris en 1887 pour une affiche du *Conteur* faisant la promotion du roman de Beauvallet alors publié sous la forme d'un ouvrage (fig. 170). Le sous-titre du récit change. Il passe de fantastique à historique. Aussi, dans l'illustration grimoire, crocodile, crânes et cornue disparaissent. Seul le chat noir est conservé ; Belin lui associe un corbeau, volatile également évocateur de sorcières. La composition de l'affiche est plus dynamique. Lupus est présent et renversé à terre. Marsiane, toujours accusatrice, est cette fois représentée debout, faisant face à son ennemi. Sa main gauche, crispée sur la table où elle s'appuie, traduit sa colère. Le changement de sous-titre engendre une épuration de l'iconographie fantastique présente dans la première illustration. La désignation conduit l'iconographie, ceci est d'autant plus visible au regard de la mise en image du texte servant de source à Beauvallet.

Pour s'assurer du succès des « Quatre Henri », *La Féerie illustrée* s'inspire, si ce n'est plagie, le texte éponyme du feuilletoniste Frédéric Soulié (1800-1847). Le texte, relativement court, paraît pour la première fois dans *Le Musée des Familles*, de décembre 1834⁷⁹⁵. Soulié dit lui-même s'inspirer d'un livre ayant pour titre *Doigt de Dieu*⁷⁹⁶. Il est accompagné d'une gravure d'après Gavarni dont Belin s'approprie quelques éléments (fig. 171). La composition globale reste similaire : la sorcière se trouve à droite et pointe un doigt accusateur vers les quatre Henri à gauche de l'illustration. Cependant tous les détails appuyant le statut de Marianne disparaissent. Il ne reste qu'un intérieur austère, sans aucun élément additionnel. Les motifs du surnaturel manquent. Le texte de 1834 est le point de départ du récit de Beauvallet. Ce dernier développe le texte de deux pages de Soulié sur cinq chapitres. Il ajoute ainsi nombre de détails et de personnages pouvant donner lieu à l'écriture d'une histoire plus longue. Le cinquième chapitre de Léon Beauvallet correspond à la prédiction de la sorcière, soit l'élément principal de récit de Soulié. Les chapitres précédents qui apparaissent dans *La Féerie illustrée*, mettent en place l'intrigue et l'atmosphère du roman-feuilleton dit fantastique. Chez Soulié, il n'est ni question de Psyché et Lupus, ni question des futurs assassins. La sorcière, qui n'est pas nommée, est seule chez elle. Elle offre l'hospitalité à quatre Henri qui saccagent sa demeure. Par la suite, elle prédit leurs quatre morts. Henri de Condé, dont la mort par empoisonnement

⁷⁹⁵ Soulié, Frédéric, « Les Quatre Henri », *Musée des Familles, Lectures du Soir*, deuxième volume, décembre 1834, p.33-34. Il faut également noter que lorsque « Les Quatre Henri » de Léon Beauvallet sont publiés dans le *Bulletin de l'armée et de la Marine*, deuxième année, n°79, 4 août 1860, p.37, le roman-feuilleton est précédé du texte de Soulié.

⁷⁹⁶ L'ouvrage publié à La Have selon Soulié est introuvable.

est annoncée, est remplacé chez Beauvallet par Henri de Bois-Dauphin. L'atmosphère de l'histoire de Soulié est légèrement empreinte de fantastique, notamment grâce à la figure de la sorcière et à sa prédiction. Le texte de Beauvallet, en revanche, appuyé par le développement de l'incipit en plusieurs chapitres, est ancré dans une atmosphère fantastique.

La sorcière et sa prédiction ne sont pas les seuls éléments qui rattachent le texte au genre fantastique. Au second numéro de *La Féerie illustrée*, l'avalanche de *topoi* continue, et notamment au chapitre IV, « Le Spectre »⁷⁹⁷. Marsiane, écœurée d'avoir prédit la mort à ses sauveurs et la vie à son ennemi, invoque au « carrefour maudit [...] lieu le plus propice à [de] sombres évocations⁷⁹⁸ » le spectre de son père, qui n'est autre que Nostradamus. Convoquer l'auteur des *Centuries* alors que le personnage de Marsiane vient d'effectuer une prédiction semble logique et judicieux de la part de Léon Beauvallet. Nostradamus constitue une figure mythique de l'astrologie et de la magie⁷⁹⁹. Il est évoqué dans plusieurs œuvres de fiction en tant que professeur et passeur de connaissances occultes⁸⁰⁰. Il apparaît notamment dans le *Faust* de Goethe⁸⁰¹. Lorsque l'auteur des « Quatre Henri » fait appel à cette figure mystique, il s'inscrit pleinement, d'une part dans une tradition littéraire d'œuvres à portée fantastique, et d'autre part dans une histoire plus factuelle mettant en scène des écrits occultes du XVI^e siècle.

Beauvallet le fait intervenir à trois reprises dans le récit. Ces manifestations sont accompagnées par deux fois d'une mise en image par Belin. La première le situe de nuit faisant face à Marsiane qui a invoqué les puissances infernales pour le faire apparaître (fig. 172). Son spectre confirme la prédiction de la sorcière. Il pointe quatre étoiles dans le ciel représentant les quatre Henri. Trois d'entre elles s'éteignent, Nostradamus explique alors à sa disciple que son oracle est immuable. Les manifestations graphiques du fantastique sont plus ténues dans cette gravure. Elles tiennent au contexte. La scène prend place dans la forêt, les personnages sont entourés d'arbres morts quelque peu menaçants. Nostradamus arbore une longue toge et est reconnaissable à sa barbe⁸⁰². Son statut de fantôme est rendu explicite par la comparaison aux autres personnages présents dans l'image. Belin manifeste son côté insaisissable via plusieurs

⁷⁹⁷ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°2, 4 septembre 1858, p.12.

⁷⁹⁸ *Idem*.

⁷⁹⁹ Closson, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650), Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000, p.80.

⁸⁰⁰ « Du grand Nostradamus, j'acquis la cognoissance [sic] » in Corneille, Thomas, *Le Feint astrologue*, Paris, C. de Sercy, 1651, p.38 ; « Ce livre mystérieux, tout écrit de la main de Nostradamus, ne suffit-il pas pour te conduire ? » in Goethe, J. W., *Faust*, Traduction de Gérard de Nerval, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.48.

⁸⁰¹ « Délivre-toi ! Lance-toi dans l'espace ! Ce livre mystérieux, écrit de la main de Nostradamus, ne suffit-il pas pour te conduire ? » in Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, Paris, Garnier frères, 1877, p.40.

⁸⁰² C'est ainsi que le figure son fils dans le portrait qu'il réalise : Nostredame, César, *Portrait de Michel Nostredame (Nostradamus)*, c.1614, huile sur plaque de cuivre, 18 x 16 cm, Aix en Provence, Bibliothèque Méjane.

moyens graphiques. Nostradamus n'a pas d'ancrage réel dans le sol, il apparaît grâce à une gerbe de feu à ses pieds. Sa palette chromatique est pâle, il se décline en nuances de blanc et de gris clair, ce qui est à l'opposé de Marsiane et qui atteste de son rôle de revenant. Le contraste entre les deux personnages est moins marqué dans le 5^e numéro de *La Féerie illustrée* mais il reste manifeste (fig. 173). En effet, les personnages sont déjà introduits, les deux premiers numéros ont excessivement marqué l'aspect fantastique du texte. Belin n'a plus besoin d'emplir ses images des marqueurs du genre. Il accompagne le récit. Ce dernier continue à régulièrement placer des signaux de l'extraordinaire⁸⁰³, mais l'image s'atténue momentanément. Cela correspond également à la lente historicisation du texte.

Pour son roman-feuilleton, Beauvallet s'inspire librement d'un récit existant et l'enrichit de références et *topoi* du genre fantastique. L'emploi se fait jusqu'à l'excès afin de s'inscrire dans cette catégorie littéraire et de faire immédiatement comprendre au lecteur dans quel univers se situe ce qu'il lit. Le lecteur est la destination première du texte. Dans ce contexte particulier, les auteurs se soucient moins de la réception critique que d'acquérir rapidement un lectorat fidèle. L'exagération est une conséquence de ces choix. Lorsque le texte s'historicise et ne propose plus de fantastique pour la mise en image, alors le genre repose sur les espaces annexes qui sont utilisés comme garde-fous.

La Féerie illustrée comprend toujours deux illustrations. Cette association est nécessaire au sein de la revue pour conduire l'atmosphère générale du fantastique. Certaines illustrations de romans-feuilletons n'ont parfois pas d'attribut fantastique. Le journal fait alors jouer l'ensemble des espaces graphiques, illustrations et bandeaux, pour qu'ils rayonnent sur la partie dépourvue de surnaturel. Alors que la narration, et par conséquent les planches, des « Quatre Henri » oscille entre fantastique et historique, les gravures des « Imaginations de M. Oufle », de l'« Histoire Merveilleuse du Docteur Faust » et des « Mille et une Minutes, contes mauresques » font toujours contrepoids à une illustration historique. Au dixième numéro du journal, Belin représente la mort de Lupus (fig. 174). La composition est dynamique, Jacques Clément se dresse avec une position théâtrale, mais il n'y a rien de moins surnaturel. Le manque est équilibré grâce à la seconde planche du numéro (fig. 166). Il s'agit du sabbat illustrant le récit du Docteur Faust et constituant un véritable déversoir au fantastique. Le Docteur Faust lui-même disparaît au profit d'un cortège de sorcières, balais à la main, entourant le diable. Cette seconde gravure compense la première et permet de véhiculer l'idée du fantastique. En

⁸⁰³ « La lune dardant ses pâles rayons sur la petite troupe, les cavaliers semblaient une armée de fantômes galopant sur de fantastiques coursiers » in Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée*, n°3, 11 septembre 1858, p.19.

outre la revue se clôt systématiquement sur le bandeau des « Diableries de la Semaine » (fig. 175)⁸⁰⁴. L'image figure le diable assis à son bureau, tendant une lettre à la version démoniaque d'un *putto*. Cette gravure de fin résonne avec le bandeau-titre. Ensemble, ils exposent les déclinaisons de l'iconographie diabolique et constituent les entrées et sorties de la revue. La structure est pensée comme un système qui emplit l'esprit du lecteur-regardeur d'images du fantastique même quand le récit principal y échappe. La forme pondère le fond. L'intégrité du journal est préservée grâce aux équilibres.

« Les Quatre Henri » forme le texte qui navigue le plus avec l'idée de fantastique. Les premiers chapitres témoignent d'un excès manifeste des *topoi* du genre qui se traduit en épanchement iconographique. Toutefois, le genre du texte ne semble pas fixé. Le récit emprunte à l'histoire de France et est contaminé par ce versant. La persistance de sa publication démontre l'intérêt du public. L'histoire plaît mais son illustration dérange, elle n'est plus en accord avec la promesse de la publication. Le texte passe alors par une phase où il n'est plus illustré⁸⁰⁵. Quand la mise en image reprend elle s'effectue sous forme de galerie de portraits. Il n'y a plus de décor, simplement la présentation brute des personnages historiques faisant une apparition dans le récit. L'historicisation incontestable de la narration est aussi la raison pour laquelle le récit est abrégé lorsqu'il est republié dans *Le Monde fantastique illustré par Hadol*. Seuls les passages fantastiques sont gardés. L'image est primordiale dans les publications de Beauvallet, elle est pensée comme l'égale du texte. Elle a tout autant, si ce n'est plus, le pouvoir de convoier l'idée du fantastique. Les différentes catégories de la revue importent à Beauvallet parce qu'elles lui permettent de disposer et d'exhiber tous les versants du genre.

b. Multiplicité et polymorphie du fantastique

Quand « Les Quatre Henri » s'historicise lors de la deuxième année, « Satan et la tête sans corps » devient le récit d'autorité. Les multiples renvois que le texte effectue aux auteurs flambeaux du genre ont déjà été évoqués⁸⁰⁶. Toutefois leur portée est questionnable. Ce ne sont que des signaux envoyés aux lecteurs. Les balises parsèment le texte en évoquant le fantastique sans le développer. Le genre s'élabore autrement dans la narration et souffre du même excès que le premier récit de Beauvallet.

⁸⁰⁴ Lors de la seconde année, le bandeau et la rubrique alternent avec la chronique des « Diableries Théâtrales ».

⁸⁰⁵ « Les Quatre Henri » bascule à l'intérieur de la revue lors de la seconde année de publication et n'est pas mis en image des numéros 19 à 50.

⁸⁰⁶ Voir II : C.1. c. De la reprise à l'hybridation du fantastique.

L'histoire se situe en Alsace, en 1829, dans le manoir des Meresbourg. Satan voue une haine féroce à la famille depuis des siècles. Gaston, le fils du comte, est promis à sa cousine Marthe mais il s'éprend d'une servante : Esther. Son corps est difforme mais sa tête gracieuse. Le diable entre en scène et pousse Esther dans les bras de Gaston. Ils vivent une idylle secrète qui conduit à la naissance d'un enfant. Gaston abandonne toutefois Esther pour épouser Marthe. Esther se rend à leur noce. Avec l'aide du diable, elle s'introduit dans la chambre de Marthe et l'assassine après avoir tué son propre enfant. Esther est arrêtée et guillotinée. Le diable la ressuscite et lui offre le corps de Marthe, en échange de son âme. Elle séduit à nouveau Gaston. Ils se retrouvent au manoir des Meresbourg, et l'histoire prend fin sur la vision horrifique d'Esther enlevant sa tête de ses épaules et la déposant dans le caveau familial avant que celui-ci ne s'effondre sur les anciens amants (fig. 176).

Tous les *leitmotive* du fantastique et plus particulièrement du roman gothique sont jetés dans la narration, au point où le texte devient caricatural à ses dépens. Le déversement de violence et de scènes sanglantes n'est pas sans rappeler les récits des recueils d'histoires terrifiantes du début du siècle. Pour faire frissonner leurs lecteurs, les textes mettent en scène de la sauvagerie à grands coups d'hémoglobine. Esther commet un infanticide ; si elle se refuse à égorger son fils, elle dispose tout de même le cadavre dans le lit de sa future victime, Marthe, avant de la poursuivre et de l'étouffer. Le texte n'oublie pas de faire, une fois encore, appel à la représentation du *Cauchemar* de Füssli : « Alors Esther apparut... Esther, qui grimpa sur le lit, qui y sauta plutôt et qui s'y accroupit à la manière des monstres qui président aux cauchemars⁸⁰⁷. » La convergence de l'événement et de la citation évoque inmanquablement « Le Cauchemar du crime » présent dans *Les Fantôme nocturnes* de Cuisin (1820)⁸⁰⁸ dont nous avons déjà fait état⁸⁰⁹. Si les motifs sont approchants la teinte reste gothique.

Les premières phrases situent l'action en Alsace, haut domaine de l'architecture gothique. La narration fait débiter l'histoire le 22 mai 1829, donc à une époque plus ou moins contemporaine de la vie des lecteurs. Plusieurs éléments du premier chapitre tirent toutefois immédiatement le récit vers le passé. Le décor de l'action est un manoir du Moyen Âge situé sur la « « Roche sanglante », surnom terrible, qui ne laissait [sic] pas que d'épouvanter bien fort les gens superstitieux de l'endroit⁸¹⁰ ». Le récit se déroulant au XIX^e siècle, le mobilier et

⁸⁰⁷ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustré*, n°6, deuxième année, 5 février 1859, p.42.

⁸⁰⁸ Cuisin, J.-P.-R., « Le Cauchemar du crime ou les déchirements de la conscience d'un assassin », *Les Fantômes nocturnes*, Paris, Lepetit, 1820, p.142-143.

⁸⁰⁹ Voir I : A. 3. b. Les historiettes terrifiantes du début du XIX^e siècle.

⁸¹⁰ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustré, Journal fantastique*, n°1, deuxième année, 1^{er} janvier 1859, p.1.

les vêtements des personnages ne peuvent être que modernes. Le narrateur exprime toutefois son aversion quant à cet « affreux costume, monotone au suprême degré, et que l'on ne pourrait se décider à porter, si la mode ne l'exigeait absolument⁸¹¹ », se situant par là-même à rebours de la modernité. Il s'inscrit alors dans une certaine tradition du roman gothique, dont les protagonistes, vivant à l'époque moderne, sont nourris de romances et espèrent, en leur for intérieur, qu'une aventure leur arrive dans un château médiéval⁸¹².

Le roman gothique ou roman noir, et plus précisément les œuvres d'Anne Radcliffe, est lu par la critique comme émanant d'un fantastique typiquement anglais. La frayeur associée au récit s'avère être considérée comme un trait particulier du genre qui est alors qualifié de « terreur fantastique⁸¹³ ». L'esthétique spécifiquement gothique qui se dégage de ces romans, ainsi que les thématiques employées subsistent dans les pastiches devenant de cette façon des *topoi*. Se retrouvent alors dans *La Féerie illustrée* des illustrations empreintes d'architecture gothique⁸¹⁴. Le lecteur-regardeur constate un léger décalage entre le récit et son illustration. L'écart est le résultat d'une certaine équivoque entretenue par le texte. Le récit défend ardemment la nuance gothique, mais replace le récit dans une chronologie plus moderne et proche des lecteurs. Ainsi, le château de « Satan et la tête sans corps » est qualifié d'« antique⁸¹⁵ » mais sa salle d'honneur comporte des meubles « d'une élégance toute moderne⁸¹⁶ ».

La seconde illustration du roman-feuilleton (fig. 177) semble en désaccord avec la description et présente un autre décor. En effet, à l'arrière-plan se distinguent des ornements de style gothique flamboyant. Si les meubles ne sont pas facilement reconnaissables, les motifs décoratifs sont, en revanche, distinctifs de ce style médiéval. Derrière Satan et Esther, sur l'extérieur du mobilier se trouvent des contreforts élancés se terminant par des arcs en lancettes surmontés d'une aiguille à crochets. À l'intérieur des deux contreforts dans un arc en accolade

⁸¹¹ *Ibid.*, p.2.

⁸¹² Wolkenstein, Julie, « Sens des lieux communs : Réhabilitation paradoxale du décor fantastique dans *Nothanger Abbey* de Jane Austen et *The Portrait of a Lady* de Henry James (1881) », *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, « Châteaux », Paris, Kimé, N°12, automne 2000, p. 36.

⁸¹³ « Tout l'attirail de la terreur fantastique se joint à celui de la terreur réelle, pour émouvoir le lecteur. Aux ressources ordinaires de sa propre imagination, M. Jules Lacroix ajoute celle qu'employaient jadis, avec tant de succès, Anne Radcliffe et ses imitateurs. » in (27) Anonyme, « La Famille des Atrides, par Jules Lacroix », *Revue Critique des Livres Nouveaux*, janvier 1843, p.3 et « ce roman s'appela *le Château d'Otrante*. C'est un conte de terreur et d'antiquailles très finement conté, coloré sombrement, la terreur faisant passer les détails de l'antiquaire, et les détails archéologiques prêtant de la vraisemblance au fantastique de la terreur. Cette double route une fois ouverte, on s'y jeta. La terreur fut exploitée par Mme Radcliffe, Lewis, l'auteur du *Moine*, Maturin et mistress Shelley » in Chasles, Philarète, « Du roman en Angleterre depuis Walter Scott », *Revue des Deux Mondes*, tome trente-unième, quatrième série, 1842, p.192-193.

⁸¹⁴ Pour le lien entre l'architecture gothique et le fantastique voir Baltrušaitis, Jurgis, *Réveils et prodiges, Le gothique fantastique*, Paris, Flammarion, 1988.

⁸¹⁵ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée*, Deuxième année, n°1, 1^{er} janvier 1859, p.2.

⁸¹⁶ *Idem*.

figurent des meneaux gothiques, identifiables par leurs formes circulaires⁸¹⁷. L'élément architectural se situant derrière Satan est moins lisible mais il présente des motifs analogues au mobilier gothique se trouvant à sa droite. Deux statues de chevaliers entourent l'objet. Ils rappellent la généalogie des protagonistes de l'histoire que l'auteur, Charles Noël, s'est donné la peine de décrire. Les éléments d'architecture gothique vont à l'encontre de la description donnée par le texte. Belin inscrit sa volonté graphique. Il a prouvé qu'il pouvait suivre à la lettre les descriptions qui lui sont données. Pour ce second roman-feuilleton, il effectue un choix et met sa minutie descriptive au service de l'image. L'architecture n'est pas seulement présente, elle est très détaillée, et par conséquent, reconnaissable. Via le décorum, il crée une atmosphère rappelant les châteaux médiévaux et leurs escaliers tortueux. Le tout concourt à inscrire le récit dans un aspect du genre fantastique qui est visuellement balisé et reconnaissable. L'illustration prend le pas sur le récit pour guider le lecteur.

Le gothique est loin d'être absent du texte, mais il se transpose sur les événements et les personnages. L'amour interdit entre Gaston et Esther est l'un des motifs du roman gothique⁸¹⁸. Plus surprenant, la description d'Esther reprend un vocabulaire utilisé dans les études et analyses des ruines et du gothique : « Au charme de la beauté, il vit se joindre, dans cet assemblage bizarre et monstrueux, une piquante originalité. Pour son premier amour, il rêvait [sic] du pittoresque⁸¹⁹ ». Le pittoresque est, en effet, décrit comme une composition bigarrée où la rudesse, l'irrégularité, le désordre, l'asymétrie ou encore le contraste ont une place privilégiée⁸²⁰. Esther est ramenée au gothique, son corps difforme, et quelque part ruiné, est assimilé au genre. Elle est le personnage principal du roman, celle que le lecteur suit et qui devient un assemblage à la suite de la fusion de sa tête avec le corps de Marthe. Sa monstruosité est un attribut qui sied aussi bien à la noirceur du personnage qu'au gothique. Elle incarne littéralement et grotesquement cette variation du genre fantastique. L'excès est plus que manifeste, il est grossier. Par là-même, il détruit une part de ce qu'est le fantastique tel que certains auteurs, littérateurs et critiques le pensent. La revue lui offre cependant une protection. Les récits se soustraient à tout débat critique. Le journal ne se soucie pas de savoir ce qu'est le fantastique, ni même si le roman noir fait réellement partie du genre. Le roman-feuilleton

⁸¹⁷ Martin, Camille, *L'Art gothique en France : L'architecture et la décoration*, première série, Paris, Librairie Centrale d'Art et d'Architecture, 1913.

⁸¹⁸ Lévy, Maurice, *Images du Roman Noir*, Paris, Eric Losfeld, 1973, p.IX.

⁸¹⁹ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, deuxième année, n°1, 1^{er} janvier 1859, p.3.

⁸²⁰ « Parmi tous les objets de l'art, l'œil pittoresque est peut-être le plus curieux d'élégantes reliques appartenant à d'anciennes architectures, de tours ruinées, d'arches gothiques, de restes de châteaux ou d'abbayes » in Gilpin, William, *On Picturesque Travel*, Londres, Cadell and W. Davies, 1792, p.46. Traduction de l'auteur.

« Satan et la tête sans corps » est proposé comme tel et donc il devient fantastique. La structure officialise son statut. Les journaux-romans enlèvent l'un des acteurs de l'équation complexe qu'est le fantastique. Ils simplifient les rapports en offrant une version modulable de la littérature.

Il s'agit d'une déclinaison légitime qui a pour focale la conquête du public. Le journal propose une interprétation schématisée, parfois outrancière mais qui n'est pas pour autant fautive parce qu'elle s'appuie sur des bases solides. Il est indéniable que Beauvallet comprend ce qu'est le fantastique et intègre son histoire. Il a une connaissance historiographique du genre. Ainsi, c'est une version digérée du fantastique qu'il propose aux lecteurs. Il ne s'agit pas d'une simplification ; au contraire, la structure de la revue est complexe. Le lire et le voir entrent au service de la préhension du genre. Cela se transcrit parfois par un décalage entre le texte et l'image.

La première image du roman-feuilleton (fig. 178) ne correspond pas à la narration des premiers chapitres. La gravure figure Satan et Esther décapitée. Elle tient sa tête à bout de bras. Cette gravure est répétée au septième numéro de *La Féerie Illustrée*. Elle peut, en ce sens, être qualifiée de frontispice de contenu. La planche utilisée est une illustration qui se retrouve ultérieurement au sein même du roman-feuilleton. Toutefois, au seuil du récit sa fonction diffère. Le rédacteur du journal opte pour cette gravure, d'une part parce qu'elle est l'exact reflet du titre du roman, le diable et un corps sans tête y sont représentés et d'autre part parce qu'elle est plus à même d'introduire le récit.

Au milieu de la composition, se tient le diable qui a un rôle central dans la narration. Il est reconnaissable grâce à deux cornes laissées en réserve dans ses cheveux. Il se présente comme un véritable marionnettiste manipulant les destins des autres protagonistes, et notamment celui d'Esther. Cette dernière figure dans un stade intermédiaire de son existence : sa tête n'a pas encore été rattachée au corps de Marthe, toutefois elle ne trône pas sur ses propres épaules. Le frontispice montre ainsi que le personnage d'Esther est sujet à diverses transformations au cours du récit. Le décor, quant à lui, est celui d'un cimetière, et s'il n'entre en scène qu'à de rares occasions au cours du roman-feuilleton, il évoque néanmoins la mort et le roman noir.

Le frontispice est également l'équivalent d'une page-titre : il présente le nom de l'auteur et le titre du roman. Ainsi, il assume pleinement sa fonction paratextuelle. Cette illustration accompagne le premier numéro et aide le lecteur à aborder l'histoire grâce à des motifs impactant. Ils sont des signaux qui viennent modeler le gothique. Cette figuration est mise en lumière et répétée parce que c'est une variation du genre qui n'est pas présente, de façon

graphique, auparavant dans le journal. Si certains bandeaux et typographies exposent le diable, cette figure est utilisée comme un motif marquant le fantastique dans son ensemble. Ici, il incarne une variation. L'image du cimetière se combine à sa représentation pour contaminer sa réception et en faire un personnage gothique.

À bien des égards, *La Féerie illustrée* œuvre à l'accumulation et au catalogage du fantastique. À l'image des folkloristes, le journal rassemble les différentes déclinaisons des récits du genre en un même lieu. La revue peut être vue comme un recueil. C'est donc naturellement que les légendes et contes populaires trouvent une place au sein de la publication. Il faut, cependant, attendre la troisième année et un changement d'illustrateur pour que cette variation voit le jour. Auguste Belin est remplacé par Émile Bayard pour l'illustration du seul roman-feuilleton dit fantastique de la dernière année. Il s'agit des « Masques Noirs » de Jules Dornay, une fiction qui s'emploie à faire vivre un certain nombre de motifs du conte populaire et qui y fait également référence au sein de la narration.

L'histoire commence en Allemagne le 20 août 1440. Une troupe de seigneurs allemands souhaite vérifier une légende populaire. Le diable viendrait à minuit s'asseoir sur un trône de pierre. La troupe est dirigée par Otthon qui a usurpé le trône à son frère Frédéric. Alors qu'ils se rendent à l'endroit indiqué par le folklore, un vieillard se joint à eux et propose de jouer aux dés. Otthon perd son argent et son château. Le vieil homme, qui n'est autre que le diable, lui propose de jouer son âme. S'il la perd, il aura la possibilité d'avoir pour épouse Béatrix, la femme de son frère. Otthon accepte et cède son âme. Toutefois, la chevauchée des cavaliers n'est qu'un prétexte. Otthon a pour but de tuer son frère qui fait route seul avec une lettre prouvant son statut d'héritier du trône. Alors qu'il s'apprête à commettre son forfait, Otthon se heurte à une tombe, celle de Ziska, une femme qu'il a tuée. Elle lui apparaît et provoque son remords. Otthon est ensuite stoppé dans son entreprise par des conspirateurs. Ces derniers le blessent mais il est soigné par le diable. Satan lui fait également don d'un masque. En le portant, Otthon a le pouvoir d'invoquer douze hommes démoniaques à son service. Le diable lui offre aussi un cheval pour rattraper son frère : il l'appréhende et le met aux fers. Les conspirateurs tentent de sauver le roi légitime. L'affrontement se produit dans une taverne. Otthon met ses démons à profit mais la revenante Ziska fait son entrée et soumet les soldats au pouvoir de dieu grâce à un Christ d'ivoire. Otthon tente de l'attaquer, mais elle le tue en lui touchant l'épaule. Le diable apparaît et reprend ses démons. L'histoire se finit théâtralement avec un éclair tombant sur la taverne.

De nouveau, le roman-feuilleton « Les Masques Noirs » de Jules Dornay, affiche une forme d'exagération qui nous est familière. Il souffre du même excès de fantastique que ses

homologues. Les lecteurs du journal sont accoutumés aux multiples rebondissements, la teinte folklorique est cependant nouvelle. L'histoire débute par un prologue, et dans ces quelques lignes tous les motifs du récit populaire sont jetés. Ils s'entremêlent aux poncifs du fantastique. Le récit débute en 1440 dans une forêt allemande, l'attachement au territoire est immédiatement perceptible. Bien souvent, les auteurs se concentrent sur la cohérence de leur univers. Cela passe par une attention particulière prêtée aux noms des personnages et aux lieux qu'ils fréquentent. Dans les légendes populaires, la géographie, l'ancrage au territoire est encore plus poussé. La région donne lieu à l'histoire et à la légende. Dans les « Masques Noirs », l'enchevêtrement entre les événements fantastiques et le territoire est l'axe qui régit l'histoire.

Le texte mentionne le nom d'Heidelberg qui est une ville allemande réelle. Elle se pare cependant de motifs usités des descriptions fantastiques. Les nuages sont assimilés à de « grands fantômes », et le timbre des cloches à des « plaintes sinistres »⁸²¹. Le lecteur suit une chevauchée se rendant vers un manoir en ruine dont quelques « ogives brisées couvertes de lierre, de fougères et de cigüe⁸²² » sont encore debout. L'architecture gothique est à nouveau présente dans ce récit : associée à la ruine, elle constitue un parfait *topos* de roman gothique. Les cavaliers allemands sont en mission, ils se rendent dans une clairière afin d'affirmer ou d'infirmer une légende populaire. Les chevaliers entonnent alors « une vieille ballade allemande au rythme démoniaque et cadencé, aux syllabes étranges⁸²³ ». L'idée de diableries est jointe au chant populaire. Le vocabulaire évoque sans cesse l'Enfer⁸²⁴ mais la situation décrite est celle d'une légende populaire. Les deux variations fusionnent. La stratégie d'intégration forcée d'une histoire au fantastique se répète ici à grands coups de poncifs. Dornay justifie le genre de son récit en usant de tous ces motifs. Le mot « fantastique⁸²⁵ » apparaît dès la première page. Il est suivi d'une évocation du sabbat et des sorcières, alors que l'élément décrit est une simple forêt⁸²⁶. La redondance et la surabondance des motifs conduisent indubitablement à la saturation. Cette dernière est assumée et voulue dans l'espace particulier du journal-roman. L'excès utilisé pour caractériser la légende populaire est nouveau. L'innovation s'arrête à cette nuance. Les poncifs ne changent pas. Ils sont appliqués mécaniquement à n'importe quelle narration. L'image accompagne ces divers signaux en usant elle aussi de marqueurs.

⁸²¹ Dornay, Jules, « Les Masques Noirs », *La Féerie illustrée*, n°89, 5 mai 1860, p.145.

⁸²² *Idem.*

⁸²³ *Idem.*

⁸²⁴ « ronde diabolique », « flamme », « serpents de feu » *in idem.*

⁸²⁵ *Idem.*

⁸²⁶ Dornay, Jules, « Les Masques Noirs », *La Féerie illustrée*, n°89, 5 mai 1860, p.146.

La seconde illustration des « Masques Noirs » figure une sortie de tombeau (fig. 179). Il s'agit du moment où Otthon est confronté au spectre de sa victime. Au centre de l'illustration se dresse la silhouette drapée de Ziska : elle fait face à son assassin. Les mains de la revenante apparaissent décharnées. Ce sont les seules parties visibles de son corps. Le reste de l'apparition est dissimulé par un suaire. Cette sortie du tombeau reprend la culture visuelle du fantôme, qui joue avec la dialectique du voilement – dévoilement. L'illustration donne à voir un être dissimulé, or c'est parce qu'il est voilé qu'il est visible. La manière de Bayard diffère de celle de Belin. L'illustrateur donne un indice au regardeur de ce à quoi il échappe : les mains. Par ce biais, il suggère l'état du cadavre mais ne le donne pas réellement à voir. La gravure est bien plus sombre. Le décor est plongé dans l'obscurité, le regard se resserre sur le face à face. Émile Bayard suggère l'horreur sans la montrer. Son positionnement graphique est nouveau pour la revue. Belin use d'une démarche qui évacue l'idée de la mort. Comme nous le verrons, il privilégie des illustrations agréables et récréatives. Bayard noircit la touche. La rencontre d'un vivant et d'un revenant est un moment emblématique des récits fantastiques. S'il n'est pas absent des légendes populaires, il n'est pas forcément ce à quoi le lecteur s'attend. Dans le contexte du folklore, il est dispensable. L'illustration conforte l'amalgame des déclinaisons. Une contamination du populaire par le fantastique s'effectue via l'image. Dans l'architecture particulière de *La Féerie illustrée*, la gravure montre un moment canonique des narrations fantastiques. Elle fait pointer légende populaire, folklore et fantastique dans la même direction.

Cette intégration est déjà en marche quelques mois avant la publication des « Masques Noirs » au sein d'une autre catégorie du journal. Le journal amorce un tournant vers le côté populaire grâce à la parution d'une nouvelle rubrique : « Légende de la Suisse ». Le billet n'a pas de bandeau mais il est illustré. Alors que la revue publie le récit du « Fantôme du Lac Lowertz », la même imagerie de confrontation entre un revenant et un vivant apparaît (fig. 180). L'illustrateur Jean Pastelot (1820-1870) présente sur la droite de l'image une revenante drapée et munie d'un flambeau. Sur la gauche, un homme semble prendre peur et s'apprête à fuir. La composition des deux gravures, celle de Bayard et celle de Pastelot, est très proche. Le spectre arbore un voile et une robe ample qui se confondent avec le paysage, lui donnant un côté évanescent. Son vêtement et son dessin ne sont pas sans rappeler le suaire de Ziska. La répétition du moment et sa mise en image participent à l'ancrage du folklore populaire dans le fantastique.

L'itération est capitale pour le fantastique. Elle est déjà présente dans les textes édités en livre. Ils forment des appels aux figures tutélaires et usent de multiples références. Dans les narrations les auteurs citent le *Faust*, ou de manière plus générale Hoffmann ou Poe. Au sein

des journaux-romans, les évocations causent une impression de saturation due à la petitesse des textes édités à chaque parution. Les renvois ne parsèment plus la narration, ils s'accumulent et paraissent être jetés à la face des lecteurs. L'idée première suit cependant le même guide. Les journaux-romans fonctionnent comme les livres fantastiques. Ils emploient les mêmes modèles mais leurs structures changent inmanquablement la réception du genre. Ils acquièrent une compréhension du fantastique et de sa complexité. Ils ne nient pas sa polymorphie mais la mettent en scène. La revue permet la communion de la multitude. L'illustration apparaît comme l'adjuvant essentiel du genre et elle se comporte comme les textes. Elle répète les imageries, fusionne les iconographies et projette des poncifs. L'image n'échappe pas à la négociation constante que subit le fantastique. Dans les journaux-romans elle est un outil à destination du lecteur-regardeur. Elle doit donc s'adapter à ce public particulier. Elle repose alors sur une ligne fragile, entre minoration de la violence et explosion des marqueurs.

3. Négocier une imagerie acceptable

a. Les pourparlers de l'illustration

Dans les journaux-romans de Léon Beauvallet, les illustrations précèdent toujours le texte. Ces gravures fixent dans un premier temps l'atmosphère du récit. Dans un second temps, elles instaurent un suspense, figurant un événement dont le lecteur n'a pas encore connaissance et dont la clé lui est révélée à la lecture du roman-feuilleton. Le lecteur projette donc, par le biais de l'illustration, des attentes vis-à-vis du texte. Elles se trouvent déçues ou non par la lecture. Dans le cas d'une production telle que le journal-roman, la place de l'illustration ainsi que son rapport au texte sont fondamentaux. L'illustration est chargée de provoquer une envie de lire. Toutefois, les attentes créées par cette dernière doivent être maîtrisées et ne pas engendrer de déception trop grande, qui risquerait la perte du lectorat. Il faut que le lecteur retrouve dans le texte ce qu'il a vu dans l'illustration. Aussi, la seconde illustration de « Satan et la tête sans corps » est problématique (fig. 177). En effet, le diable, sur la droite de la composition tend sa main griffue vers Esther qui semble le fuir en sortant du cadre. La légende « L'inconnu avait repris sa forme véritable... C'était l'ange des ténèbres dans toute sa hideur...c'était Satan⁸²⁷ ! », contribue à instaurer l'idée, dans l'esprit du lecteur, qu'Esther tente d'échapper au démon. Cependant, le texte détruit complètement la conception première que le

⁸²⁷ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée*, n°2, deuxième année, 8 janvier 1859, p.9.

lecteur-regardeur s'est faite du passage. Esther n'a pas vu la transformation de Satan : poussée par le diable, elle court rejoindre son futur amant, Gaston. Ici, le dessinateur n'est pas le parfait exécutif de l'auteur. La gravure instaure un suspense et un horizon de lecture qui se trouvent compromis par le récit.

Le choix des passages illustrés est significatif, non seulement au sein du roman-feuilleton, mais aussi dans l'unité que forme le numéro du journal-roman. Les illustrations attendant aux divers romans-feuilletons, quels que soient leur nature et leur genre, pointent majoritairement le surnaturel, le rêve ou le drame. *La Féerie illustrée* comporte deux illustrations par numéro, et avant que le journal ne s'historicise au cours de la deuxième année (soit après la fin de « Satan et la tête sans corps »), le couple formé par les gravures du journal renvoie une idée du fantastique au lecteur. Avant même de lire les histoires, les illustrations et bandeaux du journal font écho à la culture visuelle du fantastique. Cette première visualisation n'est pas négligeable puisque l'illustration précède la lecture.

Ceci est d'autant plus important pour ce qui concerne « Les imaginations de M. Oufle », dit « Roman cabalistique du dix-huitième siècle ». En effet, le récit désamorce complètement le fantastique, faisant passer M. Oufle pour un fou. Son nom est, par ailleurs, une anagramme de « le fou ». Cette idée est accentuée par la différence de traitement subie par Oufle au sein de la narration. Il est cantonné à un rôle d'excentrique et se trouve isolé des autres personnages. Le narrateur souligne cet aspect sans cesse. Il établit de nombreux parallèles entre Oufle et son frère, nommé Noncrède, qui est, comme son nom l'indique, non crédule et incarne une figure de rationalité⁸²⁸. Pourtant, toutes les illustrations de ce roman-feuilleton présentent des éléments fantastiques. Le récit expose le point de vue d'Oufle sur les choses qui l'entourent qui sont constamment invalidées par un point de vue scientifique et cartésien. L'illustration affiche donc un écart certain avec l'idée générale se détachant du récit. Le décalage instaure indiscutablement du suspense. Le lecteur comprend au bout de quelques numéros la mécanique de la narration, c'est-à-dire, la présentation d'une succession d'événements fantastiques puis le renversement du récit niant le surnaturel et l'expliquant de manière scientifique. Face à une illustration spectaculaire et extraordinaire, le lecteur est en situation d'attente de la révélation de l'artifice présenté. Le suspense est déjà présent dans la narration. L'illustration met en

⁸²⁸ « Que vous dirais-je enfin, mon frère, pour vous convaincre que les apparitions, les miracles en un mot, tous les événements fantastiques qui vous troublent si fort le cerveau, ont une cause toute simple et toute physique. » in Bordelon, Laurent, « Les imaginations de M. Oufle, Roman cabalistique du dix-huitième siècle, revu et complété par P. Baudry », *La Féerie illustrée*, n°7, 9 octobre 1858, p.53.

exergue non seulement le surnaturel suggéré par le texte, mais aussi son appréhension. C'est le cas de la gravure du septième numéro (fig. 181) :

Avant de vous expliquer par quel sortilège [sic] ou quelle ruse, – on le saura plus tard, – le grand caïman d'Égypte faisait jouer sa mâchoire fermée depuis un laps de temps si considérable, avant de vous dire par quel miracle ou quelle fourberie, – on le verra par la suite, – la guenon géante du Brésil se démenait si bien sur le socle de bois où depuis tant d'année elle se tenait immobile, je demanderai au lecteur la permission de rappeler à son souvenir que M. Oufle possédait deux filles⁸²⁹

Le texte condense un certain nombre de *topoi* du fantastique qui sont mis en image par Belin. Oufle s'adresse au portrait d'un alchimiste, et lui jure de ne pas renoncer à l'occulte. Le tableau s'anime pour lui assurer son soutien⁸³⁰. La gravure concentre en une image toutes les animations surnaturelles auxquelles Oufle assiste. Le caïman et la guenon du Brésil empaillés prennent vie. Graphiquement parlant, leur fantastique est peu perceptible. L'extraordinaire est focalisé sur le fond de l'image. Pour représenter la façon dont l'alchimiste peint s'éveille, Belin transcrit le personnage à la fois en deux et trois dimensions. Dans l'espace du tableau, le regardeur discerne le bas du corps de l'alchimiste toujours piégé dans la représentation. Le buste, en revanche, crève cette surface pour entrer dans l'espace du personnage. L'alchimiste semble littéralement s'extraire de la peinture, comme en témoigne sa main droite, accrochée au cadre, qui lui sert d'appui. Belin rassemble en une illustration deux passages distincts. Ainsi, il augmente la fantasmagorie de l'image. Il est difficile de figurer l'animation des spécimens empaillés. L'image transcrit uniquement de véritables animaux en mouvement. L'adjonction du personnage sortant de son tableau, du squelette et de la gargouille contextualise le tout. Les éléments apparaissant anodins deviennent sujets au fantastique. C'est un processus usité qui permet de cocher les cases de la représentation du fantastique⁸³¹. L'animation des objets et notamment des peintures est un *topos* qui se retrouve dans nombre de textes fantastiques⁸³². L'illustration présente des événements spectaculaires et marquants, ce qui sied à la ligne éditoriale du journal. Le texte et l'image travaillent de concert pour s'insérer parfaitement dans la nébuleuse fantastique

⁸²⁹ Bordelon, L., « Les imaginations de M. Oufle, Roman cabalistique du dix-huitième siècle, revu et complété par P. Baudry », *La Féerie illustrée*, n°8, 16 octobre 1858, p.61.

⁸³⁰ « Levant les yeux vers un grand tableau représentant le portrait en pied d'un alchimiste : -Morbleu ! dit-il , on veut me faire renoncer à vous [...] il n'en sera rien ! A ces mots, le portrait s'animant tout à coup, répondit d'une voix qui n'avait rien d'humain : -Frère : je t'approuve ! » *in ibid.*, p.55.

⁸³¹ Bayard l'utilise pour rendre Knapwurst extraordinaire dans *Les Contes et romans populaires* d'Erckmann-Chatrion en 1862.

⁸³² Voir Zwicky, Beatrix, *La Terreur optique, La peinture dans la nouvelle fantastique de 1831 à 1869*, Doctorat de Littérature comparée sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Brunel, Université de la Sorbonne Paris IV, octobre 1995.

convoyée par le journal.

Le fantastique est une idée véritablement monomaniaque dans *La Féerie illustrée*. Tout doit tendre vers le genre. Le journal prend une précaution gargantuesque pour que tout se compense. Si un texte évoque moins le fantastique, l'image se surcharge de vecteurs de l'extraordinaire. Le curseur est en constant mouvement pour n'évoquer que le surnaturel, et ce, dans toutes ses formes et toutes ses acceptions. D'une part, l'obsession donne une impression d'exagération et de surenchère ; d'autre part, un certain nombre de récits ou de thèmes fantastiques résistent à l'illustration. Dans un organe comme les journaux-romans de Beauvallet, ce n'est pas acceptable. Tout doit être mis en image. La gravure doit alors s'adapter pour donner une vision qui reste fantastique mais qui est convenable. La publication est un outil difficile à manipuler et qui nécessite quelques arrangements.

Les journaux-romans sont des organes populaires à visées récréative et lucrative. Il faut ménager le lecteur pour le fidéliser. Le genre fantastique embrasse plusieurs thématiques qui semblent en contradiction avec ce média. En effet, la terreur, le lugubre, le funeste ou encore le monstrueux sont des motifs usités par le genre et qui, accumulés, ne siéent que très peu à l'idée de divertissement. La ligne éditoriale de ces publications doit alors doser intelligemment certains motifs spécifiques du fantastique. Le lecteur achète le journal pour le fantastique qui s'y trouve et qui est érigé en figure de proue, il ne s'agit donc pas d'abolir ces *topoi* mais bien de les transformer pour qu'ils conviennent mieux à l'organe qui les diffuse.

L'illustration est l'élément qui est mis en avant au sein de ces revues. En première de couverture, elle occupe la moitié de l'espace ; elle est, par conséquent, la première chose que le lecteur voit du journal. Ainsi, elle doit laisser une première impression favorable au regardeur ce qui n'est pas si aisé lorsque les thématiques abordées par le texte à illustrer ont un visuel repoussant, comme la difformité, la mort ou encore la laideur. C'est pourquoi, la violence qui se dégage du récit – au même titre que la sensualité propice à choquer le lectorat – n'est jamais figurée dans les gravures. Les revues doivent véhiculer une idée du fantastique mais lisser son visuel. Pour le lectorat le fantastique est imaginable mais pas complètement imagé. L'illustration doit rester belle et attrayante sans pour autant évacuer le frisson.

La façon de représenter les scènes funestes, dramatiques, ou encore immorales importe. Pour cela, Auguste Belin, illustrateur d'une partie de *La Féerie illustrée*, et du *Monde fantastique illustré* semble être l'artiste le plus à même de concilier le genre fantastique au journal populaire. Auguste Belin naît en 1821 et meurt en 1890. Durant sa période d'activité, il est très prolifique. Il offre majoritairement des gravures d'illustration pour la presse et réalise les affiches des récits qu'il a mis en image. Son trait sied à la majorité des organes de publication

pour lesquels il collabore. Ses gravures sont lumineuses, les aplats de noirs ne sont utilisés que pour les costumes des personnages et n'excèdent jamais deux figures par illustration dans le cas de *La Féerie illustrée*. Le trait est léger et cependant les contours délimitent parfaitement chaque élément. Il fait preuve d'une minutie descriptive aussi bien dans les décors et l'aménagement, que dans les personnages et les costumes⁸³³. La beauté et le raffinement semblent être des critères fondamentaux pour Belin. Ils régissent la mise en œuvre de ses illustrations. Cela semble être en contradiction avec au moins l'un des *topoi* du genre fantastique : la difformité. C'est pourtant un aspect qui se retrouve aussi bien dans les « Quatre Henri » que dans « Satan et la tête sans corps ».

Ainsi, Lupus le gnome de la sorcière des « Quatre Henri » est décrit comme :

Un peu borgne, un peu bancal, un peu bossu, le drôle semblait à lui seul un échantillon de toutes les imperfections humaines. Ajoutez à cela des cheveux d'un rouge brique se dressant en brosse sur sa tête et un peu sur son front, des sourcils plus rouges et plus roides que ses cheveux, de grosses moustaches plus roides et plus rouges que ses sourcils, et vous aurez une idée à peu près complète du personnage⁸³⁴.

Le personnage est dépeint comme hideux et disgracieux. Dans les deux illustrations de Belin où il apparaît, il figure comme un homme tout à fait normal. Il est introduit dès la seconde illustration de *La Féerie illustrée* (fig. 172), où il se tient accroupi à la gauche de Marsiane, épiant sa conversation avec l'esprit de Nostradamus. S'il est vrai qu'il est difficile de juger de sa difformité dans cette position, le regardeur peut néanmoins constater qu'il n'est ni borgne, ni bossu. Belin semble toutefois avoir intégré le détail de la moustache à son interprétation du personnage. Dans la dixième illustration du roman-feuilleton de Beauvallet (fig. 174), Lupus se retrouve au sol, mourant. Il est étendu aux pieds de Jacques Clément et, une fois encore, son corps ne présente aucune difformité. Belin choisit sciemment d'écarter la laideur dans ses illustrations. Cette caractéristique faisant partie des traits physiques des protagonistes est pourtant un moyen d'identifier clairement les personnages.

En 1874, lorsque qu'Hadol illustre à nouveau les « Quatre Henri », la représentation qu'il donne de Lupus est plus proche de la description de Léon Beauvallet. Lupus apparaît dès la première illustration (fig. 182) et semble alors correspondre à l'adjectif de « gnome⁸³⁵ » qui lui est donné. La gravure figure Psyché regardant Lupus perché sur une tortue. La présence de ce reptile est assez incongrue puisqu'il n'en est pas fait mention dans le texte. Toutefois, au vu

⁸³³ La dixième illustration de « Satan et la tête sans corps » figurant l'arrivée au bal de Gaston et des époux Fitz-Erkens comporte seize personnages qui ont tous une identité graphique distincte des autres.

⁸³⁴ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, p.2.

⁸³⁵ *Idem*.

des traits donnés à Lupus par Hadol, il est possible que l'animal soit figuré pour renforcer le côté diabolique donné à la figure du gnome. Le visage de ce dernier est en partie caché par la chevelure dense qu'il arbore et dans laquelle deux petites cornes se distinguent. Assis en tailleur sur la carapace de la tortue, il est tourné vers Psyché. Le contraste entre les deux personnages, la beauté de la jeune femme étant mise en avant, accentue l'étrangeté de Lupus qui apparaît alors comme menaçant. La couleur des gravures d'Hadol permet de faire ressortir la rousseur du protagoniste, Hadol adhère alors un peu plus à la description de Beauvallet. La seconde illustration présentant Lupus survient à la page 249 (fig. 183). Le disciple de Marsiane est devenu chef de la garde d'Henri III et ordonne de faire feu sur Henri de Navarre et Bois-Dauphin. La rousseur de ses cheveux se retrouve dans cette seconde gravure. La présence des arquebusiers, et notamment de celui en couleurs, permet d'effectuer une comparaison avec Lupus. Il apparaît alors comme un être de petite taille et son visage révèle des traits simiesques. Sa position, penché vers l'arrière et accroché aux rambardes des remparts, ne permet pas de dire s'il est réellement « bancal⁸³⁶», il semble toutefois légèrement bossu. Ainsi, Paul Hadol, dans sa transcription graphique de Lupus, est bien plus proche du texte qu'Auguste Belin. Son dessin est cependant plus grotesque que repoussant.

La difformité est exploitée dans beaucoup de narrations fantastiques. Elle s'emploie parfois comme un raccourci reposant sur la théorie de la physiognomonie. Cette théorie de Lavater (1741-1801) acquiert une grande popularité grâce aux nombreuses rééditions et abrégés de ses ouvrages⁸³⁷. Le principe étant de faire coïncider la déformation des traits extérieurs avec la laideur et le vice intérieur. Le but de la physiognomonie est de démontrer l'empreinte de la folie ou du mal sur les corps et ainsi de pointer ce qui contrevient à la normalité. Pour appliquer la théorie à la représentation, il faut toutefois oublier l'exactitude pour faire pencher l'image du côté de la représentation excessive. C'est cette exagération qui est retenue par les artistes dans le domaine de la fiction. L'hypothèse enchante le XIX^e siècle en devenant la base de la construction de certains personnages cruels et grotesques de la littérature. En effet, la physiognomonie repose sur une certaine idée de l'esthétisme : le bon se manifeste spontanément par le plaisant. À l'inverse, les artistes peignent des personnages vils et méchants en leur prêtant une apparence grotesque. Ce n'est pas uniquement la facilité à donner des types qui charme le XIX^e siècle, c'est aussi pour l'auteur un moyen d'indiquer au lecteur, dès les premières lignes du récit, que le personnage est un fou ou un criminel. Ce que ces pseudo-sciences proposent, c'est une iconographie hyperbolique et donc très graphique de l'étrangeté.

⁸³⁶ Beauvallet, Léon, « Les Quatre Henri », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, p.2.

⁸³⁷ Lavater, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Paris, Prudhomme, 1806.

L'exagération est utilisée dans *La Féerie illustrée* mais pas lorsqu'elle peut provoquer le déplaisir. L'image guide uniquement le lecteur vers le genre. Il en résulte une aporie dans l'impossibilité à représenter de façon précise les êtres mauvais puisque l'illustration doit rester belle. La gravure se situe dans une zone intermédiaire : tous les personnages représentés ont une identité graphique distincte, mais ils échappent tous à la laideur. D'autres organes de presse choisissent une voie différente pour leurs personnages. Ainsi, Draak, le personnage principal du « Repasseur de couteau », conte fantastique paru en 1865 dans l'*Almanach du Siècle illustré* est décrit comme il suit :

Autant Willaume était bon et beau, autant Draak le fermier était laid et méchant ; petit, les jambes torses, la tête démesurément grosse, les yeux caves et vitreux, c'était un vrai monstre [...] C'était un de ces être déshérités complètement de la nature et dont la mission sur la terre était de faire le mal⁸³⁸.

La teneur générale des illustrations de ce conte est plus violente et crue que ce qui se trouve dans *La Féerie illustrée* ou encore dans *Le Monde fantastique illustré par Hadol*. En effet, s'y trouvent la représentation de têtes décapitées ou encore d'un cadavre cloué aux portes. Toutefois, la représentation de Draak (fig. 184) tient comme chez Hadol du grotesque. Le dessin suit la description : la tête représente la moitié du corps du personnage, ses bras sont excessivement longs, ils se terminent par des mains gigantesques et effilées qui rappellent des griffes. Le visage de Draak, et notamment ses yeux et sa bouche, marque son agressivité et sa monstruosité. Le personnage est repoussant, mais a également un côté carnavalesque qui se manifeste par cette tête tellement disproportionnée qu'elle évoque un masque. La laideur du personnage est plus prégnante que dans les gravures de Belin, qui évacue complètement cet aspect des protagonistes, mais aussi d'Hadol qui laisse le grotesque l'emporter. Cependant, l'aspect caricatural de Draak n'est pas à négliger : si la laideur est traitée de différentes manières dans les organes littéraires populaires, elle reste associée d'une part au grotesque et d'autre part à la méchanceté inhérente aux personnages.

Le personnage d'Esther dans « Satan et la tête sans corps » présente un cas de figure particulier. Son visage est relativement beau mais son corps ne l'est pas :

autant la figure d'Esther offrait le type parfait de toutes les beautés, de toutes les grâces, autant son corps se trouvait être ce que l'on pouvait imaginer de plus hideux et de plus difforme. Une jambe plus courte que l'autre, ayant pour compensation une épaule plus haute que sa pareille. Une taille contournée le plus disgracieusement du monde par une déviation de la colonne vertébrale.

⁸³⁸ Boursin, Elphège, « Le Repasseur de couteaux », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, Paris, Bureau central des almanachs, p.26.

Des bras d'une longueur démesurée. Des pieds d'une grosseur et d'une largeur problématiques. Voilà quel était le piédestal de cet adorable chef-d'œuvre, de cette merveille de beauté⁸³⁹.

Le corps d'Esther apparaît dans sept illustrations de Belin (fig. 176, 177, 178, 185, 186, 187, 188), or dans aucune de ces gravures la difformité du personnage n'est perceptible. C'est encore plus flagrant à l'analyse de la neuvième planche de « Satan et la tête sans corps » (fig. 188). Elle représente la signature du pacte du diable. Côte à côte figurent les corps d'Esther et de Marthe-Esther (soit le corps de Marthe couronné de la tête d'Esther). Ces deux personnages sont, dans le roman-feuilleton, en opposition. Le corps de Marthe est l'incarnation de la beauté ; son visage, quant à lui, est décrit comme joli mais n'égale pas celui d'Esther. Lorsque les deux protagonistes se retrouvent dans la même illustration, rien ne distingue leurs corps. Cette association devrait mettre en exergue la laideur du corps d'Esther, afin de justifier l'histoire en cours, mais rien ne les différencie. Par ailleurs, le visage d'Esther change d'une illustration à l'autre. Lors de sa traversée du cimetière (fig. 187), elle apparaît la tête rasée. C'est un élément qui n'est pas relaté dans le récit, et qui n'est pas en accord avec les illustrations suivant cet événement, qui peignent toutes Marthe-Esther avec une chevelure abondante. Les illustrations présentent donc un écart assez important avec la description du personnage. Afin de donner une belle illustration au journal, Belin arase complètement des éléments qui sont significatifs symboliquement et narrativement dans le roman-feuilleton.

En effet, outre la confusion qui peut découler de la non-différenciation entre le corps d'Esther avant et après sa transformation, Belin élimine l'analogie qu'il existe entre le physique et la personnalité des personnages. Les romans-feuilletons populaires récupèrent des éléments de la physiognomonie, pour les appliquer à leurs protagonistes. Ainsi, Esther et Lupus sont fondamentalement mauvais : associés au diable ou à la sorcellerie, leur laideur est significative, tout comme l'est la beauté⁸⁴⁰. Marthe et Psyché ne sont pas seulement belles, elles sont aussi généreuses et pieuses. La volonté d'offrir uniquement des illustrations belles et agréables pour un journal populaire récréatif peut être à l'origine des choix de Belin. Il est également possible que, dans une logique lucrative, il pense à la réutilisation potentielle de ses illustrations au sein d'autres revues. Il est courant que les illustrations soient réemployées dans d'autres journaux pour illustrer d'autres histoires. C'est aussi le cas des gravures qui ont été rejetées. *Le Passe-*

⁸³⁹ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°1, deuxième année, 1^{er} janvier 1859, p.3.

⁸⁴⁰ Cette dialectique se retrouve dans d'autres contes et nouvelles fantastiques, c'est notamment le cas de Borghers, Alphonse, « Le Barbier de Beaulieu, conte fantastique et moral », *Musée des Familles, lectures du soir*, deuxième série, tome quatrième, 1846-47, p.309-315, dont la laideur du personnage principal, Nicodémus, est associée à son désir de voir des êtres mourir.

Temps du 6 juin 1868 comporte une illustration de Belin (fig. 190). L'illustrateur collabore régulièrement avec ce journal. La gravure qu'il donne pour le numéro 1059 comprend de nombreuses ressemblances avec ses illustrations de « Satan et la tête sans corps ». L'illustration légendée « La danse se termine » dépeint une réunion de personnages en tenue de soirée, deux de ceux qui composent le groupe principal sont représentés sous les traits de Gaston et Marthe-Esther tels qu'ils sont peints aux numéros 10 (fig. 191) et 11 (fig. 192) de la deuxième année de publication de *La Féerie illustrée*. En effet, la robe à volants, manches bouffantes et décolleté orné se retrouve chez les deux personnages féminins, tout comme la redingote et le gilet du personnage masculin. La relative neutralité de certaines images de Belin permet donc une réception maîtrisée du fantastique. Il n'en reste que le grotesque ou les marqueurs qui, eux, ne posent pas de problème pour la moralité. Le dessin dévie le subversif du texte. Cela occasionne une corruption de certaines thématiques omniprésentes dans le fantastique.

b. Figurer la mort dans un journal populaire

Lorsque des scènes cruelles apparaissent dans les récits de *La Féerie illustrée*, comme la décapitation d'Esther après le meurtre de Marthe, elles ne sont pas illustrées. La narration elle-même évacue la brutalité du passage en introduisant une suite de micro-événements humoristiques :

Le rire devient bientôt contagieux lorsque les trois exécuteurs, piqués de nouveau et plus fort, se mirent, chacun à son tour, à éternuer une douzaine de fois pour le moins. Ce fut un accès de gaieté bien franche ! Esther partagea bientôt l'hilarité générale⁸⁴¹.

Ainsi, ce que le lecteur retient du passage d'Esther à la guillotine, ce sont les rires partagés par la foule et la victime ; l'événement dramatique quant à lui ne sert plus que d'arrière-plan à cette nouvelle scène. L'illustration se débarrasse de toute la violence intense, la guillotine n'est pas représentée alors que le XIX^e siècle se joue de sa figuration⁸⁴². L'image trompe le drame en le suggérant. La gravure du sixième numéro de la deuxième année de *La Féerie illustrée*

⁸⁴¹ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée, Journal fantastique*, n°6, Deuxième année, 05 Février 1859, p.43.

⁸⁴² La satire anglaise représente la guillotine sous toutes ses formes lors de la Révolution française et de la Terreur, nous pensons notamment à Cruikshank, Isaac, *Le Martyr de l'Égalité*, 1793, eau-forte coloriée, 29,9 x 23,7 cm, Paris, Musée Carnavalet. Les artistes français ne sont pas en reste avec Hugo, Victor, *Justitia*, c.1857, dessin à la plume, graphite et lavis, 53,4 x 35 cm, Paris, Maison Victor Hugo. Voir Arasse, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

représente Esther sur le point d'attaquer Marthe (fig. 186) L'illustration sous-entend l'assassinat en figurant le moment qui précède. Elle aplanit le drame, elle le rejette à l'arrière-plan, le premier plan étant occupé par différents éléments de décors. Sur la gauche de la composition se trouve un rideau qui n'est pas sans rappeler le théâtre. Cette évocation est accentuée par la scène en elle-même, l'affrontement entre la femme et l'amante étant une thématique couramment employée dans les pièces de théâtre et notamment les vaudevilles. La gravure ajoute donc un degré d'irréalité à la scène. Elle rappelle au lecteur-regardeur que c'est une fiction qui est représentée. L'image souligne le factice pour éloigner le funeste du lecteur.

Le dessin de Belin permet également d'atténuer l'effet des illustrations à caractère morbide ou dramatique. Dans la cinquième planche des « Imaginations de M. Oufle » (fig. 193), l'artiste dévoile une scène dont le personnage central est un squelette animé. La figure du mort-vivant, commune au sein des textes fantastiques, est propice à susciter la peur. Le squelette est mis en avant dans la gravure : il est spatialement au centre de l'attention des autres personnages, mais aussi au centre géométrique de la composition. Belin dégage le champ autour du mort-vivant, donnant ainsi au regardeur un accès visuel direct à la figure. Dans cette gravure, tout est fait pour rehausser l'élément fantastique. Le squelette animé renvoie à l'iconographie des différentes danses macabres⁸⁴³, confirmant ainsi la teinte funeste du fantastique. Pourtant, ce n'est pas la peur qui se dégage de cette planche. Les personnages ne présentent aucune stupeur ou frayeur. En outre, ils sont tous détaillés ; si la composition met en avant le squelette, la facture est la même pour tous les personnages. La scène représentant un bal masqué, le lecteur peut contempler les costumes des différents personnages rendus par la minutie de Belin. Son regard est alors accroché par les détails et trouve une échappatoire à la vision du mort-vivant. Le squelette en lui-même est au second plan. Belin place plusieurs personnages au premier plan, plus sombres que les autres. Ils jouent le rôle de repoussoir et éloignent visuellement le mort-vivant du lecteur. Enfin, l'atmosphère générale de l'illustration est très lumineuse : beaucoup de personnages sont éclairés, les zones d'ombres sont, quant à elles, peu marquées et relativement claires. Tous ces éléments adoucissent l'intrusion brutale du lugubre au sein de l'illustration.

Les récits fantastiques sont empreints de thèmes funestes : la mort, parfois personnifiée, s'accompagne de son cortège de spectres, d'esprits vengeurs, ou encore de visions macabres. L'illustration de ces textes n'échappe pas à la représentation de ces thématiques⁸⁴⁴. Au sein du

⁸⁴³ Utzinger, Hélène, *Itinéraires des danses macabres*, Chartres, Garnier, 1996.

⁸⁴⁴ Pour une étude approfondie sur la mort et ses représentations ainsi que le rapport de ses dernières au spectateur, voir Guimar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.

journal populaire, la figuration de la mort et des êtres qui l'escortent doit être traitée subtilement, pour ne pas renvoyer à la propre fin des lecteurs. De fait, les individus morts au sein de *La Féerie illustrée* ou du *Monde fantastique illustré par Hadol*, ne font jamais l'objet de représentations violentes.

La première illustration du roman-feuilleton « Satan et la tête sans corps » (fig. 178) présente plusieurs motifs renvoyant à la mort, le plus manifeste étant le corps décapité d'Esther traversant un cimetière en tenant sa tête à bout de bras. La vision macabre est atténuée par le fait qu'Esther est figurée à la fois comme morte et vivante, elle chemine à travers le paysage et est donc en mouvement. De plus, le texte accompagnant cette traversée dédramatise complètement l'illustration, en insistant sur les plaintes de la servante :

C'est que mes pauvres doigts s'engourdissent à tenir ainsi mes oreilles, et que mes oreilles me cuisent horriblement d'être aussi rudement pincées par mes doigts⁸⁴⁵.

Le cheminement d'Esther est présenté dans le texte de façon très pragmatique : soulevant sa tête et affublée d'un linceul, le trajet n'est en rien pratique pour elle, le côté burlesque de la situation fait oublier au lecteur la morte-vivante. Une fois encore, l'humour vient secourir le fantastique en annihilant le macabre. Si Esther est une morte-vivante, c'est la vie qui l'emporte dans la gravure. Le mouvement y est constant. Le lecteur-regardeur se soustrait à la représentation de l'immobilité de la mort. C'est justement l'inertie qui cause la frayeur et la tristesse. Dans les illustrations de Belin, elle est toujours écartée.

La dernière illustration du récit (fig. 176) présente le même motif, mais cette fois le funèbre est plus manifeste. Un certain nombre d'éléments macabres composent la gravure. Le tombeau ouvert occupe une grande place dans la composition. Il est situé au premier plan, tout comme le corps sans tête d'Esther. Cette dernière tient sa tête à bout de bras et cause une déformation dans son visage. Pour la première fois, la laideur, sous forme de difformité, s'invite dans la gravure. L'élément hideux est combiné à l'idée de mort. L'image rappelle soudainement au lecteur-regardeur qu'il a face à lui un corps mutilé. Belin se sert aussi de Gaston pour traduire l'horreur. Ce dernier se tient sur la gauche du cadre et est effrayé. Sa position traduit la précipitation, il dévale les marches. Nous ne savons pas si Gaston arrive sur la scène ou s'il la fuit. Dans tous les cas, son corps est en tension. Belin se permet de pousser légèrement le curseur de l'horreur sur la fin du roman-feuilleton. Le macabre est présent mais, contrairement aux autres illustrations de l'artiste, nous ne sommes pas dans un déversoir de motifs. La mort

⁸⁴⁵ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°7, deuxième année, 12 février 1859, p.54.

est concentrée sur la figure d'Esther. De fait, elle incarne la mort. Elle est le personnage principal du récit et sa mort et sa résurrection constituent l'intrigue du roman. Il est important de les rappeler tout en dévoyant leurs effets sur le lecteur.

La première et la dernière illustration de « Satan et la tête sans corps » présentent les mêmes motifs, formant ainsi un cycle dans la suite des gravures. Ceci est, par ailleurs, complété par la septième illustration du roman-feuilleton (fig. 187), qui reprend la première gravure mais en remplaçant le nom et l'auteur par le motif d'une croix renversée, qui fait écho à la croix de l'arrière-plan⁸⁴⁶. Cette illustration intervient au septième numéro, soit approximativement au milieu du récit, et de ce fait s'insère parfaitement dans le cycle formé par les planches. Ces trois illustrations ponctuent le récit à des moments clés, rappelant ainsi le thème principal de ce dernier : la décapitation d'Esther et sa vie après la mort.

« Satan et la tête sans corps » figure à deux autres reprises des motifs funestes. Lorsqu'Esther doit signer le pacte du diable (fig. 188), ce dernier a déjà rattaché sa tête au corps de Marthe ; toutefois pour que le pacte soit conforme, le corps d'Esther doit le signer. Belin figure alors le corps sans tête de la servante. L'illustration présente ce motif du corps guillotiné, comme une statue antique lacunaire. Il n'y a pas de différence de couleur entre la peau et le vêtement, le tout est chromatiquement uniforme à l'image d'une sculpture. Le drapé du vêtement, ample et tombant jusqu'aux pieds, rappelle les toges antiques. Cette évocation de la statuaire est également renforcée par la position du corps et des mains : l'une d'elle tient le contrat, l'autre est libre, ce qui n'est pas sans évoquer certaines représentations de muses⁸⁴⁷. Ainsi, dans cette illustration, la représentation du cadavre, du corps, ou encore de la chair de ce personnage décapité est complètement abolie. L'illustrateur choisit de réifier le corps de la revenante. La gravure lisse ce motif possiblement repoussant en le faisant passer pour autre chose. Cette métamorphose a pour but d'éloigner le macabre. Elle annihile la symbolisation du revenant comme image d'un ancien vivant. La revenante est minérale, figée, elle ne porte pas en elle les stigmates de la mort.

L'illustration venant avant le texte, le regardeur ne prend conscience de la nature véritable de cet élément qu'à la lecture du récit. Il en est de même pour le démon au premier plan, l'illustration n'est pas très nette, et c'est en lisant le roman que le regardeur comprend l'action du démon. Afin de permettre à Esther de signer le pacte, il a enlevé sa boîte crânienne

⁸⁴⁶ La couverture du septième numéro présente une illustration de la pièce « As-tu vu la comète mon gas ? », la gravure de « Satan et la tête sans corps » est ainsi renvoyée en cinquième page. Ce placement permet la reprise de la première illustration, n'étant pas en première page, le lecteur ne s'aperçoit que plus tard de la répétition.

⁸⁴⁷ Voir les représentations de la muse grecque de l'Histoire, Cléo.

qui sert alors d'encrier. Son cerveau est à vif. La chaire est circonscrite à des personnages irréels ou des objets. Belin effectue des transferts d'imageries pour rendre le fantastique horrifique acceptable. Pour le huitième numéro de « Satan et la tête sans corps » l'illustrateur prend soin de placer sur la droite de la composition une horloge particulière (fig. 189). Charles Noël la décrit en ces termes : « Sur la cheminée, pour pendule, un squelette de bronze dont le ventre à jour était le cadran, et dont les rouages simulaient les viscères du corps humain⁸⁴⁸ ». Le ventre du squelette reste confus et imprécis, cependant cette indétermination sert le récit. En effet, les formes indistinctes prennent tout leur sens à la lecture des premières lignes du chapitre, les lignes évoquent à la fois des engrenages et des entrailles. Belin prend soin de représenter ce détail de la description. Ainsi, il n'évacue pas tout à fait la présence et la réalité des corps, mais il déplace cette matérialité sur un objet inanimé. Le décalage lui permet une figuration viscérale du fantastique.

Enfin, la treizième illustration de « Satan et la tête sans corps » (fig. 194) figure la mort d'un joueur ayant disputé une partie de baccarat avec le diable. Cette mort est rendue ridicule. Le joueur s'affale dans les bras d'un gentleman. Il ne semble pas succomber au sort du démon, mais simplement s'évanouir. Sa position et son imagerie renvoient à celles de la pâmation des jeunes femmes que les romans d'amour ont abondamment illustrée. La mort est, une fois encore, mise de côté par l'image. Elle est représentée mais adoucie. Belin joue avec les codes de l'imagerie pour brouiller sa réception.

Ce qui rend la représentation de la mort chez Belin moins brutale est son côté lacunaire. Le sang, comme la chair, est toujours absent des figurations. Le dessin nie la corporalité des personnages. Ils restent faits de papier. Comme pour la laideur, Belin police les éléments subversifs et les figure par des voies détournées. Si Hadol dévoie moins que son prédécesseur la figuration du funeste dans ses planches, ces dernières ne sont pas exemptes d'une certaine modération. Ainsi, sa représentation de Catherine de Médicis en proie aux hallucinations (fig. 195) diffère des autres images. Il s'agit de la seule gravure qui ne soit pas colorisée et il est aisé de comprendre pourquoi. Dans cette illustration, la reine fait face à ses anciennes victimes. L'homme le plus proche de Catherine lui montre une plaie dont le sang jaillit en sa direction. L'illustration reste en noir et blanc pour amoindrir l'effet de cette blessure sanguinolente. L'évocation du sang est atténuée par cette absence de couleur : l'illustration évacue le rouge, il ne reste que la forme des gouttes de sang pour figurer la blessure. L'omission de la teinte carmin corrompt la violence octroyée par le dessin, qui accorde une place importante

⁸⁴⁸ Noël, Charles, « Satan et la tête sans corps », *La Féerie illustrée*, n°8, deuxième année, 19 février 1859, p.58.

à l'entaille ensanglantée.

L'absence de couleur n'a pas toujours vocation à tempérer le dessin de l'illustration. Au contraire, lorsqu'elle est circonscrite à un élément de l'image, le contraste effectué avec la couleur souligne l'élément qui en manque. Quand Hadol illustre la rencontre entre Henri III et le spectre d'Henri de Guise (fig. 196), ce dernier est laissé en blanc. Plus que le manque de couleur, c'est ici la couleur blanche qui est évocatrice. Dans ce contexte, elle est associée au fantôme et au spectre. Le contraste entre la couleur et le noir et blanc sert à distinguer les deux états des protagonistes. Henri III est attaché au monde des vivants, il est en couleur, tandis qu'Henri de Guise, en noir et blanc, appartient au monde des morts. Dans le cas présent, le manque de couleur sert le dessin, l'opposition du blanc et du noir met en valeur les contours du spectre. Ses vêtements lui collent au corps, si bien que le regardeur peine à faire la distinction entre l'habit et la chair. Le corps d'Henri de Guise est proche du squelette, son pourpoint laisse apparaître sa cage thoracique. Son pantalon, relativement ample, tombe sur ses jambes en révélant les os. Henri de Guise est figuré comme un revenant, il emprunte à différentes iconographies qui tendent toutes vers la mort. Sa visite au roi constitue l'apogée de la série de signes funestes que ce dernier reçoit.

En effet, l'illustration précédant l'apparition du spectre représente un passage du roman-feuilleton où Henri III reçoit des signes de sa mort imminente (fig. 197). Le roi entend des corbeaux croasser, puis un chien hurler, enfin plus tard dans la journée il tombe sur un insecte nommé l'horloge de la mort⁸⁴⁹. Hadol décide de condenser dans une illustration ces différents symboles. Les corbeaux et le chien sont figurés au côté du roi, mais l'insecte n'apparaît pas. Hadol choisit de suggérer l'imminence de la mort en représentant des motifs de crânes dans les sections des carreaux. Le côté menaçant de ces crânes est accentué par leur position : sur la fenêtre de gauche, ils sont tournés vers le roi qui semble les regarder. La fenêtre de droite est, en revanche, tournée vers le regardeur. Les crânes semblent lui être destinés, et le renvoient à la possibilité de sa propre mort. Hadol, contrairement à Belin n'évacue pas réellement le funeste. Il le manipule et le suggère dans diverses illustrations. Le frisson et la frayeur qui font partie du fantastique se raniment avec son illustration.

Belin ne renvoie pas à un aspect concret et matériel de la mort lorsqu'il représente le fantôme d'Henri de Guise (fig. 198). Dans la neuvième illustration des « Quatre Henri », il n'y a pas de différence entre la représentation du corps du roi, qui est vivant, et celle d'Henri de Guise qui apparaît sous la forme d'un spectre. Seul le nuage sur lequel il entre en scène et sa

⁸⁴⁹ Beauvallet, Léon, « Quatre Henri », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°7, 9 octobre 1858, p.52.

représentation graphique plus légère permettent au regardeur de différencier les états des deux hommes, et par extension les mondes auxquels ils appartiennent. Le fantôme ne comporte pas d'aplats de noir mais seulement des nuances de gris. Ainsi, la manière de figurer la mort chez Belin est plus policée, l'illustrateur ne heurte pas le lecteur. En représentant la chair des fantômes, il ne fait pas état de la transformation des corps : la mort est circonscrite aux événements du roman-feuilleton, elle ne le dépasse pas.

La représentation des revenants chez Hadol est dictée par leur fonction dans le récit. Lorsqu'il représente le fantôme de Fleurette s'adressant à Henri IV (fig. 199), il est plus proche de la figuration de Belin. Fleurette est une ancienne amante d'Henri IV, elle a eu avec lui un enfant, qui se trouve être Psyché. Le spectre va à la rencontre du roi pour lui révéler l'identité de leur enfant. Hadol ne figure pas le fantôme en entier : son drapé se fond dans le ciel, seul son visage semble avoir des contours solides. Le vêtement suggère tout de même le corps, Fleurette n'est pas rachitique. Hadol dépeint de la même façon Nostradamus, le père de Marsiane (fig. 200), le corps du fantôme n'est pas figuré entièrement mais son enveloppe ressemble à celle d'un vivant. Cette différence dans la représentation des morts chez Hadol est significative. Dans ses gravures se trouvent d'une part les cadavres squelettiques, d'autre part les esprits ressemblant aux vivants. Il y a une différence d'intention, les squelettes renvoient au funeste, ils annoncent la mort ou viennent pour se venger de leurs assassins. Fleurette et Nostradamus, en revanche, ne sont pas présentés dans le roman-feuilleton comme dangereux ou néfastes. Au contraire, ils aident les vivants en leur exposant des éléments qui font avancer l'histoire. Hadol adapte ainsi ses illustrations présentant des éléments funestes voire funèbres au sous-texte de l'histoire. Il est en adéquation avec l'idée générale développée par Beauvallet. Belin, par contre, donne toujours corps aux spectres afin de ne pas montrer de façon trop agressive la mort en elle-même, les morts sont alors représentés comme des vivants. Belin reste fidèle à sa ligne en ne donnant que des illustrations polies et policées des événements du texte.

L'illustration au sein d'un journal-roman fantastique se doit de suivre la ligne éditoriale. Elle jongle entre le besoin de créer l'unité de la publication et la transcription du roman-feuilleton. L'artiste choisit les passages à illustrer mais aussi comment les représenter. Il affecte alors la lecture du texte, mais aussi l'appréhension du journal. Les publications de Beauvallet se disent « fantastiques », elles doivent porter cette promesse. L'image contribue à acheminer une représentation visuelle du genre. Cette figuration suit de nombreuses règles qui sont intrinsèques à l'architecture de la revue. Ce contexte particulier éclaire la formation et la réception de l'imagerie fantastique et par extension du genre. Au sein de leurs compositions, les artistes disposent des marqueurs visuels du fantastique. Les grimoires, verreries, animaux, spectres, et autres diableries sont autant de signaux pour le regardeur. Ils fonctionnent comme des balises ou des citations que les auteurs disposent dans les textes. Ce sont des signes qui viennent exposer le genre. Ils n'ont pas nécessairement d'ancrage dans la scène peinte mais ils contribuent à son décor. Ils semblent nécessaires, nous les retrouvons non seulement dans les journaux romans mais aussi dans les publications livresques.

Ce qui paraît nouveau et qui est rendu manifeste grâce à l'exagération propre aux journaux-romans est le besoin d'éluder un certain nombre de passages ou d'atténuer leurs représentations. Les artistes se situent dans un entre-deux entre la résistance du texte à être mis en image et une forme d'auto-censure. Les illustrateurs procèdent à une négociation qui devient indissociable de l'histoire du genre fantastique. Les auteurs marchandent avec leurs prédécesseurs, la critique compose avec les poncifs, les illustrateurs parlementent avec les textes. Finalement, ce que les artistes offrent, c'est une vision acceptable du fantastique, et cela passe nécessairement par une négociation. Les illustrateurs de Poe essayant de transcrire la complexité de ses textes ont échoué⁸⁵⁰. En cherchant à reproduire littéralement ou exhaustivement les contes, ils se sont heurtés à une impossibilité. Il en résulte des illustrations en demi-teintes qui finalement ne transcrivent pas vraiment les récits. Face à cette chimère, la seule solution envisageable est de modérer les images. Cela passe non seulement par une stratégie d'évitement, mais aussi par la découverte d'archétypes graphiques.

La réalité du fantastique est qu'il s'agit d'une littérature peu abordable, souvent insaisissable et donc difficilement illustrable. Grâce à *La Féerie illustrée* et à ses autres revues, Beauvallet façonne une appréhension du genre légèrement altérée mais imaginable. Sa conception fonctionne, il met de côté les débats devenus stériles de la critique et propose un fantastique parfois caricatural mais tangible. Il n'évacue pas la complexité ni la multitude du

⁸⁵⁰ Voir I: B. 2. a. et b.

genre, il la concentre pour la mettre à disposition de son public. Son but n'est pas de révolutionner le genre, il ne le fait pas nécessairement grandir mais il permet de fixer ce que la littérature fantastique signifie durant le Second Empire. Les publications de Beauvallet ménagent un moment de pause dans la chronologie éclatée du genre. Nous pouvons saisir ce que le genre implique non seulement pour un éditeur mais aussi pour le public. Ce dernier reste fidèle à Beauvallet durant trois ans, ce qui est honorable pour une publication de ce type si axée sur un genre littéraire. Le goût pour le fantastique n'est pas passé, et Beauvallet permet à son auditoire de saisir son versant récréatif.

CHAPITRE III : Cristalliser la représentation du fantastique

Les différents discours associés au fantastique s'accordent mal. Ils sont portés par une multitude d'acteurs qui n'ont pas les mêmes rôles. Aussi bien la critique que la presse, l'édition, les littérateurs et les auteurs eux-mêmes produisent des analyses. S'il y a parfois des accords, la caractérisation du fantastique semble avant tout s'exprimer en accumulations. En dehors d'Hoffmann et Poe qui semblent créer un consensus il n'y pas de direction claire et reconnue par tous. Les idées, variations, teintes et nuances sont empilées. Le fantastique obéit à un mouvement parasitaire et non phagocytaire. Son aspect palimpsestique⁸⁵¹, perceptible depuis ses origines, perdure. Le genre est soumis à des opérations de négociations constantes qui façonnent sa polymorphie. L'indétermination inhérente au fantastique est à la fois la cause et la conséquence de ce processus de massification. En outre, les formes du genre se nourrissent les unes des autres. Les différentes strates se rejoignent et tissent un maillage dense et composite de cette littérature. La représentation souffre nécessairement de ce manque de définition.

L'illustration se brouille. L'indétermination générique rejaillit forcément sur la représentation du fantastique. S'il est multiple alors sa figuration est protéiforme. Elle pioche à la fois dans une iconographie du surnaturel déjà éprouvée, mais elle réemploie également les œuvres et les figures de certains artistes. Elle tente de faire coïncider ces formes avec la mise en image du fantastique. Les illustrateurs exposent un certain nombre de motifs qu'ils mettent sur le devant de la représentation. Ils les combinent les uns aux autres pour projeter une atmosphère fantastique vers le lecteur. La répétition des formes tout au long du siècle conduit à un système de représentation. Basé sur l'imagerie, il se trouve lui-aussi être composé et composite.

Pour cristalliser l'ébauche de la représentation du genre, il est nécessaire de dépasser la simple itération. Les motifs doivent se métamorphoser en une figuration qui signifie plus. Les artistes usent de l'iconographie pour modifier le statut de certaines formes. Elles assument alors un autre rôle. Il ne s'agit plus d'une représentation, ou d'un relais du texte, mais bien d'un ancrage au genre. Là où l'abondance des mots de la critique rend le fantastique illisible, l'image doit signaler le genre. Bien évidemment la répétition désigne certaines formes comme des marqueurs du fantastique. Toutefois, les motifs élus manifestent davantage. Dans le cas du fantastique, l'image entre dans le système sémiotique du genre.

Cette imbrication de l'image dans le genre est conditionnée par l'histoire du fantastique

⁸⁵¹ Nous empruntons le mot à Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature du second degré*, Paris, Seuil, 1992.

en France. La mauvaise traduction du titre des *Contes* d'Hoffmann, le besoin de nationaliser une littérature qui plaît tant au public et son implantation dans tous les types d'éditions déterminent sa construction. Ce développement n'existe pas ailleurs et il éclaire non seulement l'histoire de l'illustration en France, mais aussi l'histoire de la réception littéraire.

A. Structurer l'univers fantastique

1. Représenter l'espace du fantastique

a. Un espace sensible ?

Mettre en image le fantastique signifie offrir une représentation dont la fantasticalité soit suffisamment manifeste pour qu'elle soit admise par le regardeur. Pour créer cette impression, les artistes positionnent un certain nombre de motifs dans la composition. L'espace de la figuration s'emplit alors de balises qui viennent signaler le genre. L'atelier du mage est jonché de verreries, le repère de la sorcière se pare de grimoires et de chaudrons. Les artistes se servent de l'iconographie en accumulant et en combinant des motifs dans l'espace de la représentation. Toutefois, le fantastique s'opère aussi en dehors de ces espaces balisés par la culture visuelle. La question est alors de savoir comment signaler le fantastique lorsque la narration se détache des figures associées au genre comme les enchanteurs, les châteaux gothiques, et autres monstres. Comment dessiner un espace fantastique ? Pour le mettre en image, il faut préalablement comprendre son essence.

En premier lieu, l'espace du fantastique est celui de la fiction. Il est un espace imaginaire créé dans l'esprit des lecteurs lorsqu'ils abordent un récit. La difficulté est alors de contraindre un espace fictionnel dans une composition graphique. Certains univers issus de créations fantastiques sont si labyrinthiques, si chargés de pièges, qu'ils ne sont pas représentables. Ils jouent sur des échelles tellement diverses qu'elles ne peuvent pas être asservies par la structure d'une composition figurative. C'est le cas de *L'Homme des foules* d'Edgar Poe⁸⁵². Le fantastique prend également place dans le rêve. Le monde onirique est difficile à saisir et donc à représenter. Il s'agit de la projection de la psyché d'un personnage. Ce qui est alors en jeu sont des aberrations que le XIX^e siècle peine à traiter dans l'espace livresque. Le lecteur d'*Aurélia* de Gérard de Nerval s'égare dans la narration, il ne semble pas parvenir à avoir de prise sur le récit. Son espace et sa temporalité sont relativement difficiles à ordonner. *Aurélia*

⁸⁵² Voir I : B. 2. b. L'espace impossible.

incarne le paroxysme des errances littéraires de Nerval. Alexandre Dumas qualifie l'imagination de son ami comme celle qui produit des « théories impossibles, dans les livres infaisables⁸⁵³ ». Nerval cherche la confusion et elle s'exprime sous forme de non-sens qui peinent à se transposer en figuration. Aussi, le livre n'est pas illustré au XIX^e siècle.

Le défi pour les artistes est de représenter un espace fictionnel admettant du fantastique. Cette inclusion s'opère plus ou moins naturellement. Dans le cas d'un fantastique se dirigeant vers le merveilleux, il n'y a pas de friction dans l'espace narratif. Les éléments surnaturels sont admis comme faisant partie du monde des personnages. Aussi, ils appartiennent à l'espace de la représentation, ils sont donc simplement inclus en lui. Il s'agit d'un espace imaginaire mais tangible. Si bien qu'André-François Ruaud propose une *Cartographie du merveilleux*⁸⁵⁴. Dans son ouvrage, il peint aussi bien historiquement que géographiquement les frontières de la *fantasy*. Le merveilleux semble donc avoir un espace abordable avec une représentation possible.

Ainsi, la couverture des *Histoires fantastiques*⁸⁵⁵ de Pierre Delcourt (1852-1931) (fig. 201) figure dans un même espace, un amas de motifs différents et qui pour autant ne se heurtent pas les uns aux autres. Il s'agit d'un cortège où les différents personnages des contes prennent place. Les textes de Delcourt s'adressent aux enfants, ce sont de petits contes moraux. Il y est question de la mère Croquemitaine, d'un génie récompensant les garçons sages ou encore d'un chat métamorphosé en œuf gigantesque. Ces héros paradent sur la couverture. Ils sont accompagnés d'une sorcière, de la reine et du roi de cœur mais aussi d'un cuisinier ou encore d'une jeune fille en robe de chambre tenant une chandelle. Ils semblent tous être dirigés par une jolie bergère. Les personnages qui incarnent le fantastique défilent auprès des personnages tout à fait normaux. Leurs présences côte à côte et dans un même espace n'engendre pas de contradiction. Ils vivent en harmonie dans le même univers fictif. Ici, et bien souvent dans les contes de fées et les contes pour enfants, ce sont les personnages qui incarnent la fantastique. Seule leur présence est nécessaire pour créer un espace fantastique. Le médium de l'illustration, de la représentation dispose d'un espace de façon pré-acquise. La composition implique et englobe une scène. Il faut alors la teinter des divers degrés de surnaturel. Les artistes s'aident des figures et des motifs usités du fantastique mais parfois l'opération est plus complexe.

Représenter l'espace du fantastique signifie souvent y inclure des personnages

⁸⁵³ Dumas, Alexandre, « Causerie avec mes lecteurs », *Le Mousquetaire*, n°21, 10 décembre 1853, p.1.

⁸⁵⁴ Ruaud, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Denoël, 2001.

⁸⁵⁵ Delcourt, Pierre, *Histoires fantastiques*, Paris, A. Capendu, 1880.

appartenant à l'irréel. Cela pose problème lorsque le fantastique pratiqué dans la narration tend vers le réel. Dans la représentation s'opèrent plusieurs moments de friction. La figuration admet alors un double mouvement divergent. Le réel doit être contraint dans le fictionnel, et ce fictionnel doit accueillir du surnaturel. Il semble y avoir une contradiction entre la nécessité à représenter la vraisemblance et la projection du fantastique. Le fantastique est contenu dans un espace qui feint la réalité, or cet espace est irréel par nature. Le philosophe italien Vincenzo Gioberti (1801-1852), s'interroge justement sur les possibilités de représenter l'annexion du réel dans une œuvre d'imagination :

La scène fantastique comprend un lieu et une durée, et implique en conséquence l'espace et le temps ; mais cet espace et ce temps sont fantastiques et se distinguent aussi bien du temps et de l'espace purs qui sont propres de l'intelligence, que du temps et de l'espace empirique qui appartiennent à la perception sensible⁸⁵⁶.

Le philosophe rappelle des évidences qui se perdent à l'appréhension d'une œuvre. Gioberti pointe l'apparent paradoxe engendré par l'imagination. Cette dernière est si puissante qu'elle est capable d'abolir, pour un temps, les frontières entre l'invention et la réalité. Elle se base sur une imposture, mais les émotions ressenties à sa découverte sont bien réelles. Il compare la plongée dans une œuvre fantastique à celle effectuée dans un rêve. Son approche n'est pas si différente de la théorie de Coleridge (1772-1834) qui incite le lecteur à se laisser envahir par la narration⁸⁵⁷. Toutefois, Gioberti redéfinit les limites entre les mondes. Aussi vraisemblable et réaliste soit-il, l'univers fictionnel est une illusion

Cette opposition se cristallise dans le fantastique. Le curseur entre la tromperie et la vraisemblance est constamment en mouvement. L'espace fictionnel donne naissance à un univers qui est fait pour déstabiliser le lecteur. Il a l'apparence du réel mais il est instable. La remise en question de son espace et de ses limites est continue. L'acte de création génère la matérialité de l'espace. Il le nourrit, le pare de détails et de références, si bien que l'espace se concrétise via la narration. Tous ces éléments alimentent la vraisemblance du monde déployé, mais cette dernière s'écarte toujours de la réalité. Le fantastique et l'incertitude naissent dans l'intervalle. S'il existe un doute au sein du fantastique, c'est surtout celui de l'univers dans lequel les personnages évoluent. Il existe deux alternatives. Le monde fictionnel est une reproduction fidèle mais romancée du réel ou un pastiche qui autorise les transgressions.

⁸⁵⁶ Gioberti, Vincenzo, *Essai sur le Beau, éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1843, p.57.

⁸⁵⁷ Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres, J. M. Dent & Co., 1906.

Le fantastique peut se développer dans un monde à part, mais dont la frontière avec la réalité est si mince qu'il en est parfois perceptible. Il est également possible que le fantastique réside dans le réel. La plupart du temps il se dissimule, il est invisible aux yeux des hommes, jusqu'au moment où il se révèle aux fortunés ou aux malheureux héros des récits du genre. Ces deux variations existent dans la littérature. Quelle que soit la position adoptée par l'auteur, cela pose un défi artistique et graphique aux illustrateurs. Puisque l'image est utilisée comme un marqueur du genre, alors le regardeur ne doit pas avoir de doute. En un instant, il doit percevoir quel univers est représenté. Aussi, l'image ne peut pas admettre de différence entre ces deux variations. Si elle veut être explicite, que le fantastique se situe dans un univers poreux au nôtre ou qu'il coexiste avec la réalité, graphiquement parlant le fantastique ne peut s'exprimer que par une intrusion.

Pour devenir manifeste, le fantastique doit inmanquablement se rendre présent et donc apparaître. Cette manifestation perturbe l'espace du réel. Le bouleversement objective le fantastique, il est essentiel dans la mise en image du genre. Sans lui, l'illustration ne présente que du factuel. La figuration combine alors la présentation, non seulement de l'espace fantastique mais aussi du moment fantastique. L'image fixe le moment paroxysmique de la révélation. Il est important de noter qu'il ne s'agit que d'un moment. Il ancre une forme ostensible du fantastique, mais ce dernier est présent tout au long du récit. Le trouble surnaturel se ressent au fil de la lecture, l'illustration nous propose sa visualisation immédiate dans l'image. Elle biaise quelque peu la nature du genre. Il y a une différence significative entre l'apparition, la révélation du phénomène surnaturel et sa présence. Généralement, les personnages sentent l'extraordinaire avant de le voir. C'est l'origine de la terreur au sein des récits. Les personnages sont confrontés à des événements qu'ils ne peuvent comprendre ni saisir. L'image a tendance à aplanir la temporalité⁸⁵⁸.

Pourtant, chez les littérateurs le fantastique est souvent exprimé comme une fracture avec le réel. Si le terme peut s'appliquer à l'image il doit être questionné pour l'analyse du texte. Il est cependant récurrent. Roger Caillois définit le fantastique comme une irruption du surnaturel dans le réel⁸⁵⁹. Pour Claude Roy, le « fantastique est une rupture avec l'ordre naturel⁸⁶⁰ ». Ces appellations rapprochent le fantastique d'un moment, et laissent à penser que les rapports entre le surnaturel et le réel ne s'expriment que dans une forme de violence. Le

⁸⁵⁸ À ce propos, voir Cossette, Claude, « Image/Texte et espace/temps », *Communication et langages*, n°34, 1977, p.7-14.

⁸⁵⁹ Caillois, Roger, *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées Gallimard, 1976.

⁸⁶⁰ Roy, Claude, *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire, 1960, p.6.

fantastique est vu comme une effraction. D'une part, la possibilité qu'il habite le réel est niée, d'autre part sa temporalité est résumée au moment de l'apparition. Le fantastique semble bien plus insidieux. Le récit place les indices du surnaturel tout au long de la narration. Caillois et Roy fondent ensemble l'espace et le temps. Ce faisant, ils redonnent du sens au terme « fantastique », dont l'origine pointe justement l'apparition⁸⁶¹. Ils effacent, par la même occasion, l'erreur de traduction à l'origine du genre en France⁸⁶². Le fantastique se résume à la manifestation de l'extraordinaire. Les fantaisies d'Hoffmann sont mises de côté. Une confusion s'opère. C'est précisément celle qui se joue dans l'image. Si l'espace du fantastique n'est pas à négliger, force est de constater que ce dernier est habité par les personnages du surnaturel. Dans l'image, ce sont eux qui signalent la nature de l'univers déployé. Leur présence définit l'espace.

b. Dans les yeux des personnages : de l'univers infini au monde clos⁸⁶³

Le rôle de l'image est de contraindre les multiples dissonances du genre fantastique en une composition. Il est nécessaire pour elle d'inventer une structure particulière. C'est un espace contradictoire qui rassemble la vraisemblance et l'irréel, mais qui doit également tracer leurs limites. Le fantastique doit être visible. Seulement, la fantasticalité s'accomplit dans la durée, parfois dans le non-dit et dans l'obscur. Cela est tout à fait en contradiction avec la nature de l'image. Ce qu'elle met en scène est souvent une confrontation. Elle y est obligée pour manifester le genre. Il ne s'agit que d'un moment, que d'une étape de la longue mise en place du fantastique. La nature de l'illustration fige un instant du récit. Les artistes réfléchissent alors à des solutions pour dépasser le décorum et implanter l'histoire dans un espace visuel fantastique. À nouveau, la gravure négocie avec le genre pour le composer.

Pour comprendre et imaginer le fantastique, les illustrateurs s'attachent aux personnages. Ils y font appel de différentes manières. Bien sûr, ils les placent dans la composition, mais ils sont aussi à l'origine de notre conception de leur espace. Si l'univers fantastique déroule une infinité de possibilités, le lecteur ne l'aborde que via le narrateur ou le personnage. Ainsi, l'univers infini devient un monde clos. Il est restreint par la perception humaine du personnage.

⁸⁶¹ Rappelons que « fantastique » et « fantôme » ont une origine commune, et que *phantasma* signifie apparition et spectre.

⁸⁶² Voir I : A. 1. c. Ampère face à Hoffmann une stratégie d'ancrage.

⁸⁶³ Nous empruntons cette célèbre formule à Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1962.

Sa contemplation offre une fenêtre ouverte sur le monde fantastique.

La plupart du temps dans les récits fantastiques, la focalisation est interne⁸⁶⁴. Elle favorise l'empathie recherchée par les auteurs. Souvent, ils souhaitent créer un lien entre le lecteur et le personnage. Le frisson et l'effet sont favorisés par une approche du personnage très intime. Le lecteur partage ses ressentis et sa vision du monde. Lorsque la focalisation est externe, c'est généralement un proche du héros qui conte l'histoire. Cet ami corrobore les dires extravagants du héros du récit. Que ce soit le personnage principal ou le narrateur, ils définissent l'espace. Sa structure est alors à la fois fictionnelle et subjective puisqu'il est caractérisé par les sens de personnages imaginaires.

Puisque le héros a une vision limitée, alors la connaissance du lecteur-regardeur est bornée. Les personnages sont au cœur des récits fantastiques et de l'appréhension du surnaturel. Ils vivent l'extraordinaire et transmettent au lectorat leurs expériences⁸⁶⁵. C'est à travers eux ou le narrateur que l'univers est approché. Ce sont les personnages qui définissent le lieu dans lequel ils évoluent. Ils en offrent une description aussi bien matérielle que sensible. Ce qui définit l'espace du fantastique, c'est la vision du personnage qu'il projette sur son monde.

Même s'il s'avère fictif, c'est un espace auquel l'auteur tente de donner le plus de matérialité et de substance possibles. Les descriptions sont détaillées. La date et le lieu des événements sont souvent donnés dès les premières lignes du récit. C'est le cas dans les *Aventures fantastiques de Martial Badochet* de Joseph Bertal :

Canon est un petit village du Calvados, situé non loin de Mézidon, sur la route de Paris à Caen. Il n'offre rien d'extraordinaire, il ressemble à tous les villages normands : chaque maison y est isolée, entourée d'un jardin, et abritée par les cimes rondes et tortueuses de nombreux pommiers, ces orangers de Normandie⁸⁶⁶.

Ici, les lieux cités sont réels. Ils deviennent le théâtre d'une aventure fantastique fictive. La spatialité et la minutie avec laquelle elle est abordée sont utilisées comme un argument en faveur de la vraisemblance. Parfois, les espaces fictif et réel se mêlent. Le premier chapitre des *Mille et un fantômes* de Dumas est intitulé « La rue de Diane à Fontenay-aux-Roses⁸⁶⁷ ». Si la ville existe bel et bien, la rue est une invention. Il faut nuancer l'importance de ce détail. Ce qui

⁸⁶⁴ Les contes de fée ont régulièrement une focalisation externe ou un point de vue omniscient. Le narrateur se détache des personnages pour commenter leurs actions ou souligner la morale de l'histoire. C'est le mouvement inverse qui est recherché dans les contes fantastiques.

⁸⁶⁵ Il s'agit de l'expérience romantique telle que Pierre Wat la définit dans Wat, Pierre, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 2012, p.136-140.

⁸⁶⁶ Bertal, Joseph, *Aventures fantastiques de Martial Badochet*, Paris, Ch. Delagrave, 1887, p.5.

⁸⁶⁷ Dumas, Alexandre, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Calmann-Lévy, 1852, p.3.

importe est l'impression de réel. Certains écrivains sont de véritables architectes. Ils bâtissent des villes fictives entières qui ont l'apparence de la réalité. Ils structurent un espace possible, ils le construisent et l'habitent. Ce sont des démiurges. Les auteurs situent l'histoire. Cela s'avère d'autant plus important dans un récit qui veut perturber la vraisemblance. Au préalable, il faut l'asseoir. Une multitude de détails est placée dans le texte pour pouvoir être questionnée ou réfutée. Le récit s'aborde par les yeux du personnage : la focalisation encourage le lecteur à accorder sa confiance au héros, mais la narration vient perturber l'appréhension de cet univers.

L'image s'insère dans ce réseau et renforce la confusion. L'illustration admet rarement le même point de vue que l'écrit. Il y a une contradiction entre la focalisation du personnage et la mise en image qui adopte souvent un point de vue externe. La gravure préfère montrer le héros. Dans une forme d'accumulation, l'illustrateur offre la figuration du personnage et de ce qu'il vit. Cependant, ce n'est pas *stricto sensu* ce qu'il voit. L'extériorisation sépare le lecteur-regardeur du héros. L'image force le détachement et s'immisce dans l'empathie. Ainsi, lorsque la petite Suzanne des *Pourquoi de mademoiselle Suzanne*⁸⁶⁸ raconte, encore tremblante et effrayée, son cauchemar à sa mère, le texte nous offre un discours à la première personne. L'illustration d'Herman Vogel (1856-1918), en revanche, s'éloigne de cette focalisation (fig. 202). Elle reste très impressionnante, et tente de retranscrire la peur que la jeune fille a pu ressentir. Suzanne se trouve dans son lit et puisqu'elle a désobéi une sorcière vient la punir. Cette dernière se tient au-dessus de la fillette et chevauche un balai. Dans le rêve, le regard a une importance capitale et est à l'origine de la terreur de la petite fille. Elle voit dans les yeux de la sorcière des charbons ardents⁸⁶⁹. Vogel remplace ce détail par des faisceaux lumineux émanant des yeux de la sorcière.

Pour recréer le frisson et la peur, l'artiste doit contrebalancer la différence de focalisation avec une composition non seulement travaillée mais aussi spectaculaire. Il joue des contrastes, celui chromatique du noir et blanc, mais aussi celui esthétique de la jolie jeune fille et de la laide sorcière. La fidélité au texte est légèrement dévoyée, dans le but de reconnecter avec l'effet. Si Vogel choisit de se détacher de la focalisation, c'est pour mieux souligner la peur mise en place par le texte. L'illustrateur use de son médium et de ses possibilités pour offrir une composition frappante. L'image négocie avec la narration et l'espace si complexes du fantastique. Finalement, pour mieux l'évoquer et le transcrire, il faut s'en extraire.

C'est aussi ce que constate son homonyme, Wogel, lorsqu'il met en image « La Chute de la maison Usher », pour Quantin en 1884 (fig. 203). Ce problème de différence de

⁸⁶⁸ Desbeaux, Émile, *Les pourquoi de Mademoiselle Suzanne*, Paris, Durocq, 1881.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p.211.

focalisation est constant et les artistes tentent de le réparer de diverses manières. Adopter le point de vue des personnages, c'est aussi les occulter. S'ils sont soustraits à la représentation alors ils n'ont plus de matérialité et par extension leur existence est éprouvée. Les artistes les représentent aussi pour leur donner une vraisemblance. Ils renforcent la plausibilité du monde fantastique. La représentation de Wogel est habitée, mais le point de vue utilisé l'éloigne complètement des autres représentations. L'illustration adopte la focalisation d'un personnage, toutefois cette dernière n'est ni celle du héros, Roderick Usher, ni celle du narrateur. Le lecteur-regardeur aborde la scène à travers les yeux de lady Madeline. Au moment figuré, elle est une revenante.

Wogel inverse complètement le point de vue. Ce faisant, il évite la représentation de la confrontation entre les personnages et la morte-vivante. Le choix opéré est étrange. Wogel met justement en image le moment de l'apparition : l'instant où Madeline surgit dans le même espace que les personnages :

À l'instant même, comme si l'énergie surhumaine de sa parole eût acquis la toute-puissance d'un charme, les vastes et antiques panneaux que désignait Usher entr'ouvrirent lentement leurs lourdes mâchoires d'ébène. C'était l'œuvre d'un furieux coup de vent ; — mais derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher, enveloppée de son suaire. Il y avait du sang sur ses vêtements blancs, et toute sa personne amaigrie portait les traces évidentes de quelque horrible lutte⁸⁷⁰.

Madeline, qui porte le fantastique par sa nature de revenante, est évacuée de la représentation. La composition n'admet que le narrateur et Roderick. Le premier en proie à la peur et le second, dans un état apathique qui ne le quitte plus depuis la disparition de sa sœur.

L'illustration est non seulement originale mais elle est aussi transgressive. Wogel fait fusionner l'espace du fantastique avec celui du lecteur-regardeur. Les points de vue sont combinés, ce qui donne naissance à une infraction monstrueuse. L'image fait basculer les mondes. L'univers fictif s'empare du réel, non pas celui qui est imité dans la narration mais bien celui du lecteur. L'image manipule les espaces et enferme le regardeur dans le monde fantastique. L'illustration échappe à l'impératif de contraindre l'univers fantastique dans une image. Ce dernier se terre en dehors des limites de la composition. Il est suggéré par la peur des protagonistes. Son illustration est déconcertante et fait affleurer les diverses difficultés liées à la représentation du monde fantastique. Ce dernier est difficile à mettre en image, il semble souvent conjugué à l'appréhension des héros. Il apparaît toutefois nécessaire de s'en détacher

⁸⁷⁰ Poe, Edgar, « La Chute de la Maison Usher », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.108.

pour mieux l'imager.

c. Un monde dépeuplé

Bernard Naudin (1876-1946) s'en extrait tellement qu'il propose des univers vidés de toutes figurations humaines. L'artiste illustre les deux volumes des *Histoires extraordinaires* de Poe pour l'éditeur Pelletan en 1916⁸⁷¹. Il s'agit d'une édition luxueuse à destination des bibliophiles. De façon assez surprenante et unique à notre connaissance, Naudin choisit d'affranchir de personnages tous les espaces de la représentation. Il s'agit d'une véritable démarche associée à la figuration des contes de Poe. En effet, cet élève de Léon Bonnat (1833-1922) représente à de nombreuses reprises des personnages dans ses illustrations⁸⁷². Pour Poe, Naudin ne figure donc que les espaces. Ces illustrations ne sont pas exemptes d'intérêt, le but d'une image étant de donner à voir quelque chose, le regardeur est dans une position active. Il cherche et ne peut qu'intégrer la défaillance voire la défiance de la gravure. La sensation d'omission est présente et palpable. Il s'agit d'une image en creux qui finalement se rapproche de l'idée de la fantastique. Dans les représentations, si les personnages sont exposés, c'est parce qu'ils permettent une mise en image facilitée du fantastique. Ceci est parfois réducteur. Les espaces, la spatialité et ses divers franchissements ont une importance dans les récits fantastiques.

Naudin vide ses images. Il manifeste alors l'absence et cette dernière fait affleurer l'étrangeté. Le lecteur-regardeur est déstabilisé. Il fait face à des illustrations dénotant la bizarrerie, non pas grâce à l'iconographie mais via une structure dépouillée. Naudin va au-delà de l'imagerie. Elle semble alors inutile, et est remplacée uniquement par la composition. L'invention de l'artiste s'expose. Elle s'annonce tout aussi capable de faire ressentir l'étrangeté, et ce, dans une économie de moyens formidable.

La singularité de son approche s'expose d'autant plus, lorsqu'il met en image un récit, non seulement centré sur la figure humaine, mais dont l'espace est également restreint à l'extrême. Le conte « La vérité sur le cas de M. Valdemar » combine ces deux aspects (fig. 204). L'histoire est celle d'Ernest Valdemar : sur le point de mourir et hautement intéressé par le magnétisme, il décide de devenir son propre cobaye et de conduire une expérience sur la mort.

⁸⁷¹ Poe, Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, Edouard Pelletan, 1916.

⁸⁷² Verhaeren, Émile, *Le Fléau, dessins et manuscrit de Bernard Naudin*, Paris, Martin Kaelin, 1927 ; Géraldy, Paul, *La Guerre Madame. Illustré de trente dessins originaux de Bernard Naudin reproduits en fac-similés typographiques*, Paris, R. Helleu, 1918.

Valdemar reste dans un état de catalepsie magnétique durant sept mois. Il est capable de parler à ses médecins et leur déclare qu'il est mort. Lorsque ces derniers se décident à l'extraire de son sommeil occulte, son corps pourrit instantanément. L'entièreté du récit a lieu dans la chambre de Valdemar. Ce dernier est l'objet de toutes les attentions et de tous les regards. Valdemar n'est jamais seul, il est constamment surveillé et observé. Il incarne la matière du conte : son corps à la limite de la vie et de la mort abrite le fantastique.

Pourtant, Naudin ne fait pas d'exception. L'illustration qui ouvre le conte figure un lit vide. Dans le texte, ce dernier ne l'est jamais. L'ultime moment du conte présente le corps dans un aspect tourmenté et putréfié mais physiquement ses restes sont encore présents et manifestes. Naudin ignore sciemment ces éléments. Seul le lit est présent. Il offre une composition rapprochée, où quelques éléments de la chambre se distinguent. Cette illustration s'intègre dans la série d'images que Naudin propose pour le livre. Il faut y voir l'aspect général de la publication. L'artiste se joue du manque à voir⁸⁷³ qui se décline dans tout l'ouvrage quel que soit le texte abordé. La friction entre le lire et le voir s'expose d'autant plus à l'appréhension de ce texte. Finalement, la seule présence humaine dans l'ouvrage est celle d'Edgar Poe (fig. 205). Son portrait est exposé en frontispice de l'édition. Il est l'inventeur de ces mondes emplies d'étrangetés. Sa figuration fait le lien entre le réel et l'irréel. Lui est dépourvu d'espace, seul un fond griffonné l'assoit légèrement dans la composition. Naudin ne combine pas l'espace et la représentation humaine. Il semble bien que l'artiste soit une exception. Pour nombre d'illustrateurs l'espace fantastique s'image nécessairement avec une figure du fantastique.

2. L'oxymore du noir et du blanc

a. Dessiner l'espace par un jeu de contrastes

Représenter l'espace du fantastique est une contrainte pour les artistes. Les illustrateurs doivent négocier avec la focalisation des personnages, l'ignorer voire la dépasser pour offrir une figuration globale de l'histoire. Le monde dans lequel les protagonistes évoluent est plus vaste que celui qu'ils perçoivent. En outre, leur connaissance est biaisée par leurs sens. Cet espace à l'apparence réelle dissimule le fantastique. Ce dernier a de nombreuses formes qui sont plus ou moins visibles. Les artistes doivent donc insuffler de la bizarrerie dans leur composition. Si Naudin y arrive en dépassant toute forme d'iconographie pour n'exposer que

⁸⁷³ Nous empruntons l'expression à Bozzetto, Roger, « L'indicible et son portrait ou la mise en place de l'impossible à voir », *Art et Littérature*, 1988, p.98.

l'espace, les autres artistes adoptent des positions plus modérées. Ils tentent d'introduire dans leur représentation un décalage envers la réalité. Il est nécessaire de venir perturber la vraisemblance pour faire affleurer le fantastique. Ce bouleversement se traduit par l'utilisation de divers mécanismes. L'espace fantastique est combiné à la présentation de figures du fantastique. Toutefois, au-delà de la simple introduction iconographique, c'est le traitement réservé à ces motifs de l'extraordinaire qui est étudié. Leur imagerie projette le surnaturel, leur inclusion dans l'espace du vraisemblable insinue le fantastique. Ce sont des compositions à penser en négatif. Le regardeur est habitué à ce qui fait la norme et la beauté d'une représentation. Les artistes introduisent ou soustraient des éléments à leur dessins pour altérer le modèle. Ils viennent sciemment abîmer leurs illustrations pour rendre visible l'étrangeté.

Les illustrateurs ne pensent plus l'image uniquement en termes de composition. Ils doivent également intégrer à leur conception ce que le médium leur permet. Ils sont tenus de prendre en compte, dans la structuration de leurs figurations, l'étape de la gravure. Leur palette est souvent limitée au noir et au blanc, ils sont donc restreints par leurs moyens. Le noir et le blanc s'utilisent alors en opposition ou en association pour créer un décalage.

Figurer l'univers du fantastique, c'est mettre en présence dans un même espace le vraisemblable et l'extraordinaire. Ces deux notions n'ont pas forcément besoin de s'exclure l'une et l'autre pour engendrer l'étrangeté. L'inclusion parfaite d'un élément surnaturel dans le réel est tout aussi susceptible, si ce n'est plus, de convoquer l'idée du fantastique. Ainsi, lorsque Tony Johannot figure l'affreux cauchemar de Lucius imaginé par Nodier⁸⁷⁴, la créature monstrueuse s'intègre parfaitement au reste de la composition (fig. 206). Matériellement elle est traitée comme les deux autres personnages de la figuration. Tous les protagonistes sont modelés avec des aplats de blanc. La gravure les laisse en réserve, ainsi ils se détachent de l'arrière-plan. Le blanc les rend donc particulièrement visibles. Le contraste ménagé avec le reste de la figuration, qui apparaît en grisaille, permet d'asseoir les personnages dans la représentation. Ils sont ainsi rendus matériellement présents. Leurs corps acquièrent une densité certaine. Les personnages sont très sculpturaux. Ceci est dû à l'utilisation imposante du blanc combinée à une absence relative d'ombres. Seule l'iconographie permet de différencier les personnages, le dessin est identique. Par conséquent, ils semblent tous appartenir au même monde. Leur différence de nature est aplanie par l'image.

Seulement, le statut de Smarra diffère des deux autres personnages en présence. La monstruosité affronte l'humanité. La bête est une représentation du cauchemar. Ainsi, ne pas la

⁸⁷⁴ Nodier, Charles, « Smarra », *Contes*, Paris, Hetzel, 1846, p.241-268.

distinguer des deux autres protagonistes fait frictionner un certain nombre de croyances au sein de la représentation. Le cauchemar surgit dans le monde réel : il n'est plus l'apanage de l'onirisme, mais il est capable de venir physiquement troubler le réel. Johannot lui confère un corps matériel équivalent à ceux des hommes. Le cauchemar n'est plus impalpable et imaginaire, il franchit les limites de son univers pour se concrétiser. La représentation de Johannot n'est pas complètement chaotique. Il use de l'iconographie usitée et monstrueuse du cauchemar. La bête est appuyée sur la poitrine de sa victime de façon à figurer les effets physiques de la terreur nocturne sur les hommes. De fait, les impressions laissées par Smarra sur Lorenzo sont véritables. Il doute de son identité, vivant l'existence de Lucius comme si c'était la sienne. Il se réveille terrifié. Smarra est une créature à la frontière. Elle sème le doute quant à son espace et sa réalité. Johannot choisit de l'inclure matériellement dans la représentation et même de solidifier son accroche à la composition. Toutefois, il combine cet effet plastique à l'utilisation d'une iconographie monstrueuse qui enclenche nécessairement un décalage.

Les artistes usent donc des possibilités du noir et du blanc inhérents à la gravure pour imager l'espace du fantastique. Au-delà de la construction d'un univers et de la structuration de ses limites, les illustrateurs mettent en scène la façon dont les personnages interagissent avec leur espace. Ils assoient les figures dans la composition pour les ajouter au réel et questionner leur statut. Ils peuvent également les dépeindre volontairement en désaccord avec l'univers qu'ils ont façonné. Elles sont alors rejetées du réel, et leur statut de créature fantastique semble évident et est donc admis. Aidée de son ossature interne, l'illustration a alors le pouvoir de guider le lecteur-regardeur au sein de l'univers fantastique. Les artistes ébauchent des indices relatifs aux statuts et aux lieux qui sont parcourus par les personnages. Seulement le fantastique aime jouer avec l'instabilité. Les créatures et les mondes ne peuvent être contraints dans des places fixes et attribuées. Si des frontières existent, elles sont impactées par une grande perméabilité.

Ainsi, plusieurs fictions se plaisent à torturer l'authenticité du réel. Certains auteurs font pénétrer le trouble dans la réalité pour l'attacher à un personnage humain. La question de son statut se pose alors. Le fantastique est-il suffisamment puissant pour transformer l'essence de l'homme ? Généralement, le problème est déroulé tout au long du récit. La représentation doit donc s'accorder à ces enjeux. Si le statut du personnage fluctue, alors son image également. Il peut subir une métamorphose qui est alors facile à mettre en image, mais le vrai défi est de faire varier son intégration dans les compositions.

Le cas de Peter Schlemhil s'adapte parfaitement à cette problématique. Après avoir

vendu son ombre au diable, il devient un personnage fantastique. Cette transformation est le résultat d'un manque, les artistes se doivent donc de figurer cette absence et les conséquences fantastiques sur le personnage. Cette lacune est au cœur du récit, elle est responsable de l'exclusion de Peter du monde⁸⁷⁵. L'ombre est ce qui lui donne sa matérialité. Dès le début du texte, son importance et sa portée sont soulignées. Dans la préface, Chamisso cite le *Traité élémentaire de physique* de l'abbé Haüy (1743-1822) qui détermine l'ombre comme un solide puisqu'elle est la projection d'un corps opaque sur un plan⁸⁷⁶. L'ombre est donc une matière sensible intimement liée à l'objet qui la projette. Chamisso attire l'attention du lecteur sur la physicalité et sur ce qui en découle. Il met en évidence la norme pour mieux introduire son dérèglement.

Lorsque Myrbach met en image l'histoire fabuleuse de Peter Schlemihl en 1887, il ne manque pas, lui aussi, d'exposer côte à côte l'archétype et l'infraction à la normalité (fig. 207). Dans un contraste saisissant, il représente Peter et Fanny se baladant à la lueur de la lune. La jeune femme est pourvue d'une ombre gigantesque qui s'étire vers le lecteur-regardeur. En revanche, il n'y a qu'un espace vide aux pieds de Peter. L'ombre de Fanny est impressionnante, elle paraît démesurée. Elle est solidement ancrée à la figure de l'amante tandis que Peter semble flotter dans le vide de la composition. Du contraste jaillit l'impression d'étrangeté. L'absence est à l'origine de la peur de Fanny, qui vient remettre en question la nature de Peter. Puisqu'il n'a pas d'ombre et que cette dernière témoigne de la matérialité des corps, alors l'intégrité même du héros est à remettre en question. Peter n'est pas réellement intégré dans l'espace de la composition. Il semble surajouté, comme une figure en trop venant perturber la cohérence de l'univers déployé. En outre, Myrbach ne ménage pas de cadre dans le bas de la composition, ce qui ne fait que renforcer l'impression de flottement.

L'absence de son ombre est perçue comme le symptôme d'un mal plus grand encore. Si la lumière passe à travers lui, alors il n'est plus fait de chair, il est insaisissable à l'image du fantôme. Son corps et son existence sont remis en question, si bien que Peter lui-même se demande s'il peut encore parcourir le monde :

« Déjà je pressentais que, dans le monde, l'ombre l'emporte autant sur l'or que l'or sur le mérite et la vertu. J'avais jadis sacrifié la richesse à ma conscience ; je venais de sacrifier mon ombre à la richesse. — Que pouvais-je faire désormais sur la terre⁸⁷⁷ ? »

⁸⁷⁵ « Bendel, c'est que le monde m'a condamné ; il me repousse, me rejette » in Chamisso, Adelbert (Von), *Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887, p.31.

⁸⁷⁶ Chamisso, *op. cit.*, (1887), p.XV.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p.18-19.

Les conséquences de son marché avec le diable sont dramatiques. Peu à peu, dans les représentations, son corps disparaît. Lorsque Mittis le figure en 1887, son ombre semble avoir plus d'ancrage que sa figure (fig. 208). Peter est représenté grâce à des stries, elles reprennent les mouvements de la trame de fond. Le bas de son manteau finit même par se fondre dans la structure de la gravure. Ses pieds ne sont pas figurés, il n'est donc pas fixé dans la composition. Son ombre en revanche se distingue de l'amas de hachures. Elle est bien plus noire que le reste des éléments, et elle s'émancipe du cadre. Peter s'efface dans la structure de l'image. Il s'estompe de l'espace de la représentation et par extension il disparaît du monde. Il finit par être absorbé par l'espace du réel. L'absence de l'ombre gagne le corps, Peter est de moins en moins matériel. L'histoire de Peter Schlemihl se base sur des mécanismes usités de la littérature fantastique. Le pacte avec le diable constitue un élément de l'intrigue dont les lecteurs du genre sont familiers. Toutefois, la mise en image du récit permet de pointer la façon dont les artistes travaillent l'espace complexe du fantastique. Ils se doivent de retranscrire une figure lacunaire et son décalage avec le monde.

Bâtir l'espace graphique du fantastique, c'est construire des mondes dans lesquels les personnages sont en difficulté. Ils sont parfois simplement en rupture avec la vraisemblance et ils sont alors facilement repérables pour les lecteurs-regardeurs. Ils en déduisent la nature des personnages. Parfois, l'extraordinaire adhère tellement au réel, que c'est la réalité elle-même qui est remise en question.

b. Des personnages fantasmatiques

La manipulation du noir et du blanc au sein de la composition permet donc d'exclure, d'inclure ou de placer les personnages au seuil de la réalité. L'univers fantastique et le réel fusionnent dans la majeure partie des compositions. Les personnages extraordinaires sont représentés dans le même espace graphique que les protagonistes ordinaires. La composition met donc en présence deux entités opposées et le regardeur doit pouvoir identifier rapidement de quel monde elles dépendent. Les illustrateurs instaurent alors tout un jeu de structurations, de colorimétries et d'iconographies pour distinguer les personnages et leurs mondes. Dans certaines compositions, le noir et le blanc s'opposent de façon binaire. Le contraste dessine les frontières imaginaires de deux mondes. Les couleurs jouent véritablement un rôle clé d'inclusion ou d'exclusion des personnages dans la réalité. Si le décor ou les protagonistes ont une dominante sombre alors l'être fantastique est dépeint dans des teintes claires pour indiquer

son décalage avec l'espace dans lequel il est représenté.

En effet, le blanc est souvent choisi pour peindre les créatures surnaturelles. Il s'agit d'une extension de la couleur réservée à un personnage extraordinaire qui envahit le fantastique. Le blanc est intimement lié à la représentation graphique des fantômes. Dans l'imagerie, les revenants et autres spectres se parent régulièrement de linceuls immaculés. Au-delà de la teinte, c'est aussi l'absence de couleur que les artistes souhaitent évoquer. Le manque permet alors de suggérer l'immatérialité des êtres. Avec une palette chromatique restreinte, les illustrateurs évoquent la nature corporelle, surnaturelle ou ordinaire des êtres et des espaces contenus dans la représentation.

L'évanescence est cependant pondérée par l'utilisation du noir. Le contraste vient rendre présent certaines créatures fantastiques au sein d'un médium où la transparence est difficile à obtenir. Paradoxalement, la réserve dans laquelle ils prennent place leur confère une certaine matérialité. L'image contredit leur nature. Lorsque le contraste se peint de façon violente, leurs corps impalpables se concrétisent. Le jeu intense d'opposition les met sur un même plan que les autres personnages en présence. Ceci est, bien sûr, la résultante du médium employé mais c'est aussi une façon de retracer des frontières au sein de la représentation. Si le réel semble poreux au fantastique, le lecteur-regardeur doit tout de même pouvoir séparer les acteurs qui figurent au sein de l'image.

La composition qu'Horace Castelli (1825-1889) offre pour le conte « La Main embaumée »⁸⁷⁸ d'Adrien Robert (1822-1869) pousse le contraste à son paroxysme (fig. 209). L'opposition des couleurs donne un aspect très matériel au corps du fantôme du Docteur Willem Van Beyren. Si ce dernier se permet de revenir d'entre les morts, c'est parce que sa chère fille est en danger. Son époux, Johan, tente de l'empoisonner. Le défunt père se sert alors de sa propre main, embaumée et conservée dans le bureau de l'assassin, pour rédiger une note contenant un remède pour sa fille. Dans la représentation, non seulement Castelli donne un corps entier au docteur, mais ce dernier semble avoir la même consistance que la main qui rédige le billet. Les restes faits de chair et le spectre sont représentés de la même façon. Castelli l'habille d'une chemise qui modèle son être à l'aide d'un certain nombre d'ombres portées. Sa représentation n'est pas fuyante : au contraire, le revenant s'installe dans la composition qui dépeint le réel. Si ce n'est sa couleur, il ne semble pas être en rupture avec l'espace qu'il habite. En outre, son corps est contrasté, ce qui accentue son enracinement dans la figuration. Le docteur disparaît même légèrement derrière la chaise au-dessus de laquelle il

⁸⁷⁸ Robert, Adrien, *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867.

se penche, il est donc intégré dans la profondeur et les plans de l'illustration. Les points d'accroche au réel n'envoient pas de signaux clairs de décalage au lecteur-regardeur. La nature de l'espace est donc difficile à déterminer. Seul Johan, l'assassin, endormi près du bureau, constitue un repère intelligible. Il appartient au monde des vivants. Sa figuration est donc un point d'appui pour l'interprétation du reste de la composition.

Son habit noir contraste avec la blancheur de la représentation du père. C'est alors dans l'opposition des deux figures que se cristallise une frontière. Elle n'est pas franche et nette, mais elle est dessinée par la couleur. Elle sert de support pour pointer l'élément fantastique. La couleur accompagne et contrebalance une iconographie discrète. La seule infraction à la réalité dépeinte par les formes est le vide ménagé entre le corps du fantôme et sa main. Il fait émerger le doute quant à la nature du docteur. L'abondance du blanc utilisé pour sa représentation permet de confirmer son statut.

Ce qui importe alors est la couleur des protagonistes qui vient signifier et déterminer leur appartenance ou non au monde réel. La répétition graphique entre en jeu. L'imagerie est utilisée et réimplantée dans les compositions. Seulement, les artistes poussent le curseur de la représentation. Le blanc devient synonyme de fantômes et ce, même si ces derniers ont un corps plus physique que spectral. Les revenants dansants du conte de Louis Enault, « La Valse de Minuit »⁸⁷⁹ (fig. 210), semblent se concrétiser dans le réel. L'opposition des couleurs dessine un écart. Dans cette image, seul le jeune homme de dos, paré d'un costume noir, est vivant. Le reste des protagonistes est une apparition. Les morts et les vivants se rejoignent pour danser. Cette variation festive de la danse macabre est un thème que le XIX^e siècle aime décliner⁸⁸⁰. La seule distinction véritable entre les personnages est la couleur. Le blanc qualifie alors également la nature et devient synonyme d'immatérialité.

Dans le cas de la représentation du fantastique, les fantômes n'ont pas le monopole du blanc. D'autres créatures exposent leur pâleur. Un sophisme graphique s'opère : puisque les spectres sont des créatures fantastiques et qu'elles sont représentées en blanc, alors les êtres surnaturels sont figurés grâce au blanc. Ainsi, ce cher Fraisondin, qui manipule l'histoire de sa nièce *Ondine*⁸⁸¹ partage ses traits avec ceux des spectres (fig. 211). L'oncle n'a pourtant rien d'un mort, il s'agit d'un dieu aquatique. Il navigue dans l'histoire tantôt sous la forme d'un ruisseau, tantôt sous celle d'un vieillard. Il souhaite qu'Ondine épouse un homme pour avoir

⁸⁷⁹ Enault, Louis, « La Valse de minuit, conte fantastique », *Almanach astrologique, magique, prophétique, satirique et des sciences occultes*, Paris, Pagnerre, 1858, p.131-143.

⁸⁸⁰ Flaubert, Gustave, « La danse des morts », *Œuvres de jeunesse*, s. l., s. n., 18 mai 1838.

⁸⁸¹ La Motte Fouqué, Friedrich Heinrich Karl (De), « Ondine », *Les Veillées littéraires illustrées*, tome II, Paris, Bry aîné, 1849.

une âme. L'histoire la pousse dans les bras d'Huldbrand de Ringstetten. Les deux hommes s'opposent dans la composition. Le chevalier s'expose en habits noirs qui sont retranscrits dans la gravure par d'importants aplats. Fraisondin, quant à lui, est traité très différemment. Il n'est que lignes, son corps est ébauché par des traits vifs et fuyants. Ses cheveux se confondent avec son vêtement. L'artiste tente de retranscrire la fluidité du dieu. Il est fait d'eau, toutefois, cette transcription graphique rappelle les spectres. La couleur est utilisée de la même façon pour déterminer les mondes et les créatures qui leur appartiennent. L'illustration se découpe en deux registres. Le bas de l'image est relativement sombre, c'est donc là que le chevalier s'ancre : il appartient à l'espace vraisemblable de la forêt. Fraisondin, quant à lui, surgit de l'arrière-plan plus pâle. Sa position et sa représentation reflètent son rôle dans l'histoire : il tente d'impacter la narration et l'univers réel qu'elle déploie.

Le blanc s'accorde avec le fantastique en raison de son histoire iconographique. Toutefois, c'est son utilisation au sein des compositions qui participe à connoter l'irréalité. La façon dont les artistes l'équilibrent avec le noir pour structurer l'univers du fantastique l'amène à dépasser son imagerie pour devenir un outil. Il est à penser dans sa relation à la figuration et au noir. Cet assemblage permet de bâtir un espace où les frontières et la porosité entre la vraisemblance et le fantastique se mêlent.

c. La noirceur de Faust

Au sein des illustrations, le blanc se combine nécessairement au noir pour créer un univers. Les gravures usent des réserves et des aplats pour dessiner l'espace de la représentation. Le noir est une substance essentielle. La combinaison, l'exclusion ou encore la friction de ces deux couleurs permettent la naissance d'une image gravée.

À l'image du blanc, le noir se mêle également de façon historique à une figure fantastique. Pour Michel Pastoureau, le noir fait partie de la palette du diable⁸⁸². La couleur s'associe au prince des Enfers de différentes manières. L'obscurité est son environnement. Satan règne sur le monde souterrain. Il est banni des cieux et par conséquent il est condamné à souffrir de la noirceur. Les ténèbres sont son espace, il les habite. Tony Johannot le représente surgissant de l'obscurité pour le frontispice du *Cheveu du diable*⁸⁸³ de Samuel-Henry Berthoud (1804-1891), (fig. 212). Le démon se détache des ténèbres pour venir saisir le cheveu d'un

⁸⁸² Pastoureau, Michel, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

⁸⁸³ Berthoud, Samuel-Henry, *Le Cheveu du diable*, Paris, Mame-Delaunay, 1833.

homme effrayé. Ce vol lui permet ensuite de manipuler les faits et gestes de sa victime. L'obscurité est traitée en aplats de noir dans la composition. Il s'agit d'un trou béant ouvert sur les profondeurs. Satan s'en extrait partiellement. Ses ailes restent entachées par la noirceur ainsi que le bas de son corps. Les hachures resserrées de la trame font presque disparaître ses jambes dans les ténèbres. Johannot ménage une fusion entre l'espace qui lui incombe et son corps. L'iconographie les attache si étroitement qu'il en émane une forme de confusion. La noirceur de Satan détermine-t-elle celle des ténèbres ou l'obscurité du monde souterrain engendre-t-elle la métamorphose obscurcie du démon ? Il s'agit d'une révision de la théorie de la physiognomonie⁸⁸⁴ : Satan est mauvais, ainsi, il se manifeste comme un être obscur et bestial. Le noir s'insuffle donc dans ses représentations.

Le diable peut également être dépeint en noir (fig. 113) ou portant des habits noirs. Il arbore ainsi parfois le costume ecclésiastique pour mieux tromper les hommes. Penguilly le représente en soutane et fascia pour *Les Merveilles de la nuit de Noël*⁸⁸⁵(fig. 213). Seule sa queue sortant discrètement de son vêtement nous informe de sa duperie. En outre, la noirceur du costume contraste avec la blancheur des habits portés par la femme innocente qui accompagne le faux prêtre. Penguilly joue justement de l'opposition des couleurs pour informer le regardeur du statut des personnages en présence. Dans son ouvrage, Michel Pastoureau pointe notamment la couleur des costumes bénédictins et les différentes réformes qu'ils ont subies⁸⁸⁶. Il y a une nécessité à se défaire d'une couleur devenue diabolique.

Le noir entre donc en résonance avec la figure du Diable : ce n'est pas seulement une teinte qu'il absorbe et qu'il incarne, c'est également une couleur qu'il projette. Tout comme il profane par sa présence les habits monastiques, il vient salir le monde en le ternissant. Michel Pastoureau développe son analyse du diable et des couleurs qui lui sont associées dans un second ouvrage : *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*⁸⁸⁷. Son étude s'attache à la mise en relation du blanc et du noir dans les vêtements et la signification que le parallèle fait naître. Pour Pastoureau, les rayures relèvent de l'impur, elles sont le signe du désordre. Le blanc et le noir ne peuvent pas s'accorder. Cette réflexion sur le tissu et l'habillement menée par l'historien trouve des échos en littérature.

Lorsque Goethe reprend le mythe de *Faust*, il fait de ses personnages de véritables incarnations du contraste⁸⁸⁸. Les protagonistes sont des figures emblématiques. Faust et

⁸⁸⁴ Lavater, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Paris, Prudhomme, 1806.

⁸⁸⁵ Souvestre, Émile, *Les Merveilles de la nuit de Noël, récits fantastiques du foyer breton*, Paris, Lévy, 1868.

⁸⁸⁶ « La querelle des moines : le blanc contre le noir » in Pastoureau, *op. cit.*, (2008), p.63-67.

⁸⁸⁷ Pastoureau, Michel, *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 2014.

⁸⁸⁸ Alexandre Barbier le note dès 1839 : « Tout le drame de Goethe est dans le contraste » in Barbier, Alexandre,

Méphistophélès personnifient le mal, la noirceur et l'impiété. Marguerite reflète l'exact opposé : elle est pieuse, pure et vertueuse. Immanquablement, la représentation adopte un contraste poussé à son paroxysme dans les multiples occurrences et publications de l'ouvrage. La lumière et l'ombre luttent dans les compositions. Ils donnent à voir un espace heurté et haché. Alexander von Liezen-Mayer (1839-1898) effectue une coupe transversale dans sa figuration du *Faust* pour Hachette en 1878⁸⁸⁹ (fig. 214). Le côté droit de l'image est occupé par Faust et Wagner, son servent. L'épisode précède l'entrée de Méphistophélès, mais Faust n'est pas exempt de félonie. Il vient de se comparer à l'esprit créateur, il pense l'égaliser. Il est vite désavoué par l'Esprit⁸⁹⁰. Alors, Faust s'endort. Il a la vision d'un chœur d'anges chantant la résurrection du Christ. Von Liezen-Mayer use de la couleur pour segmenter les dimensions. Il est non seulement question du caractère moral, mais aussi de la composante spatiale. L'illustrateur laisse Faust et son valet dans l'ombre. Ils appartiennent à une dimension réelle tandis que la parade d'anges se situe dans un univers onirique. La séparation franche engendrée par la couleur permet de situer les mondes. Quelques motifs iconographiques parsèment la composition et concourent à la délimitation induite par la couleur. Ainsi, les livres jonchent le sol près de Faust, tandis que les colonnes agrémentent le territoire des anges. La couleur est utilisée de façon crue, presque brutale. Les espaces se repoussent, il n'y a aucun lien de dessiné entre eux.

La couleur permet aussi de caractériser les personnages en présence. Faust pêche par l'arrogance. Son égoïsme et sa noirceur finissent par atteindre Marguerite. Elle et Faust sont construits en opposition. Le savant est conduit par le mal à travers la figure de Méphistophélès, alors que Marguerite n'est guidée que par sa foi et donc par Dieu. Malheureusement, elle se retrouve entachée par les actions de Faust. Sa pureté se flétrit à son contact, son âme se noircit. Faust la pousse sur le chemin de la transgression. Elle tue accidentellement sa mère avec le somnifère que Faust lui fournit. Alors que ce dernier fuit, il est provoqué en duel par Valentin, le frère de Marguerite, voulant laver son honneur. Le combat est pipé : Valentin meurt. Marguerite se retrouve enceinte et victime des quolibets de toute une ville. Elle s'est fourvoyée jusqu'à devenir une mère infanticide. Von Liezen-Mayer représente le moment où Marguerite est sujette à la honte et à l'humiliation (fig. 215). Alors qu'elle était auparavant vêtue d'une tenue claire, elle est maintenant assombrie. Une fois encore la composition se sépare en deux

Salon de 1839, Paris, Joubert, 1839, p.52.

⁸⁸⁹ Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, Hachette, 1878.

⁸⁹⁰ « Tu es l'égal de l'esprit que tu conçois, mais tu n'es pas égal à moi. » in Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, Garnier frères, 1877, p.42.

registres. Au premier plan, Marguerite, embarrassée, baisse la tête. Elle fuit les regards de sa communauté mais aussi celui du lecteur-regardeur. Le second plan figure deux femmes qui, elles, sont dans la lumière. Tous les protagonistes appartiennent ici au même espace, la couleur vient donc caractériser moralement les personnages.

Cette distinction explicitant le caractère moral des héros se manifeste d'autant plus au sein de l'ultime illustration de l'ouvrage (fig. 216). Marguerite y apparaît comme une sainte. Puisqu'elle se repent, son âme est finalement sauvée. Elle endure la justice des hommes qui la condamne à mort. Toutefois, elle ne subit pas de damnation éternelle, la pitié l'emportant nécessairement. Elle illumine la composition. Son vêtement et sa chair sont traités dans les mêmes teintes. Le blanc l'enserme. En revanche, Faust à ses pieds est toujours vêtu de noir. Il continue à suivre Méphistophélès. La noirceur du démon le gagne entièrement. En outre, Faust est damné, il a cédé son âme. Les ténèbres lui semblent fatalement promises. La seconde version de *Faust* permet, néanmoins, sa rédemption. Les prières de Marguerite sauvent son âme. Le récit se construit alors sous forme de chiasme. Après avoir été entachée par l'impureté et la noirceur, Marguerite illumine Faust. La dévotion de son amante le lave de ses péchés. Il en ressort blanchi.

La distinction colorimétrique est particulièrement visible chez Von Liezen-Mayer, mais elle est aussi notable chez d'autres illustrateurs du *Faust*. Ainsi Adolphe Lalauze en 1880⁸⁹¹ ou encore Gaston Jourdain (1843-1886) en 1904⁸⁹² usent également des contrastes pour mettre en image le récit de Goethe. L'exemple de *Faust* permet de mettre en lumière les différents usages de la couleur dans l'illustration fantastique. Si elle reste attachée historiquement et iconographiquement à des figures surnaturelles, elle dépasse l'imagerie pour devenir un outil. Avec une palette restreinte, les artistes et les graveurs offrent des compositions où les espaces sont non seulement structurés mais aussi caractérisés. Les personnages parcourent des univers qui les affectent. L'illustration rend visible ces glissements.

3. La friction des mondes

a. « Apercevez-vous quelque chose⁸⁹³ ? »

Le récit fantastique et sa représentation développent l'espace de l'incertain⁸⁹⁴. Avec un

⁸⁹¹ Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, A. Quantin, 1877.

⁸⁹² Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1904.

⁸⁹³ Balzac, Honoré (De), *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Marescq et Cie, 1851, p.47.

⁸⁹⁴ Bessière, Irène, *Le Récit fantastique, poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

savant jeu de construction et de déconstruction des limites de l'univers, la narration architecture le doute. Les protagonistes se perdent dans leur espace et ils le remettent en cause. Ils entraînent avec eux le lecteur. Le questionnement sur la nature de l'univers développé au sein des textes résonne avec celui de la connaissance. Le doute dépasse la fiction. Il est présent dans la société du XIX^e siècle. S'il est orchestré dans les histoires fantastiques, c'est aussi parce qu'il renvoie à des réflexions authentiques.

L'incertain est lié à la remise en cause du corps et à l'acceptation de ses limites au XIX^e siècle. L'avancée de la science enseigne à l'homme sa limitation. Il ne peut pas physiquement percevoir l'entièreté de la création. Microcosme et dans une certaine mesure macrocosme lui sont à la fois connus et étrangers. Ce sont des mondes à la frontière : perçus mais hors d'atteinte, ils portent en eux le mystère de l'à côté, ce qui fait écho au genre fantastique. Ainsi, cette quête de la connaissance perpétuelle, qui connaît une accélération au XVIII^e siècle, met finalement en lumière l'inaptitude du corps à saisir la création. Le XIX^e siècle loue le progrès, et les nombreuses avancées technologiques qui participent à l'amélioration de la qualité de vie. La contrepartie de cette envie de progrès est l'acceptation de cette nouvelle connaissance et de ce qu'elle implique comme remise en question. L'homme est rattrapé par ses découvertes. Les cinq sens dont il est pourvu et dont il se sert pour explorer le monde ne sont finalement pas si fiables et peuvent être troublés. Ce n'est pas tant le progrès qui est mis en scène dans les romans fantastiques mais la peur de l'inconnu. L'homme comprend l'étendue de son ignorance et de la quantité de choses qu'il reste à découvrir. Il cherche donc à provoquer une connexion avec ces mondes à la frontière. Les hommes du XIX^e siècle se tournent alors vers l'occulte pour prospecter l'inconnu⁸⁹⁵. Naturellement, le fantastique se plaît à imaginer les possibilités engendrées par le dévoilement de l'inexploré.

L'une des rhétoriques de la narration fantastique repose sur le froissement des sens. Le héros pense entendre un chuchotement indistinct, ressent la pression d'un être invisible sur son bras, il est soudain parcouru d'un frisson alors qu'il est seul. Les sensations nouvelles auxquelles il est confronté lui font douter de sa capacité physique à appréhender la totalité du monde qui l'entoure. Ces poncifs forment l'essence de l'angoisse propre au fantastique. L'univers bascule dans l'incertain, le personnage n'est plus maître du milieu qu'il parcourt. Le protagoniste est projeté dans un entre-deux où la narration tend à confondre les frontières qu'elle a parfois établies. Il est maintenu dans l'instabilité et navigue entre réalité et irréalité. Ses repères sont brouillés et il ne peut pas se fier à sa perception.

⁸⁹⁵ Pour une étude sur la façon dont science et occulte se répondent au XIX^e siècle, voir : Bensaude-Vincent, Bernadette, Blondel, Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002.

De tous les sens, celui de la vue est souvent plébiscité par les auteurs. Entre monstration et dissimulation⁸⁹⁶, la capacité de l'œil à voir est abordée dans de nombreux textes. Ainsi, *Le Horla* de Guy de Maupassant (1886), ou encore *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac (1831) sont des textes qui traitent de l'inaptitude de l'œil à saisir l'entièreté de la réalité. Les narrations laissent des personnages, à la limite de la démence, déployer leurs autres sens pour contrer l'aveuglement. Les textes mettent en scène l'invisible. Il se traduit par l'indiscernable ou par un trop-visible. L'aveuglement est variable, il a de multiples causes, mais il provoque nécessairement une incapacité à voir. L'illustration se doit alors de suivre la voie du texte, ce qui est parfois en contradiction avec sa nature.

Le Chef-d'œuvre inconnu est une réflexion sur l'art dans laquelle se dissimule un questionnement sur la disposition des artistes à voir et à encapsuler le réel. Balzac conte l'histoire de Maître Frenhofer et de sa quête. Pendant plus de dix ans, il s'évertue à produire un portrait parfait. Le peintre ne souhaite pas figurer le monde, il veut le présenter. Il ambitionne de dépasser les limites de la représentation pour créer du réel. Il incarne la figure du démiurge dans toute sa noblesse. Le peintre parvient finalement à achever son chef-d'œuvre grâce à sa modèle Gillette.

Malheureusement, quand ses élèves, Poussin et Porbus, découvrent le tableau, ils ne perçoivent qu'un : « chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme⁸⁹⁷ ». Il y a donc un décalage entre ce que le maître pense présenter et ce que ses élèves perçoivent. Frenhofer assure avoir capturé la réalité elle-même en ayant donc dépassé la *mimesis*. Pourtant, Poussin et Porbus sont incapables de la voir. Ces derniers s'attachent à distinguer ce qui est figuré, ils cherchent donc une représentation. Leur vision est faussée par leur attente. De fait, la toile n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde⁸⁹⁸ puisque ce que Frenhofer met à disposition est le monde lui-même.

Matériellement, il en résulte un tableau qui expose un trop-plein de matière. Il en devient inapparent. L'abolition de la frontière de la représentation constitue une impossibilité. Aussi, dans toutes les figurations du XIX^e siècle, les illustrateurs du *Chef-d'œuvre inconnu* se gardent d'exposer l'œuvre du maître. Lorsque Bertall image le conte en 1855⁸⁹⁹, il représente Frenhofer tenant son œuvre contre lui, seul le dos de la toile est visible (fig. 217). De même, Frédéric

⁸⁹⁶ Voir Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999.

⁸⁹⁷ Balzac, *op. cit.*, (1851), p.47.

⁸⁹⁸ Alberti, Léon Battista, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p.30.

⁸⁹⁹ Balzac, Honoré (De), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Houssiaux, 1855.

Bourdin en 1911⁹⁰⁰ choisit de faire figurer les trois artistes en frontispice (fig. 218). Si la face du tableau apparaît, son contenu, en revanche, reste invisible. C'est une façon habile pour les artistes de rendre l'œuvre présente. Ils figurent alors l'objet du fantastique en se soustrayant à une représentation inconcevable. Ils optent pour une stratégie d'évitement, cette dernière étant motivée par une impossibilité plastique. L'origine de l'incapacité à voir ne peut pas être mise en image. Ils usent alors de la représentation du factuel pour éviter l'inexprimable.

Frenhofer engendre une transgression impensable. Puisqu'elle est inenvisageable, elle en devient invisible. L'entière du réel ne peut pas se projeter sur une représentation en deux dimensions. Le maître fond ensemble le réel et son image. Dans une *mimésis* parfaite l'artiste effectue une fragmentation du monde en contraignant le réel dans un espace feint, ce qui constitue une abomination. Le monde est si riche, si vaste que l'œil ne peut le percevoir dans son entièreté. Il n'en résulte que le chaos et une impression de flou.

Toutefois, l'image ne peut pas se passer de la représentation de la friction des dimensions. C'est une nécessité pour éclairer le fantastique. Il faut alors dépasser l'impossibilité iconographique pour s'attacher à la figuration de la sensation engendrée par la mise en tension des mondes. Elle caractérise le sentiment fantastique. Pour faire affleurer plastiquement le froissement des univers dans la représentation, le flou est adopté. Il constitue une réponse parfaite à la figuration de la sensation d'aveuglement. Il est à la limite de la vision : les personnages distinguent des formes et des êtres sans réellement les percevoir. C'est justement par le chaos et le flou que les créatures fantastiques affleurent dans la vraisemblance de la figuration.

La notion de flou souvent rapprochée de la photographie peut alors sembler anachronique. Toutefois, le terme est associé à l'art pictural dès le début du siècle et même avant. Les critiques l'utilisent pour qualifier la vapeur⁹⁰¹, le fondu, la fluidité⁹⁰² ou encore l'imprécision de certaines œuvres. Une entrée du *Dictionnaire français illustré des mots et des choses* de 1888 associe le flou à la peinture comme il suit : « Flou : manière de peindre en laissant des contours vagues : *Le flou d'une peinture*. – *adj. m.* Fondu, léger, vaporeux : *Des tons flous*⁹⁰³. » Le mot est employé et adopté par le XIX^e siècle.

Les notions d'indétermination, de confusion ou encore d'approximation ne sont pas

⁹⁰⁰ Balzac, Honoré (De), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Glomeau 1911.

⁹⁰¹ « On remarque que ses premiers ouvrages, avec le même flou et la même vapeur, n'avaient pas tant d'intelligence » in Lavallée, Joseph, *Cours historique et élémentaire de peinture*, Paris, Filhol, 1802, p.6.

⁹⁰² « Son coloris est flou » in Gault de Saint-Germain, Pierre-Marie, « Progrès de la Décadence des Beaux-Arts en France », *Annales de la calcographie générale*, 1^{er} janvier 1806, p.297.

⁹⁰³ Larive, Fleury, *Dictionnaire français illustré des mots et des choses*, Paris, Georges Chamerot, 1888, p.694.

étrangères aux thématiques et réflexions développées par la littérature fantastique. Le flou résonne avec le genre via l'inflexion de l'œil mais il devient aussi un outil graphique pour incarner une tension entre deux mondes. Finalement, si les êtres fantastiques sont incertains, brumeux, vaporeux ou encore flous, c'est parce qu'ils appartiennent à un autre monde, à un autre plan. Ils sont au seuil de la réalité. Ce sont des éléments qu'il est possible de représenter. Aussi, les artistes les inscrivent dans leur composition pour figurer la friction des mondes. Les illustrateurs usent de quelques appareils graphiques pour représenter le flou.

Ils se basent sur un dévoiement de la vision, sur l'impossibilité à voir clairement en convoquant tout un tas de *topoi* de la littérature fantastique comme l'obscurité, la brume, le brouillard ou encore les fantômes. Nous avons déjà mis en lumière l'importance du contraste dans les images pour matérialiser la frontière entre le fantastique et le réel. Les illustrateurs usent également de l'association et de la combinaison d'éléments. Certains motifs iconographiques fonctionnent comme des tropes. Ainsi, on ne dénombre plus la juxtaposition de brumes et de fumées avec des personnages surnaturels. La couverture du récit d'Hoffmann le *Violon de Crémone*, publié en 1900 par Flammarion⁹⁰⁴, manifeste le fantastique par le brumeux (fig. 219). Tout dans l'image semble bruisser. Paradoxalement, l'illustrateur représente la fin du récit. L'artiste figure l'ultime rêve de Krespel. Il y voit sa fille, Antonie, sur le point de mourir dans les bras de son amant. Malheureusement, cette vision se réalise. La gravure signale à la fois l'intensité du rêve, et son basculement dans la réalité. L'illustrateur matérialise l'espace du songe en séparant les amants de Krespel par un épais nuage. Toutefois, ils sont figurés au sein de la même composition. L'univers onirique côtoie le réel, au point de finalement se fondre en lui. L'illustrateur expose le moment de friction entre les deux dimensions. Pour cela, il s'aide de la représentation du nuage.

Par un effet synecdochique, les êtres fantastiques acquièrent le caractère vaporeux des objets qui les entourent pour devenir impalpables. L'assemblage des deux iconographies vient redéfinir le statut des créatures par une association d'idées dans l'esprit du regardeur. Les artistes usent du contact plastique des éléments au sein de la composition pour informer de la nature des individus. Grâce à une fusion parasitaire l'être fantastique s'alloue les propriétés physiques de la matière avec laquelle il est mis en relation.

Les motifs sont aussi utilisés pour graphiquement dessiner une frontière entre les mondes. Il s'agit alors de marquer plastiquement une séparation. Lorsque le monstre Draak fait face à l'apparition de la tête de Willaume, l'homme qu'il a décapité, l'illustrateur Mailly

⁹⁰⁴ Hoffmann, E. T. A., *Le Violon de Crémone*, Paris, Flammarion, 1900.

ménage une différence visible entre les deux espaces (fig. 220). La lumière est tout d'abord utilisée pour scinder la représentation en deux. Draak, à gauche, se situe dans la pénombre, tandis que Willaume illumine son côté de la figuration. La représentation de la tête se superpose à la trame de fond pour donner une impression spectrale. Mailly amplifie l'effet grâce aux étincelles qui encadrent la tête. Les éclats sont laissés en réserve, aussi c'est un blanc intense qui les caractérise. La direction qu'ils adoptent diffère de la trame de fond. Cette dernière se manifeste par des lignes noires horizontales. La structure est donc entrecoupée par les petites flammèches. Tous ces éléments concourent à manifester la vision fantomatique. Mailly nuance le face à face des deux personnages. Il caractérise le moment représenté. Si les personnages se regardent, et s'implantent dans le même espace graphique, Willaume appartient en réalité à l'autre-monde.

L'utilisation de la palette graphique et de l'imagerie permet donc de manifester la friction des mondes. Le flou est suggéré. Il se crée dans l'esprit du lecteur-regardeur qui comprend les signaux mis en place par la gravure. Elle use de ses moyens et de l'iconographie pour conditionner le regard. L'image est à décrypter. Toutefois, certains artistes et graveurs s'attaquent de front à la représentation du flou. Grâce aux seuls outils de la gravure, ils font affleurer une sensation de brume.

b. Des graveurs contre leur médium

La première difficulté qui se présente aux illustrateurs est inhérente à leur médium. Flou et gravure semblent être des procédés antinomiques. La gravure cerne, là où le flou est une esthétique éthérée. Le procédé de taille, de creusage ne laisse pas de place à autre chose qu'à la netteté. Les illustrateurs doivent donc travailler contre leur médium pour donner une impression de flou. S'ils usent parfois de l'iconographie pour suggérer la nébulosité, ils mènent également une véritable recherche sur leur médium et tentent de dépasser ses limites.

La première possibilité qui s'offre à eux est d'effectuer une série de ruptures avec la trame de fond de la gravure. Cette structure détermine l'espace. En fonction du monde qu'ils figurent, soit ils brisent la régularité de la construction pour ménager un décalage entre l'espace et l'élément représenté, soit ils fondent la figure à l'architecture pour inclure l'être dans son monde.

Une combinaison de techniques de gravure associée à une iconographie discrète mais rémanente s'observent dans l'illustration d'Édouard Wattier (1793-1871) pour les *Mille et une*

*nuits*⁹⁰⁵ (fig. 221). Deux personnages figurent dans la représentation : la cuisinière du sultan et une dame d'une beauté admirable ayant surgi du mur. La cuisinière appartient à l'espace de la vraisemblance, en revanche, la jeune femme est un être fantastique. Tout d'abord, elle fait irruption dans le réel, elle a, en outre, les attributs du surnaturel, notamment une baguette. La gravure doit donc notifier son statut. Si dans le récit elle effectue une rupture, son introduction dans l'illustration semble moins brusque.

La scène se passe en intérieur, l'arrière-plan qui forme le mur est structuré par une suite de lignes verticales. Elles servent de trame à la composition. Le mouvement et la vapeur sont introduits par les stries qui brisent la linéarité de l'image. L'effet brumeux est ici exécuté en suggérant des nuages. La trame de fond est perturbée par des lignes qui imitent des nuées. Si les nuages à proprement parler ne sont plus là, la gravure insuffle un écho lointain à l'imagerie. Ce dernier se dissimule dans le maillage de la gravure, comme une image subliminale rappelant au regardeur d'anciennes associations. Ainsi, les lignes circulaires viennent perturber la rectitude de la trame de fond. Ces nuées ne tranchent pas fermement avec le fond, elles viennent doucement le perturber. Par endroit, une superposition de lignes crée un quadrillage qui brouille la structure du fond de l'image. La séparation s'amenuise jusqu'à disparaître dans d'autres zones de la composition. C'est notamment le cas dans le bas de la gravure. Certaines lignes serpentine redeviennent peu à peu rectilignes pour se fondre à l'arrière-plan. Ces nuées, à peine esquissées, permettent de créer un interstice entre les mondes. Elles rendent possible l'inclusion du fantastique dans le réel sans fracas. L'intervalle est également un moyen d'exposer la matérialité de l'être extraordinaire.

La magicienne est charnelle. Si elle constitue une apparition, elle n'est pas spectrale. La gravure la modèle. L'image se charge non seulement de lui donner corps, mais aussi et surtout de la séparer de la zone intermédiaire du brouillard. Les pliures de la robe sont formées par des stries qui s'épaississent pour donner différentes profondeurs et introduire de la texture dans l'image. Le jeu du noir et du blanc entre alors en scène pour créer un motif contrasté grâce à l'alternance des lignes. Avec ces deux couleurs, le graveur est capable de composer tout un panel de textures dans l'image. Il dose savamment l'introduction du blanc. Il le laisse en réserve sur les pourtours du vêtement, ainsi le blanc se heurte par sa forme à l'ossature de l'arrière-plan. Cette apparition devient très matérielle.

La fluidité du tissu n'est pas négligée pour autant. Sa légèreté se traduit par des lignes blanches franches et épaisses qui contrastent avec la finesse des lignes noires. La transparence

⁹⁰⁵ Galland, Antoine (trad.), *Les Mille et une nuits*, Paris, Morizot, 1864.

est rendue dans le bas de la tenue par l'amincissement des sillons noirs. Ils rejoignent l'armature du fond. Pour retranscrire la transparence, la vapeur ou encore la fluidité, les graveurs usent de lignes nettes. Le contraste du blanc et du noir, associé à la variation de l'épaisseur des stries, permet de rendre autant de textures différentes. Ces moyens utilisant les lignes, les hachures et parfois les aplats s'associent pour créer une sensation de flou.

Lorsque Mittis illustre *Le Diable amoureux* de Cazotte⁹⁰⁶, il s'associe au graveur Steinmann pour façonner l'indéfinition (fig. 222). En brouillant la trame de fond, ils réussissent à faire émerger le flou. Le passage représenté est celui où Don Alvare rêve qu'il est précipité dans un gouffre par Biondetta. Puisqu'il s'agit d'un univers onirique, l'espace n'est pas tout à fait défini. Pour manifester le songe, les artistes laissent l'arrière-plan dans une relative instabilité. Peu d'éléments permettent de situer la scène. Seule la lune est reconnaissable : laissée en réserve, elle éclaire la composition. Le reste du décor n'est qu'un dessin relativement sommaire de paysage. Il est tracé avec une ligne noire heurtée. Celle-ci forme un bloc qui se dégrade légèrement vers le clair dans le bas de l'image. L'indistinction de l'espace est voulue et recherchée, elle signale le cauchemar.

En revanche, le rêveur est représenté très nettement. Don Alvare chute dans une composition relativement dramatique. L'illustration s'étend en longueur, le corps du héros est rendu très présent par la gravure. Sa définition est accentuée par les lignes qui cernent son corps. D'épais sillons séparent Don Alvare de l'arrière-plan. L'effet est accentué par les stries de son vêtement qui ne sont jamais en accord avec la direction de la trame de fond. Elles sont également bien plus épaisses, ce qui a pour effet de projeter le corps du personnage vers l'avant et de manifester sa matérialité.

Sa représentation contraste énormément avec celle de Biondetta. L'illustrateur décide de brouiller la figure de la criminelle. Le flou engendre l'incertitude, ce qui est en contradiction avec le texte. Don Alvar identifie son agresseur, il n'a pas de doute quant à la situation. La narration oppose la figure de l'amante diabolique à celle de la pieuse mère de Don Alvare. C'est elle qui rattrape son fils dans sa chute. Cela ne fait que pointer le côté nuisible de Biondetta. Le passage s'inscrit dans une série d'indices permettant de rappeler au lecteur et au héros la véritable nature de Biondetta. Identifier la coupable est donc important. Toutefois, la gravure se situe en hors-texte et légèrement en amont du passage narrant le songe. Le flou peut être utilisé pour préserver le récit. En outre, il s'accorde avec la représentation du rêve.

Pour réaliser l'effet vaporeux autour de la figure de Biondetta, le graveur joint ses

⁹⁰⁶ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892.

formes à celles de la trame de fond. Toutes les lignes ont la même direction que la structure de l'arrière-plan. En revanche, leurs épaisseurs varient. L'artiste donne corps à Biondetta en augmentant légèrement les stries dessinant sa représentation. Il produit ainsi une sensation d'ombre. Elle est éthérée. Biondetta se détache légèrement du fond tout en suivant son architecture. Par endroits, elle semble rompre délicatement la linéarité des stries. Une horizontalité se révèle vers le haut de son corps. Elle est loin d'être franche et assurée. Elle est, en réalité, feinte par le jeu d'épaississement ponctuel de certaines rainures. Grâce à un travail fin et méticuleux du graveur, l'illustration met en image l'indiscernable. Il est paradoxalement créé par des lignes. L'alternance des rayures, leur rapprochement, leur grossissement permet d'engendrer le flou dans l'œil du regardeur.

La technicité des artistes et des graveurs est à louer. Le XIX^e siècle est amateur de gravure sur bois, notamment la gravure sur bois debout qui est une innovation du procédé et qui sert l'illustration⁹⁰⁷. Le siècle connaît également une évolution rapide des techniques de gravures permettant alors aux dessinateurs de parfaire leurs planches et de manier leur médium. La gravure sur métal, ou encore les pratiques de taille en creux, comme la technique de l'eau forte, facilitent la réalisation du flou en gravure. Les personnages ne viennent plus rompre ou brouiller la trame de fond, ils se fondent en elle.

C'est ce que nous pouvons observer dans l'illustration gravée à l'eau-forte de Laurens de *La Morte Amoureuse* de Gautier⁹⁰⁸ (fig. 223). Les draperies portées par le personnage se fondent dans l'arrière-plan. Clarimonde est représentée seule. Ainsi, sans l'adjonction d'un être humain, il n'est pas possible de faire une rupture entre les mondes pour sous-tendre le fantastique. Elle doit seule et avec ses propres moyens, justifier de son statut d'être surnaturel. C'est pourquoi le tracé l'englobe dans une forme de vortex où vers le bas de l'illustration le vêtement se transforme. L'image fonctionne grâce à des lignes interrompues quasiment verticales qui font écho à la fois à la forme du corps de Clarimonde et à la trame de fond. L'adjonction de couleurs participe à l'effet et permet à l'illustration de se rapprocher au plus près du texte :

Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine, comme honteuse d'être si peu vêtue, mais sa petite main n'y suffisait pas, elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps,

⁹⁰⁷ Gusman, Pierre, *La Gravure sur bois en France au XIX^e siècle*, Paris, Albert Morancé, 1929.

⁹⁰⁸ Gautier, Théophile, *La Morte Amoureuse*, Paris, A. Romgnol, 1904.

elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie⁹⁰⁹.

Si le haut de l'image offre un fort contraste chromatique entre le corps de Clarimonde et l'arrière-plan, tout se confond dans la partie basse. Le linge et la chair se fondent à partir des hanches. Le bas du corps est enveloppé par la structure de la gravure, il se dissout en elle.

Clarimonde devient floue grâce à la technicité de l'aquafortiste Eugène Decisy (1866-1936). La facture participe à l'effet. La femme est renvoyée au décor qu'elle égale, ce qui accentue son irréalité et souligne son manque de vie. L'espace présenté est incertain. Le dessinateur ne plante pas de décor, il n'y a pas de motif permettant de situer le monde auquel Clarimonde appartient. Le graveur signale donc l'irréalité du personnage avec les seuls moyens de la gravure. En usant du flou, il caractérise la figure. Il fond le personnage dans ce qui sert d'arrière-plan. La matérialité s'affiche, l'œuvre se qualifie de figuration et use de son statut pour désigner le fantastique.

Decisy manœuvre le flou avec une rare habileté. Il est toutefois un instrument à manier avec précaution. Au sein des illustrations de textes fantastiques, il est utilisé pour expliciter le statut des différents personnages en présence. Si le rôle de Clarimonde est vite élucidé par le titre du récit, ce n'est pas le cas d'autres narrations qui souhaitent maintenir une forme de suspense et d'incertitude quant aux personnages.

c. Imager l'invisible

L'illustration est une bouée qui vient au secours d'un lecteur dont le texte se joue. Ce dernier ne dévoile rien et s'amuse de la frustration du lecteur. Il navigue dans une littérature de l'entre-deux aux contours incertains et dont les bornes ne se cernent jamais vraiment. Aussi, le regardeur vient se raccrocher à l'illustration pour tenter de comprendre un texte qui semble échapper à tout ancrage. L'image a un rôle prépondérant au sein du livre et affecte la lecture. Elle est à la fois relais et rupture de la narration. Si parfois elle se subordonne au texte avec une sensation de redondance, elle peut aussi le dépasser, le compléter et le continuer.

Dans la nouvelle « Ligeia », Edgar Poe met en scène une femme mystique revenant à la vie en prenant le corps de la nouvelle épouse de son mari. Elle va jusqu'à le métamorphoser pour reprendre son apparence originelle. Avant cet événement, les manifestations de Ligeia ne

⁹⁰⁹ Gautier, *op. cit.*, (1904), p.48-49.

s'apparentent qu'à un trouble presque imperceptible de la réalité : « l'ombre d'une ombre⁹¹⁰ », un effleurement, l'écho d'un pas. Nous sommes dans la suggestion, les indices laissés par Ligeia sont minces. Le lecteur doute d'autant plus de sa présence que le narrateur est un consommateur d'opium, sa perception altérée pousse au questionnement. Le récit éprouve la perception du héros, il endure l'invisible.

Pour son illustration, Van Maële brave le texte pour contraindre l'invisible dans une représentation possible. Il utilise différents procédés afférents à la fois à l'histoire de l'art et à la gravure pour mettre en image notre incapacité à voir (fig. 224). Durant l'acmé du récit, le narrateur est confronté à un être surnaturel invisible qui verse un liquide rouge dans la coupe de la femme mourante.

comme Rowena allait porter le vin à ses lèvres, je vis, - je puis l'avoir rêvé, - je vis tomber dans le verre, comme de quelque source invisible suspendue dans l'atmosphère de la chambre, trois ou quatre grosses gouttes d'un fluide brillant et couleur rubis⁹¹¹.

Edgar Poe emploie une forme antithétique dans le texte, il confronte la vision du narrateur, « je vis », appuyée par la répétition, et son contraire « la source invisible », et donc l'incapacité à voir. L'auteur met en scène la frustration de l'œil. Le narrateur, en quête de visible, s'attache alors au détail des gouttes rouges tombant dans la coupe.

Van Maële s'attaque au paradoxe en usant de l'iconographie du voile, relativement courante en histoire de l'art. Le voile cache tout autant qu'il montre, il souligne ce que nous ne pouvons voir, rendant ainsi présent l'invisible. Il donne quelque chose à voir au regardeur. L'énigmatique créature surplombe Rowena, sa tête encapuchonnée est le seul élément s'apparentant à un corps qui est perceptible. Le reste est informe. La revenante se situe entre deux espaces : des hachures verticales la définissent dans l'ombre tandis que dans la lumière elle est matérialisée par des stries horizontales. L'être de Ligeia est donc intrinsèquement lié à son environnement, il ne semble pas avoir de corps propre. Grâce à un subtil jeu de lumière et de hachures, l'illustrateur et le graveur font comprendre au regardeur le caractère immatériel, insaisissable et éthéré de la « source invisible ». La confrontation directe avec le corps fait de chair de Rowena ne fait qu'accentuer le côté diaphane de Ligeia.

Ici, deux espaces forment le cœur de la fantastique. Ombre et lumière se jouxtent à l'arrière-plan pour révéler le travail chirurgical des lignes de la gravure. Deux draperies se juxtaposent, celle du fantôme et celle du rideau laissant apparaître la confrontation de

⁹¹⁰ Poe, Edgar, « Ligeia », *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1869, p.417.

⁹¹¹ *Ibid.*, p.418.

l'horizontalité avec la verticalité des différentes lignes. Si Van Maële est en charge de l'iconographie et de la composition, il faut aussi souligner le travail du graveur Eugène Dété (1848-1922). Pour atteindre l'immatérialité, Dété prête une grande attention aux plis de la tenture. Il épaissit les stries pour feindre la transparence⁹¹².

Graphiquement, l'accent est mis sur un autre espace de la gravure : celui du liquide tombant dans la coupe de Rowena. Dans le texte, il est ce à quoi le narrateur raccroche sa vision ; dans l'illustration, l'œil du lecteur-regardeur est attiré par ces touches blanches. Elles sont réalisées en réserve, ce sont les seules dans la représentation. Elles sont rendues très concrètes, ce qui contraste avec l'insaisissable de l'arrière-plan. Elles se situent à la frontière entre l'ombre et la lumière, presque au milieu de l'illustration.

La gravure reprend ainsi les éléments signifiants du passage : la confrontation entre les deux femmes, vivante et revenante. Il rend également présente la potion, véritable lien permettant d'effectuer la métamorphose. L'illustrateur s'attaque à l'irreprésentable du texte : l'oxymore latent qui donne au narrateur la sensation de voir tout en sachant qu'il en est incapable. Pour cela, Van Maële use de la même rhétorique que celle de Poe : il accentue la focalisation de la scène sur un élément tangible. L'illustration opère toutefois une négociation avec le texte en donnant au regardeur une parade à l'invisible qui se concrétise pour devenir perceptible mais immatériel.

Il est cependant important de remettre en question l'utilité d'un tel geste au sein d'une œuvre littéraire qui pointe l'incapacité à voir. L'illustration est, par nature, un effet de monstration. Si le fantastique est un jeu entre dissimulation et apparition, cette dernière est réservée à l'acmé du texte. Le surgissement de l'être surnaturel entraîne la rupture de l'ordre établi. La révélation elle-même est à nuancer, le moment fantastique n'est jamais exprimé dans le texte. La peur relève du trop-tard. Le surnaturel s'est insinué dans le texte avec quelques indices. Lorsque le personnage s'aperçoit de la hantise, de cette mise en présence avec l'autre, il est déjà trop tard puisque l'être surnaturel a franchi les limites de son plan pour venir parasiter la réalité. Tout ceci se joue en creux dans le texte, les mots feignent la normalité pour mieux surprendre le lecteur.

L'illustration, elle, ne peut se permettre de dissimuler. Elle peut éviter l'élément fantastique en se concentrant sur le factuel du texte, mais quoi qu'il arrive, elle donne à voir. Dans cette entreprise de visualisation, l'image peut mettre en péril l'intégrité de l'œuvre littéraire en se hasardant à élucider la fantasticalité. L'utilisation du flou est un compromis. Il est

⁹¹² Pour une étude sur le rôle des graveurs voir : Pernoud, Emmanuel, *Serviteurs inspirés. Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre*, Dijon, Presses du réel, 2020.

une strate à ajouter à la négociation permanente du fantastique avec son imagerie. L'image a une importance capitale dans l'histoire de l'édition du XIX^e siècle. Le fantastique n'échappe pas à cette envie d'illustration. Il faut la manier au regard de textes dont la fantasticit  repose sur les limitations de la vision. Les artistes n'ont d'autre choix que de dépasser la simple iconographie pour avoir recours à leur médium et à ses artifices.

B. Le revenant : du signe à l'image du fantastique

1. Une mise en abyme du fantastique

a. Omniprésence du revenant dans les récits fantastiques

Le fantastique est souvent décrit comme une littérature de la transgression. Les frontières de l'espace, de la nature et du temps sont outrepass es. La mort ne fait pas exception aux diverses infractions commises par le genre. Elle se fond en elles. Le trépas est un sujet chéri des auteurs. La mort se décline. Le décès des personnages intervient souvent dans les nouvelles. Il peut être le résultat d'un crime plus ou moins sanglant comme dans « Mademoiselle de Scudéry » d'Hoffmann, « Le Chat Noir » de Poe ou encore « Hans Storkus » d'Erckmann-Chatrian. La mort est également une condamnation : la sentence tombe pour Marguerite dans *Faust* de Goethe et pour Eustache Bouteroue dans le conte « La Main enchantée » de Nodier.

Les contes fantastiques semblent user et abuser de la mort. Elle intervient comme un ressort narratif qui ponctue les récits. Il en résulte une appréhension lugubre et violente du genre. Pour Ernest Hello, Poe est le plus noir de tous les auteurs. Le critique méprise le style de l'auteur américain et exècre son attrait pour le crime :

Edgar Po  n'a que le sentiment de la mort : son œuvre est monotone, elle semble écrite la nuit dans un cimetiere ; il ne rêve que meurtre, supplice, vengeance, tombeau [...]. Dans Po , l'idée du conte, qui est ordinairement un cauchemar, étouffe les personnages et leur interdit la vie. Ils ne sont là que pour tuer et mourir. La mort, voilà l'ordre du jour⁹¹³.

Si, en effet, Poe décline la mort sous toutes ses formes⁹¹⁴, il n'est pas le seul à en faire usage. Paradoxalement, au sein des écrits, la mort n'est pas une fin en soi. Elle est utilisée comme un catalyseur capable de mettre à nu d'autres réflexions. La fatalité qui l'accompagne permet de

⁹¹³ Hello, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française, quatrième année*, tome XV, 1858, p.39-40.

⁹¹⁴ Les crimes violents sont légion mais Poe évoque aussi la maladie avec « Le Roi Peste » ou encore « Le Masque de la Mort Rouge ».

mettre en lumière certaines facettes de l'entendement humain. La mort est le résultat d'actions diverses. En premier lieu, ce qui intéresse les auteurs sont les causes. Ils s'interrogent sur la nature humaine, sur la folie, la bestialité ou encore le remords. Ils déplacent et enferment ces questionnements dans la fiction où la débauche de violence est admissible. Elle n'est pas justifiée, ni même défendue mais l'espace fictif lui offre un cadre acceptable où la réflexion peut naître. L'affect est transposé dans un univers feint, la migration l'adoucit et autorise quelques analyses approfondies sur le genre humain.

Par la suite, la mort est abordée comme un point de bascule entre les mondes. Cet ultime moment articule la vie à l'au-delà. Le dernier souffle constitue un moment poreux. Egæus, le narrateur du conte « Bérénice » de Poe, expose sa proximité avec la mort alors qu'il honore sa cousine défunte :

avec un sentiment d'oppression, je me traînai à côté du lit. Je soulevai doucement les sombres draperies des courtines ; mais, en les laissant retomber, elles descendirent sur mes épaules, et, me séparant du monde vivant, elles m'enfermèrent dans la plus étroite communion avec la défunte⁹¹⁵.

Les tentures du lit mortuaire l'enferment dans l'espace du déclin. Il effectue le voyage inverse du fantôme. À l'image d'Orphée, il est un vivant visitant le monde des morts. Le décès constitue un moment de proximité et de confusion entre la vie et la mort qui permet le rapprochement des êtres. Les écrivains se réapproprient l'imaginaire lié à l'au-delà. Ce qui les intéresse particulièrement est l'exploration de l'inexplorable. Comme ils ne peuvent pas s'y projeter sans faire affleurer le blasphème ou de vaines élucubrations, ils font intervenir la figure du revenant. La porosité est alors réactivée.

Cette figure se décline aussi bien littérairement que graphiquement. La mort parade avec ses apparitions. Les fantômes, spectres, vampires ou encore esprits funestes l'accompagnent. Le revenant acquiert une place de choix parmi les créatures usitées par le genre. Il se retrouve dans toutes les déclinaisons du fantastique. La mort sillonne la société, elle se déverse donc dans des récits très divers.

Elle est loin d'être absente des contes de fées. Elle est alors souvent utilisée comme une menace. Elle constitue le danger qui rôde si les personnages s'éloignent du droit chemin. Le Petit Chaperon Rouge de Perrault en est témoin, l'imprudence est fatale. Dans les contes, la mort s'entrelace parfois intimement avec l'idée du bien et du mal. Alors que le prince du conte « Le Jardin du Paradis » d'Andersen succombe à la curiosité et approche de l'arbre de la

⁹¹⁵ Poe, Edgar, « Bérénice », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884 p.82.

science, il est jeté en-dehors de l'Éden⁹¹⁶. Il se réveille dans une caverne humide où la Mort l'attend. Elle lui ordonne de se repentir durant sa vie entière pour échapper à l'Enfer. La figure de la Mort joue un rôle didactique, elle intervient lors de la morale du conte. Aussi, sa représentation importe. Bertall la figure dans sa mise en image des contes en 1862 (fig. 225). Elle est une figure squelettique drapée de blanc et tenant une faux. Elle pointe un doigt accusateur vers le prince qui se lamente. Le conte de fées s'empare des thématiques de la religion. En certains points, leurs enseignements convergent. Dans cette entreprise, la figure de la Mort se fait préceptrice. Si elle et ses déclinaisons sont aussi plébiscitées par les auteurs, c'est parce qu'ils embrassent des rôles versatiles.

Les morts sont des guides et des conseillers dans les contes populaires. Triphyna du conte « Comorre » d'Émile Souvestre⁹¹⁷ est sauvée grâce à sa vertu et aux spectres l'ayant pris en pitié. Cette princesse de Vannes se résout à épouser le terrible prince Comorre pour éviter une guerre. Ses réticences quant à son futur mari sont motivées par le passé criminel de Comorre. Il a tué ses quatre précédentes femmes. Il les a assassinées en raison d'une prophétie augurant que son fils le tuerait. Aussi, dès que l'une de ses femmes tombe enceinte, il l'exécute. Triphyna souhaite donc s'enfuir, les fantômes des anciennes épouses de Comorre lui viennent en aide. Elles lui offrent une corde pour descendre les murs du château, un poison pour tuer son mari, un flambeau pour éclairer sa fuite dans la nuit et un bâton pour s'appuyer. Ce sont les armes utilisées par Comorre pour commettre ses différents crimes. Malheureusement, le meurtrier rattrape sa femme et la décapite. Toutefois, elle est ramenée à la vie par les prières de saint Veltas. Dans ce conte populaire, qui n'est pas sans rappeler Barbe Bleue, les fantômes sont à la fois aidants et justiciers. L'illustrateur du récit les représente comme des gardiennes brandissant les armes transformées en instruments de leurs vengeances (fig. 226). Il déplace également le lieu de la rencontre pour affirmer le fantastique en image et souligner le sous-texte prophétique. Dans le texte, Triphyna se rend à la chapelle du château pour se recueillir sur les tombes des malheureuses. L'artiste la situe en dehors de la forteresse, dans un cimetière. Le lieu fait ressortir un moment de communion. L'action de Tryphina fait émerger les spectres vengeurs, elle convoque le souvenir qui ravive les morts.

Les revenants combinent plusieurs rôles au sein de la narration. Leur statut d'êtres surnaturels s'expose et leur permet d'endosser énormément de particularités fantastiques. D'un point de vue actantiel, les fantômes sont aussi bien les adjutants que les adversaires des héros.

⁹¹⁶ Andersen, Hans, « Le Jardin du Paradis », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, p.67-89.

⁹¹⁷ Souvestre, Émile, « Comorre », *Les merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du foyer breton*, Paris, Lévy, 1868, p.47-62.

En outre, cette position n'est pas nécessairement fixe et peut évoluer au cours du texte. Leurs pouvoirs semblent également innombrables. Ils connaissent l'avenir, le passé, ils peuvent contrôler les esprits des divers personnages ou encore les emmener avec eux dans le monde des morts. Leur maniabilité les rend pratiques pour les auteurs. Ils ont une forme de connaissance omnisciente offerte par la mort. Ils observent le monde des vivants depuis des limbes relativement proches. Cette confusion proche de l'agglomération de rôles en fait des personnages parfaits pour le fantastique d'un point de vue narratif mais aussi générique. Lorsque les spectres ne sont pas présents dans les récits, leurs souvenirs, leurs mécaniques d'apparition et de disparition sont tout de même utilisés. C'est le cas du « Majorat » d'Hoffmann⁹¹⁸.

Le mort-vivant est omniprésent dans le genre fantastique. Il apparaît inmanquablement dans les illustrations qui s'attachent souvent à montrer ce qui transparait en relief du récit : le sensationnel, l'inhabituel ou encore l'apogée. Il semble être la figure qui harmonise visuellement une littérature si diverse. Non seulement il s'observe dans toutes les variations du genre, mais il résonne aussi avec les questionnements profonds du fantastique. Il ne faut pas pour autant balayer les autres figures et personnages loués par le genre, mais il est indéniable que le revenant a une place particulière. Là où le monstre échoue à devenir l'image du fantastique⁹¹⁹, le spectre parvient peu à peu à se conjuguer au genre si intimement qu'il en devient indissociable. Le monstre et le mort-vivant sont des créatures fantastiques qui ne sous-tendent pas les mêmes réflexions. Le monstre incarne la peur, le revenant la provoque notamment grâce au sentiment de la hantise.

b. La hantise

La confrontation entre vivant et revenant est un véritable *topos*, non seulement de la littérature fantastique, mais aussi de sa représentation. Les récits dépeignent la confrontation entre l'homme et un être surnaturel, celui qui a bravé les lois de la nature, en franchissant à nouveau le seuil de la mort. En exposant la rencontre, l'artiste met en évidence le fantastique de la narration. Le sous-texte, fait d'indices et de suggestions, explose pour mettre à nu l'extraordinaire. Le revenant devient la manifestation de la fantasticalité.

Il combine l'espace, le temps, et l'effet du fantastique ainsi que leurs transgressions

⁹¹⁸ Hoffmann, E. T. A., « Le Majorat », *Contes fantastiques*, Paris, Renduel, 1832, p.39-228.

⁹¹⁹ I : C. 2. La monstruosité fantastique.

respectives. Le face à face entre l'homme et le spectre est un moment fantastique qui éclaire les espaces de l'extraordinaire. L'épisode révèle l'opposition entre les mondes du réel et de l'irréel. L'espace et le temps du fantastique fusionnent au moment de la révélation. La réunion cristallise la porosité propre au fantastique. En outre, ce moment en suggère plusieurs. Le revenant navigue entre deux espaces : celui des morts et des celui vivants, qui résonnent avec deux états. Au contraire des autres personnages du récit, il est possible de raisonner en termes de frontières lorsqu'il est question du mort-vivant. C'est une figure qui franchit les espaces. Aussi, sa mise en image facilite celle du fantastique en lui-même. La représentation juxtapose des intentions et suggère la marche du récit.

La confrontation déclenche l'effet : celui de la peur et de l'effroi. Les personnages sont effrayés par l'apparition. Elle engendre le sentiment de la hantise, cette mise en présence avec un être considéré comme autre ou étranger à nous. C'est l'identification de l'autre comme revenant qui explicite le fantastique : cet autre appartient à un autre monde, à une autre classe. Cette reconnaissance est renforcée par la comparaison à l'être humain, qui lui appartient au réel. Ainsi, le fantôme n'a pas de substance, le squelette animé n'a pas de chair, le cadavre ambulante n'a pas de battement de cœur : le revenant se définit uniquement par la négative par rapport à l'humain. Lors de la figuration de cet être surnaturel, la même dissonance intervient. Un artiste anonyme illustre le malheureux récit du juge des *Mille et un fantômes* de Dumas en exposant cette dualité (fig. 227). L'homme de loi condamne un bandit à être pendu, ce dernier jure de se venger et revient d'entre les morts pour exécuter ses représailles. Il le tourmente jusqu'à la folie. Le texte de Dumas met en lumière l'oxymore du revenant en le décrivant comme : « l'image vivante de la mort⁹²⁰. » L'illustrateur expose la confrontation antagoniste des personnages. Le juge terrifié fait face au revenant. Le corps vivant du tourmenté s'oppose au squelette animé de l'être surnaturel. L'image doit à la fois figurer la double nature de la créature, morte et vivante, mais aussi son double état, réel et surnaturel. De la comparaison graphique des deux personnages naît leur écart. Le revenant vient hanter le juge en s'installant dans son espace. Sa présence le perturbe et le déforme. Puisqu'un mort-vivant surgit dans cet univers vraisemblable alors ce n'est plus l'espace du réel, ou alors notre définition du monde et de ses frontières doit changer.

L'artiste redessine une séparation entre les êtres et les mondes afin de minorer la transgression. Graphiquement parlant, si les deux personnages sont dans la même composition, les rideaux du lit enferment le revenant dans un espace qui diffère de celui du vivant. La tenture

⁹²⁰ Dumas, Alexandre, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Cadot, 1849, p.305.

pâle permet une séparation nette. Elle est uniquement perturbée par la brèche par laquelle surgit le squelette. Il émerge des ténèbres, renforçant la séparation plastique par une opposition colorimétrique. L'espace du lit, comme dans le conte « Bérénice », permet de fixer à nouveau une limite. Elle se place là où l'infraction à la réalité causée par le revenant l'a fait disparaître, soit entre les deux personnages. L'artiste s'appuie sur le texte pour implanter cet élément, toutefois le lit comme instrument de séparation entre les mondes se retrouve dans d'autres illustrations.

Lorsque Wogel met en image le récit « Ligeia » de Poe en 1884 (fig. 228), le lit semble être un cercueil. La revenante est drapée d'un suaire qui fait écho aux draperies du baldaquin. Elle est circonscrite à un espace de la composition qui forme son monde, à l'image d'une mise en abyme. Le dessin connote la mort. Elle entoure Ligeia et semble encore avoir une emprise sur elle. La mort se doit de la reprendre pour ne pas perturber les lois de la nature. Le texte permet des transgressions monstrueuses entre les deux mondes, alors l'image vient au secours du lecteur regardeur. La gravure régule la peur en réimplantant des frontières.

La peur associée au sentiment de la hantise est liée à la confrontation entre le vivant et le spectre mais aussi au trouble engendré par son introduction dans le monde. Dans le récit fantastique, le surnaturel s'insinue dans le texte avec quelques indices. Le genre s'appuie sur le suspense, l'angoisse, le doute. Cet ensemble forme un sous-texte qui ne se formule jamais explicitement, il s'agit d'une toile de fond, d'un décorum servant d'accroche aux mécanismes de cette littérature, il relève de l'indicible. Aussi, lorsque le personnage s'aperçoit de la hantise, il est déjà trop tard puisque l'être surnaturel a franchi les limites de son plan pour venir parasiter la réalité. Tout ceci se joue en creux dans le texte, les mots feignent la normalité pour mieux surprendre le lecteur. Aussi, si la confrontation est une mise en image quasiment explicite du fantastique, la hantise s'insuffle dans la durée du texte. Elle peut néanmoins être figurée.

L'édition en deux tomes des nouvelles de Poe faite par Quantin en 1884 abrite un certain nombre d'innovations et de réflexions quant à la mise en image du fantastique⁹²¹. Pour cette parution, Wogel illustre également le texte « Bérénice » (fig. 229). Cette fois, la hantise n'est pas représentée à l'aide d'un face à face. La relation exposée entre les deux personnages est plus complexe. Ce qui semble être mis en image par l'artiste est le moment d'angoisse d'Egæus qui transcrit la prise de conscience de la présence de l'autre. Sans regarder vers l'arrière-plan,

⁹²¹ De la représentation de la violence extrême de « Double meurtre dans la rue Morgue » (fig. 41), à l'extrapolation des visions torturées de « Le Puits et le Pendule » (fig. 50), en passant par le renversement des espaces dans « La Chute de la Maison Usher » (fig. 203), Quantin s'entoure d'illustrateurs de renom pour offrir une édition contenant des gravures qui soient plus que de la simple mise en image des textes.

il sent qu'il n'est plus seul. Bérénice entre dans son monde. Dans cette composition, l'espace est composite. Il se construit à l'aide d'une multitude d'éléments qui servent à étager les plans. Ainsi, les deux personnages sont mis à distance l'un de l'autre grâce à de multiples barrières et frontières dessinées par le mobilier qui s'entasse dans l'espace. Bérénice se tient dans le fond de l'image, au seuil de la pièce, elle semble se fondre dans l'obscurité. Egæus, quant à lui, ressort de son fauteuil quasiment laissé en réserve. Il est toutefois absent, absorbé en lui-même. Il est figuré au-devant de l'illustration mais il échappe à l'appréhension du regardeur. Le fractionnement de la composition n'est pas suffisant. Il semble contaminé par le surnaturel, et par extension par la mort, représenté par Bérénice dans le fond de la gravure.

Ainsi, le mort-vivant est une figure qui s'insère dans les diverses strates du genre fantastique. Il est un personnage récurrent des récits. Son itération le transforme peu à peu en incarnation littérale et graphique du genre. Il y parvient parce qu'il symbolise une fantastiçité manifeste. Son apparition est une synthèse de l'opposition entre nature et surnature. Grâce à son double état, le revenant participe au principe contradictoire du fantastique. Il concourt à construire et à déconstruire le réel au sein d'un même texte⁹²². Il se situe dans l'écart : ayant franchi le seuil de la mort, il est un être surnaturel dont le but même est d'interagir avec les vivants, et donc de se rendre présent. Il incarne alors une confrontation entre le réel et le surnaturel. En outre, il est versatile, il peut être dans la monstration ou dans la suggestion, dans le visible ou l'invisible.

De fait, si la représentation du vivant, du corps en chair face à l'immatériel fantôme est un *leitmotif* graphique présent dans nombre d'illustrations, c'est parce que la dualité retentissant de ce face à face est un élément signifiant et marqueur du fantastique. Les illustrations ont alors un caractère funambulesque. Elles composent des espaces contenant l'impossible et tentent de les rendre acceptables pour le lecteur-regardeur.

c. La figure fantastique

Lorsque Charles Baudelaire lui consacre un poème en 1857, il décrit le revenant comme un être invisible qui se cache « avec les ombres de la nuit »⁹²³. Le poète embrasse le sentiment de la hantise tout au long des vers. Baudelaire opère une description en creux de cet être

⁹²² Pour une réflexion sur la construction du fantastique, voir la théorie des forces centrifuges et centripètes d'Irène Bessièrè, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

⁹²³ Baudelaire, Charles, « Le Revenant », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p.148.

surnaturel, il n'est perçu que par les sensations qu'il occasionne. Il se trahit par le froid pénétrant qu'il laisse sur son passage : « Des baisers froids comme la lune », « Tu trouveras ma place vide/ Où jusqu'au soir il fera froid⁹²⁴ ». Il se tient à la limite de la perception, dissimulé dans les ténèbres⁹²⁵. Cependant, ce qui le lie le plus à la hantise, c'est le dessein qu'il érige dans l'ultime vers du poème. Le revenant y expose son ambition « Moi, je veux régner par l'effroi⁹²⁶ ». Le poète manipule la peur et la façonne à travers la figure du mort-vivant.

Au fil des *Fleurs du Mal*, nombre de thèmes funèbres, sont tissés. Le retour à la vie de créatures extraordinaires prend place au sein de scènes macabres. Ainsi, « Un fantôme », « Le Vampire », ou encore « La Métamorphose du Vampire » (ce dernier étant présent dans *Les Épaves*⁹²⁷), mettent en vers les désespoirs de la vie face à la fatalité de la mort. Dans la poésie de Baudelaire, les frontières éclatent entre les deux mondes. La Mort se répand dans l'espace de la vie. Naturellement, la figure du revenant est un thème qu'il travaille. Peu à peu cette idée s'entrelace à celle du fantastique. Baudelaire passe plus de vingt ans de sa vie à traduire les textes fantastiques d'Edgar Allan Poe. Les motifs peints par les deux auteurs convergent. Baudelaire admet lui-même : « La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant⁹²⁸. » Ils ont une fascination pour l'horreur, l'effroi et la hantise, qu'ils tendent à sublimer. Si les deux hommes ne se sont jamais rencontrés, leur lien artistique est convenu et admis de tous. Fantin-Latour (1836-1904) les représente côte à côte dans un dessin qu'il griffonne dans son carnet (fig. 230). Le XIX^e siècle français comprend l'association des deux poètes et de leurs arts. Le rapprochement est évident et presque naturel. Baudelaire voit en Poe un modèle et un maître.

De son travail de traduction naît une forme d'émulation. Son contact prolongé avec les œuvres de Poe exalte sa pensée sur le fantastique et sur l'horreur. Il en vient à renommer certains de ses poèmes⁹²⁹. En 1857, Baudelaire publie dans *Le Présent* un poème intitulé « Une Gravure de Mortimer⁹³⁰ ». Il s'agit d'une *ekphrasis* poétique de l'œuvre de John Hamilton Mortimer (1740-1779), *Death on a pale horse* de 1784 (fig. 231). Un cavalier au corps frêle semble franchir un champ de bataille. Des corps gisent sous sa monture. Il n'a qu'un crâne pour tête,

⁹²⁴ Baudelaire, *op. cit.*, (1861), p.148.

⁹²⁵ « Et vers toi glisserai sans bruit / Avec les ombres de la nuit » *in idem*.

⁹²⁶ *Idem*.

⁹²⁷ Baudelaire, Charles, *Les Épaves*, Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866.

⁹²⁸ Baudelaire, Charles, « Lettre à Théophile Thoré », *Correspondance. II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 386.

⁹²⁹ Fairlie, Alison, « Reflections on the successive versions of « une gravure fantastique » », *Études Baudelairiennes*, vol.3, 1973, p.217-231.

⁹³⁰ Baudelaire, Charles, « Une Gravure de Mortimer », *Le Présent*, n°12, 1^{er} octobre 1857, p.463.

surmonté d'une couronne. Derrière lui, des monstres chimériques se détachent du ciel et semblent le suivre. Un certain nombre de motifs de l'extraordinaire se retrouvent dans cette estampe. L'œuvre gravée par Joseph Haynes (1760-1829) arrive jusqu'aux yeux du poète. Dans cette composition riche, Baudelaire se focalise sur le revenant⁹³¹.

Lorsque le poème est publié dans la seconde édition des *Fleurs du Mal* en 1861, son titre anonymise l'artiste et devient « Une Gravure fantastique⁹³² ». Baudelaire choisit d'effacer la spécificité de l'image originelle pour convoquer une idée d'ensemble. Le texte reste inchangé mais l'altération de son titre engendre une lecture différente. C'est une image du fantastique en tant que genre qui est offerte au lecteur. Défaire l'attachement du poème à Mortimer permet une forme de généralisation. L'artiste s'efface devant le genre. Le matériel premier servant à l'élaboration du poème persiste, ce qui évolue, en revanche, est le regard projeté sur l'œuvre. Ce regard est suffisamment puissant pour transfigurer notre appréhension du texte et de ce qu'il évoque. Le poème met en lumière la figure du revenant, le titre la couronne en tant que créature du fantastique.

Le revenant devient la projection visuelle du genre : il est adoubé, non seulement par les artistes mais aussi par les littérateurs. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les dictionnaires ratifient cette assimilation entre le fantastique et le mort-vivant. Une référence à la créature est systématiquement faite alors que les usuels donnent la définition du mot fantastique. En 1863, le fantastique est « chimérique, comme les fantômes⁹³³ », puis le Larousse donne en 1872 une définition des contes fantastiques comme étant des « Contes où l'on introduit des fantômes, des revenants, des êtres fantastiques. »⁹³⁴ Les spectres sont des revenants ; par la répétition, le dictionnaire insiste sur les créatures funestes tandis que les autres monstres ne sont pas détaillés. La désignation éclaire l'importance de cet être au sein du genre. Le dictionnaire de Littré de 1902 précise quant à lui que les contes fantastiques sont des « contes de revenants⁹³⁵ ». Si le genre est multiple et protéiforme, qu'il ne peut être défini, la seconde moitié du XIX^e siècle semble toutefois avoir choisi son héros fantastique. Les raisons en sont

⁹³¹ Le poème débute sur « Ce spectre singulier », qu'il décrit ensuite comme un « fantôme » in Baudelaire, *op. cit.*, (1^{er} octobre 1857), p.463.

⁹³² Baudelaire, Charles, « Une Gravure fantastique », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p.162.

⁹³³ Bescherelle, *Dictionnaire National ou Dictionnaire universel de la Langue Française*, tome premier, dixième édition, Paris, Garnier Frères, 1863, p.1231.

⁹³⁴ Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome huitième, Paris, Administration de Grand Dictionnaire Universel, 1872, p.93.

⁹³⁵ Littré, Émile, *Petit Dictionnaire universel ou Abrégé du Dictionnaire Français, augmenté d'une partie mythologique, historique, biographique et géographique*, dixième édition, Paris, Hachette et C^{ie}, 1902, p.317.

multiples et principalement génériques. Cela engendre une exposition du revenant dans les parutions du genre.

Les incarnations de cette créature sont diverses, elles vont du squelette décharné au fantôme diaphane. Selon les textes, elles relèvent aussi bien du visible que de l'invisible. Le XIX^e siècle n'a pas inventé la figure du fantôme et elle semble avoir peu évolué depuis les récits de revenants datant du Moyen Âge⁹³⁶. Deux types d'histoires se font alors face : les unes exposent le corps de l'être surnaturel, il nous est possible de le toucher, de lui parler, les autres relèvent de l'invisible, de l'impression d'une présence sans substance, impalpable. Les auteurs des récits fantastiques du XIX^e siècle exploitent les deux catégories de récit.

La mise en image d'un revenant appartenant à la sphère du visible semble être plus simple. L'apparition du revenant peut jouir d'une gradation dans le visible. La créature surnaturelle peut tout d'abord ne se manifester que par des indices, des traces laissées au fur et à mesure de la lecture, pour enfin se rendre présent à l'aide d'un corps plus ou moins matériel, mais visible par les personnages du récit. C'est notamment le cas de la revenante dans « Apparition » de Guy de Maupassant⁹³⁷. Elle est tout d'abord indistincte, ne se manifestant que par des soupirs et des frôlements. Elle décide enfin de se rendre visible, le narrateur la voit. Plus que cela, elle est corporelle. Elle parle et demande au narrateur de la coiffer. L'apparition se solidifie jusqu'à en devenir palpable. Le narrateur emporte avec lui un cheveu de cette revenante, il constitue une preuve physique de sa rencontre surnaturelle. Antoine Rochegrosse la représente en 1884 dans un état intermédiaire (fig. 232). Elle est visible mais manque de définition. Son visage reste peu perceptible. Elle semble s'extraire de la trame sombre du fond de l'illustration.

Le moment de l'apparition est souvent le point culminant du récit, il constitue la révélation de l'aspect fantastique. Le corps surnaturel s'impose dans le réel, et si la mise en image est plus aisée puisque l'être est visible, sa représentation pose cependant un certain nombre de questions.

Lorsqu'il s'expose, le revenant est une image : intrinsèquement parlant, il est l'image d'un ancien vivant. Il est la représentation de ce que l'être a été lorsqu'il était en vie. Le corps du mort-vivant acquiert ainsi une véritable importance. Se pose alors la question de la représentation de cette image. Le revenant est un être entre deux mondes qui doit donc porter en lui les caractéristiques spécifiques des deux univers. Graphiquement, le mort-vivant doit

⁹³⁶ À ce sujet, voir Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants, Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

⁹³⁷ Maupassant, Guy (De), « Apparition », *Clair de lune*, Paris, E. Monnier, 1884, p.135-145.

s'éloigner du vivant et du cadavre tout en y faisant référence. Il faut une distinction claire pour que le lecteur-regardeur n'ait pas de doute quant aux statuts des personnages présentés. Ainsi, lorsque le revenant appartient à la sphère du visible, il est essentiel de lui offrir une représentation en accord avec sa double nature.

Lorsque les revenants sont figurés, ils adoptent plusieurs formes qui référencent l'ancien vivant ou son cadavre. La palette des représentations s'étend de l'image la plus fidèle du vivant, le fantôme, qui reprend ses traits sous une forme éthérée (fig. 226), jusqu'au squelette animé qui fait disparaître son enveloppe pour ne conserver que sa structure interne (fig. 227). Dans un entre-deux, il y a des reprises de l'imagerie cadavérique. Beaucoup d'illustrateurs, dans la veine macabre, mettent en avant des dépouilles décharnées, squelettiques. Les corps en putréfaction, rongés par les animaux, sont mis à nu (fig. 105). Cette représentation du corps ayant les stigmates de la mort est utilisée comme base par les illustrateurs lorsqu'ils pensent aux revenants appartenant au domaine du visible. Les artistes tendent à mettre en mouvement des corps empreints de signes de la mort, soulignant la dégénérescence du corps. Ce sont de véritables cadavres qui sont mis en mouvement pour leur insuffler de la vie.

La présence du revenant reste malgré tout une infraction dans le monde des vivants. Pour s'y soustraire, ces derniers ritualisent le décès. Cela leur permet d'entretenir et d'assurer l'intégrité de la frontière entre le monde des morts et celui des vivants. Dans les ouvrages, les illustrations ont souvent une fonction de témoignage, d'attestation. Aussi, du dernier souffle (fig. 233) à la mise en bière (fig. 107), la vie du mort est représentée dans son intégralité. Au gré des illustrations des différentes histoires, le lecteur-regardeur accompagne littéralement le défunt jusque dans sa tombe (fig. 234). Il est rare de voir pour une même nouvelle les différents moments du rituel. Seul un moment est imagé et il vaut pour tous les autres⁹³⁸. Il suggère l'entièreté du rite funéraire. Cette illustration est importante. Pour entériner le décès d'un personnage, les protagonistes le ritualisent. C'est une manière pour les vivants de mettre à distance la mort qui se retrouve aussi bien dans l'espace fictionnel que dans l'espace réel. Dans l'espace fictionnel, elle acquiert pour le lecteur un statut de preuve. Ainsi, de façon très factuelle, lorsque l'illustrateur atteste par une gravure le respect du rite funèbre, alors il n'y a pas de revenant dans la suite du récit, il n'y a pas de résurrection. L'une des causes principales du retour à la vie d'un personnage dans la littérature fantastique est le non-respect du rituel funéraire. Il y a une mise à distance du revenant et du cadavre, ils ne sont pas représentés dans

⁹³⁸ Nous souhaitons cependant signaler les illustrations de Gustave Doré de 1883 du poème « Le Corbeau » écrit par Edgar Poe, où plusieurs moments du rite funéraire sont représentés : toutefois, il est difficile de parler de revenant dans ce cas, le narrateur étant dans une rêverie sans fin.

la même histoire. Le revenant et son image s'inscrivent dans le système de la mort. Le funeste est omniprésent dans les contes fantastiques mais il n'est pas anarchique. Les transgressions ne sont pas vaines et elles justifient le statut particulier du revenant. Il devient le signe du fantastique au sens sémiotique. Sa nature qui admet son infraction dans l'espace du réel en fait un marqueur du genre.

2. Une figure refuge

a. Envahissement du livre

Le mort-vivant est un personnage récurrent dans les récits fantastiques précisément parce qu'il incarne littéralement et graphiquement une fantasticit  manifeste. Quand les revenants interviennent, cela facilite la mise en image du fantastique. Ce dernier n'en n'est pas pour autant appauvri. Les illustrateurs peuvent jouer avec une large palette de représentations associées à la mort. Le revenant peut se figurer sous les traits d'un fantôme, d'un vampire, ou encore d'un squelette plus ou moins décharné. Ce sont des incarnations graphiques qui trouvent leur place au sein d'une littérature en pleine expansion et qui marquent également les questionnements dix-neuviémistes sur la mort. Rapidement et par extension, le revenant devient l'image de cette littérature, il est partout.

Graphiquement parlant, le revenant marque de son empreinte les livres appartenant au genre. La gravure gagne de plus en plus de place dans les livres illustrés du XIX  siècle. Elle ne se subordonne plus au texte mais le dépasse, et notamment en rongant peu à peu l'espace qui lui est d'habitude attribué. Elle apparaît en frontispice, en faux-titre, en lettrine, ou encore en cul-de-lampe. Ces zones font partie intégrante de l'architecture du livre. Elles sont à la fois support et vecteur du contenu des publications. De fait, l'illustration est partout et déborde le récit. Les textes fantastiques ne font pas exception à la règle. Rapidement, le lecteur-regardeur fait face à une explosion et une surenchère de cadavres et de revenants qui envahissent le champ textuel. Ces images sont employées à divers moments dans les livres et apparaissent comme de véritables marqueurs du contenu de l'ouvrage.

La présence graphique de la mort et des morts-vivants dans les espaces marginaux des livres fantastiques, sont les balises visuelles de la littérature qu'ils illustrent. L'accumulation des squelettes animés et du macabre au sein des publications a pour fin d'indiquer au lecteur, en un instant, lors du feuillettement, le type de littérature dont est issu l'ouvrage. Ces marqueurs mettent en lumière des aspects précis du fantastique, et notamment les *topoi* de cette littérature.

Au même titre qu'il supplante les autres créatures fantastiques dans les récits, le revenant devient l'identité graphique du genre.

Le phénomène est particulièrement prégnant dans les éditions des œuvres de Poe. Elles regorgent de revenants qui prennent place dans les différents espaces de l'architecture des livres. En 1897, Chamerot et Renouard demandent à Louis Legrand d'illustrer quinze histoires de l'auteur américain⁹³⁹. L'artiste propose alors, en plus des gravures, des lettrines et des culs-de-lampe en rapport avec les textes. Ces espaces annexes sont alors véritablement intégrés à l'ensemble visuel de l'ouvrage. Legrand construit la cohésion du livre s'emparant de son architecture. Les lettrines et culs-de-lampe ne sont pas des réemplois typographiques comme c'est régulièrement le cas. Souvent, les éditeurs puisent dans les spécimens de fonderie pour orner leur ouvrages⁹⁴⁰. Ce ne sont alors que des ornements qui ne véhiculent pas nécessairement de modèle. Legrand a la chance de travailler pour un ouvrage commandé par une société de bibliophiles⁹⁴¹. Les Amis des Livres apportent les moyens nécessaires pour parfaire l'ouvrage. Legrand use alors de tous les espaces à sa disposition pour convoier une idée générale de la littérature de Poe et cette dernière est empreinte de funeste.

Ainsi, le « L » ouvrant la nouvelle « Petite discussion avec une momie » présente un face à face entre le narrateur de l'histoire et le revenant embaumé Allamistakeo (fig. 235). Bien plus qu'une lettrine, ce que Legrand propose ici est une véritable scène narrative. Il use de l'espace comme d'un prétexte pour insérer une illustration supplémentaire. La lettre « L » est surajoutée de façon typographique au dessin. La composition elle-même s'étend sur plus de la moitié de la page et semble pousser le texte. Legrand dévoie cet espace de la lettrine, cette dernière est souvent un enjolivement discret, ici c'est une gravure d'intention. Le but est de rehausser le fantastique.

Le momifié apparaît d'une maigreur extrême, décharné par endroits. Les bandelettes servant à son embaumement se délitent alors que sa main tente de les retenir. Allamistakeo a toutes les caractéristiques du cadavre ambulante. Il se tient face à l'égyptologue, il s'agit donc d'une mise en image stéréotypée du revenant face au vivant. Toutefois, les positions des personnages sont inversées. La momie est en mouvement, elle témoigne ainsi de son statut d'être surnaturel. Sa position est inhabituelle. Elle n'a pas de démarche heurtée ou saccadée

⁹³⁹ Edgar Poe, *Quinze histoires d'Edgar Poe, illustrations de Louis Legrand*, Paris, Imprimé pour les Amis des livres par Chamerot et Renouard, 1897.

⁹⁴⁰ Gromort, Nicolas-François, *Spécimen des caractères d'affiches, vignettes et fleurons des fonderies et stéréotypie de N.-F. Gromort*, Paris, Casimir, 1837.

⁹⁴¹ Voir Hesse, Raymond, *Histoire des sociétés de bibliophilie en France de 1820 à 1930*, Paris, Giraud-Badin, 1929-1931.

mais elle saute pour faire face au narrateur et pour le pousser du doigt dans le sarcophage. Ce dernier est immobile, aucune peur ne se lit sur son visage. Ce côté hiératique le rapproche de la mort. La lettrine de début fait ainsi paradoxalement référence à la toute fin du récit dans laquelle le narrateur fait part au lecteur de son souhait de se faire embaumer pour les siècles à venir. Legrand nous présente ainsi une rencontre étrange entre vivant et revenant. L'illustrateur joue avec le *topos* traditionnel de la sortie de tombeau. En permutant les rôles, il souligne l'entorse faite à la coutume. La lettrine outrepassé légèrement son rôle. Elle devient une accroche, à l'image d'un frontispice, et donne envie au lecteur de découvrir l'histoire.

Ce n'est pas la seule gravure à mettre en scène un revenant, Legrand les dispose aussi bien au seuil de la nouvelle qu'en cul-de-lampe dès qu'il est question d'une résurrection. C'est notamment le cas de l'image de fin associée à la nouvelle « Bérénice » (fig. 236). La jeune femme sort de son cercueil. Une fois encore, l'espace alloué à cette illustration est enfreint. Bérénice n'est pas figurée en dehors du texte comme c'est normalement le cas d'un cul-de-lampe. Elle est implantée à côté de lui et elle rongé son espace. La position de Legrand est singulière, il comprend les espaces architecturaux des ouvrages et se permet de les faire déborder. Il joue avec les limites des régions livresques. L'image s'expose et elle forme le commentaire non seulement des nouvelles mais aussi du genre.

La position de l'éditeur Dorbon qui fait paraître les contes de Poe en 1912⁹⁴² est basée sur un envahissement quantitatif des espaces du livre. Les revenants emplissent chaque recoin de l'ouvrage. L'excès manifeste de morts-vivants fait écho à la sélection opérée par les architectes du genre fantastique. Les lettrines conservent leurs espaces mais elles sont imagées (fig. 237). L'illustrateur, Van Maële, semble avoir une préférence pour les squelettes qu'il anime au gré des pages. Pour la lettrine du conte « La Chute de la maison Usher », l'artiste représente une femme décharnée. Seul son visage est indemne. La forme générale du voile qui l'entoure dessine la lettre « P ». Il est bien question d'une revenante dans le conte : lady Madeline revient d'entre les morts. Toutefois, le mort-vivant s'expose dans tout l'ouvrage. Toute l'architecture de la parution est teintée de funeste quel que soit le thème développé dans le récit. Qu'il sorte de son cercueil, ou qu'il joue avec un balancier, ce dernier n'a pas toujours de rapport direct avec le récit auquel il s'attache.

Van Maële rejoint la tradition ornementale des espaces annexes du livre. Ses choix s'exposent particulièrement lorsqu'il agrémenté un espace qui n'est pas relié à un texte fictionnel. Ainsi, il ferme l'ouvrage par une illustration de la « Table des matières » (fig. 238).

⁹⁴² Edgar Poe, *Dix contes d'Edgar Poe traduits par Charles Baudelaire et illustrés de 95 compositions originales de Martin Van Maële*, Paris, Dorbon aîné, 1912.

Deux revenants semblent s'affronter. Un squelette animé tente de s'extirper de son cercueil tandis qu'un homme drapé d'un suaire s'efforce de le repousser à l'intérieur de sa dernière demeure. Cette illustration d'un combat entre deux créatures funestes est inhabituelle. Elle ne relaie aucun des textes de Poe présents dans le recueil. De fait, le revenant donne ici une unité générale au livre. Les squelettes en mouvement signalent le caractère fantastique de l'ouvrage. L'héritage de la généricité est pleinement visible. Il se raccroche également aux stéréotypes dont Poe souffre. Il souligne son côté lugubre.

Les marqueurs visuels du macabre sont aussi placés de façon stratégique sur la couverture (fig. 239) et le frontispice (fig. 240) qui sont de véritables catalyseurs en images du livre. Sur le frontispice, le portrait d'Edgar Poe est entouré d'un certain nombre d'éléments funestes. La Mort en costume de bouffon s'accroche au cadre et semble regarder l'auteur. Par ailleurs, les autres *topoi* du fantastique se drapent d'un voile funèbre. Ainsi, le sarcophage véhicule à la fois l'idée de mort et d'exotisme, l'Égypte étant le décor de nombreuses nouvelles fantastiques. La cornue qui jouxte directement la sépulture porte dans sa forme même un crâne, mêlant cette fois la tradition alchimique et hermétique au morbide. Le reste de la composition est occupé par des figures plus ou moins spectrales et inquiétantes. Poe est entouré par la mort et ses agents. Le frontispice use des motifs pour présenter le macabre comme la toile de fond de toutes les nouvelles.

Pour les illustrateurs et pour certains critiques français, la Mort semble être la muse de Poe. Jacques Wély construit leur relation sur le frontispice de l'édition de 1910 de Pierre Lafitte (fig. 241). Un homme, possiblement Poe, est assis à un bureau. Derrière lui, accoudé à son fauteuil, un squelette domine la scène. Il regarde l'auteur et son travail. L'écrivain semble attendre l'inspiration. Elle peut lui être apportée par cet être funeste. Il pourra ainsi remplir la feuille résolument blanche devant lui. Poe est présenté comme étant hanté par la mort elle-même. Fatalement, ses déclinaisons infestent les livres.

Les espaces annexes des ouvrages connaissent une évolution significative. Les lettrines funestes remplacent les fleurons au moment où les éditeurs ont une compréhension et une assimilation particulière du genre fantastique. Ces figures en marge émergent dans les années 1850, puis se répandent de façon plus marquée à partir des années 1890. Les éditeurs utilisent le revenant comme une balise. Le public acquiert une connaissance suffisante du genre pour pouvoir reconnaître cette figure comme un marqueur de la littérature fantastique. En surface, il s'opère une réduction du genre. Il est résumé à une créature. En réalité, le revenant est intrinsèquement fantastique.

Le revenant est une figure refuge parce que son image s'utilise en surabondance pour

caractériser un livre. Il est aussi celui qui s'expose lorsque l'ouvrage fait face à une économie de moyens concernant l'image du surnaturel. Il devient une image flambeau. Cette illustration est alors la seule du livre présentant des caractéristiques extraordinaires. Elle s'impose au regard, non seulement dans sa forme mais aussi dans son iconographie. Un exemple nous en est donné dans *Le Puits sans fond* d'Henri Kernadec en 1890⁹⁴³.

L'entièreté de l'histoire repose sur des motifs du fantastique. Il s'agit de la vie d'Henri Windmoer. Il naît sous un mauvais augure, le 31 décembre à minuit. Les mauvais signes s'enchaînent alors. Les cloches de l'église ne retentissent pas lors de son baptême. Maître Snip⁹⁴⁴, un personnage « petit, laid et mal famé ; étrange par sa petitesse, étrange par sa laideur, étrange par sa conduite⁹⁴⁵ » semble être très intéressé par le garçonnet et il le marque d'un signe inexplicable. Inéluctablement, Henri devient mauvais, et par un miracle physiologique, il s'enlaidit. Une bosse se forme sur son dos. Aussi, il se rend à la cour du roi pour devenir bouffon. Lassé de cette vie, il retourne alors dans son village d'enfance. Sur la route il croise Snip, qui lui propose une bague enchantée en échange de son âme. Après quelques hésitations, Henri finit par accepter.

L'histoire est emplie de poncifs du genre. La difformité, la malignité, ou encore le pacte sont des topiques et des événements balisés par le fantastique. Pourtant, l'illustration du livre reste relativement sobre⁹⁴⁶ à l'exception d'un hors-texte à la fin de l'ouvrage (fig. 242). Ce dernier concentre un certain nombre de *leitmotive* visuels du fantastique et illustre un moment, lui-même quelque peu convenu :

Il était minuit lorsque, tout à coup, il sauta à bas de sa couche avec un grand cri d'épouvante. Une lueur blafarde éclairait l'appartement, au fond duquel se mouvait lentement une grande ombre drapée de blanc. Des figures de démons s'agitaient derrière. Riquet resta un moment comme pétrifié ; puis, voyant cet [sic] horrible apparition s'avancer vers lui, il ouvrit la porte et s'élança dehors. O terreur ! le fantôme et les diables le suivaient. Il prit alors son cheval, sortit de la cour et se jeta à travers champs⁹⁴⁷.

Le passage correspond à l'accélération de la narration vers la fin du récit, juste avant la mort d'Henri. L'image met en scène une chevauchée fantastique telle que le récit de *Lénore* de Bürger⁹⁴⁸ (1747-1794) l'a popularisée. La gravure figure Henri sur son cheval, poursuivi par un

⁹⁴³ Kernadec, Henri, *Le Puits sans fond, Histoire fantastique*, Limoges Barbou, 1890.

⁹⁴⁴ L'auteur développe l'histoire de ce personnage dans un ouvrage précédent : Kernadec, Henri, *Les Exploits de maître Snip, ou Riquet au diable*, Limoges, Barbou, 1885.

⁹⁴⁵ Kernadec, *op. cit.*, (1890), p.36.

⁹⁴⁶ Seul le factuel est mis en image.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p.221.

⁹⁴⁸ Bürger, Gottfried August, *Lénore*, Paris, Crumer, 1841.

spectre squelettique immense. À l'arrière-plan, des démons ailés et cornus se dissimulent dans les ténèbres de la nuit. Cette image est la seule convoquant le surnaturel dans l'ouvrage. Sa représentation et l'iconographie qu'elle met en place évoquent l'entière du fantastique. L'image s'insère parfaitement dans le système de représentation du genre que nous avons précédemment évoqué. L'opposition très contrastée du blanc et du noir sert de frontière entre le monde des morts et celui des vivants. Le revenant s'expose dans toute son imagerie, il est drapé de blanc, son squelette s'aperçoit par endroits.

Cette illustration contrebalance les autres. L'artiste, Henri Bressler, a une connaissance de l'imagerie du genre et se sert de ses poncifs dans la composition de son image. Il entre dans le système et le nourrit. Elle répond si bien aux caractéristiques visuelles du fantastique, qu'elle suffit à évoquer le genre de l'ouvrage. L'illustrateur fond la figure du revenant dans le système de représentation du fantastique en gravure.

b. Image rémanente

Le revenant imprègne l'illustration fantastique. Il prend une place conséquente dans la sphère référentielle du genre. Il est une figure refuge, les illustrateurs peuvent l'utiliser de façon assurée pour conduire l'idée du genre. Aussi, ils font appel au spectre lorsqu'ils peinent à mettre en image l'invisible et à lui trouver une alternative. Le spectre devient une image rémanente, c'est-à-dire une figure ayant recours à l'iconographie traditionnelle dans les illustrations. Toutefois, cette convocation se fait à pas de velours, seuls des échos lointains sont perceptibles. Il est alors possible de discerner des schémas cachés de l'image. Les artistes convoquent le revenant dans des textes fantastiques où les auteurs donnent à la réalité une vraisemblance qu'il est difficile de mettre à mal. Le réel est explicite, tandis que le surnaturel est empli d'incertitudes et de tâtonnements. La mise en image du spectre permet de signaler le fantastique, là où il demeure quasiment imperceptible.

L'image associe alors une iconographie traditionnelle et reconnue à des textes qui résistent à l'illustration. Les artistes puisent dans l'imagerie lorsque l'origine de l'extraordinaire reste incertaine. C'est le cas du *Horla* de Maupassant⁹⁴⁹. Jusqu'à la dernière ligne le lecteur doute. Il semble difficile de se positionner. D'une part le protagoniste paraît être en proie à la folie, d'autre part il semble hanté. Il subit un certain nombre d'événements qui peuvent être de

⁹⁴⁹ Maupassant, Guy (De), *Le Horla*, Paris, Ollendorf, 1908.

l'ordre du surnaturel.

Aussi, lorsqu'un artiste s'attaque à l'illustration de cette nouvelle, il doit redoubler de subtilité et d'adresse pour conserver le mystère. William Julian-Damazay (1865-1910) réussit à exprimer les deux hypothèses en 1908 pour Ollendorf (fig. 243). Sur la couverture, le personnage principal adopte une position crispée, les mains jointes au niveau de son visage. Un être diaphane le surplombe en apposant ses deux mains sur la tête du personnage. Son corps immatériel l'encercle. Cette proposition peut convenir aussi bien à l'expression de la folie qu'à celle du surnaturel. L'être pose ses mains sur la tête du protagoniste : s'il est fou alors c'est son esprit qui engendre la créature, elle est sa réalisation et son positionnement autour du personnage en atteste, elle est intimement liée à lui, partageant son espace. D'un autre côté, la créature reprend les codes graphiques du fantôme : un être immatériel dont le corps est insaisissable et changeant. L'illustrateur use de l'iconographie emblématique du revenant. Il le lie plastiquement au personnage pour tenter de respecter l'indécision du texte. Toutefois, dans une situation où l'artiste n'arrive pas à appréhender la créature invisible décrite dans le récit, il se raccroche à la figure du fantôme et donc du revenant.

Si un semblant de suspense est conservé sur la couverture, ce n'est pas nécessairement le cas des illustrations se trouvant à l'intérieur de l'ouvrage. Julian-Damazay emploie à nouveau une iconographie fantomatique pour imager la rencontre extraordinaire de l'être fantastique avec le narrateur dans son jardin (fig. 244) :

je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva, suivant une courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile⁹⁵⁰.

Il est possible que le narrateur donne vie à une hallucination dans ce passage. Toutefois, l'illustrateur fait le choix d'une représentation funeste rappelant nécessairement un spectre. Julian-Damazay dépeint un corps transparent et impalpable en volutes. La créature entoure le malheureux héros. L'artiste décide de représenter un crâne tenant la rose, là où Maupassant n'évoque que la possibilité d'une bouche. L'image fait basculer la scène dans le funèbre. L'illustration déforme légèrement les attentes liées au texte. Face à l'irreprésentable matériel que constitue le Horla, l'illustrateur offre une imagerie dont il est certain qu'elle évoque le genre fantastique. Le revenant est un être fantastique et sa confrontation avec le vivant manifeste la fantasticalité. Sa représentation au sein d'une narration tentant de maintenir le doute peut

⁹⁵⁰ Baudelaire, *op. cit.*, (1908), p.32.

toutefois dévoyer la lecture. L'image a un rôle actif sur l'écrit et sa réception. Elle modifie nécessairement l'horizon d'attente du lecteur.

c. Image comble

L'image vient en aide au lecteur dans l'appréhension d'un texte qui se veut obscur. Elle explicite les moments de doute du récit. Ce faisant, elle modifie nécessairement son approche. Les livres se retrouvent envahis de revenants parce qu'ils deviennent l'image du genre fantastique. En franchissant les frontières de la mort pour ressusciter, ils effectuent un acte fantastique. Toutefois le moment charnière où le mort revient à la vie, ce qui constitue une rupture des lois naturelles établies, n'est que rarement illustré. Les artistes lui privilégient la confrontation du revenant avec le vivant, et donc le moment d'acmé de la hantise. L'écart entre les deux personnages expose le surnaturel.

Finalement, le moment fantastique par excellence, celui du franchissement des frontières n'est, à notre connaissance, représenté qu'une seule et unique fois. Cela s'explique par sa mise sous silence par le texte lui-même. Les récits fantastiques adoptent rarement le point de vue de la créature extraordinaire. Le revenant est perçu à travers les yeux de ceux qui subissent sa déviance. Les seuls moments rapportés de son existence sont alors sa mort et son apparition sous forme de mort-vivant dans le monde du réel. La résurrection, en tant que telle, fait partie de l'ellipse des narrations. La fantastique conserve le mystère de cette infraction à la normalité.

L'illustration peut venir combler les creux laissés volontairement en place par le texte. Nous avons choisi de nommer ce type d'illustration : « image comble ». Ce sont des gravures qui illustrent des pans du récit qui ne sont pas écrits, des ellipses entre deux actions. Ce sont alors les mécanismes inexprimés du récit qui sont mis en image. Dans cet intervalle, l'intrigue se joue en creux. Ces événements tacites sont toutefois nécessaires à la conduite du fantastique. Le lecteur recrée le déroulement de la narration et comble les manques, l'illustration lui offre un point d'accroche.

Van Maële propose une image comble en 1912 (fig. 245). La gravure figure une lutte entre la Mort et une femme. L'image illustre la nouvelle de Poe, « La Chute de la Maison Usher »⁹⁵¹. Un squelette muni d'ailes diaphanes lutte avec Madeline, simplement couverte d'un

⁹⁵¹ Poe, Edgar, *op. cit.*, (1912).

suaire. Cette dernière tente de s'extirper de sa tombe, alors que la Mort personnifiée la repousse du pied dans sa sépulture. Le statut de la jeune femme n'est pas explicité. Le regardeur ne sait si elle est morte, vivante, ou entre les deux états. C'est justement le moment de friction de la résurrection qui est imagé et il se figure par un combat. L'artiste choisit une représentation allégorique pour ne pas abîmer outre-mesure la narration. Proposer cette image est déjà une entorse au rôle communément admis de l'illustration. L'artiste ne suit pas le texte, il scrute ses interstices pour en exhumer une image impensée.

Madeline semble refuser de suivre l'être psychopompe qui la conduit au sommeil éternel. Son acte la métamorphose. Lorsque le mort revient à une forme de vie, il devient, par là même un être surnaturel, un être au-dessus de la nature, non régi par ses lois. Cette illustration est donc une synthèse en image de cette opposition entre nature et surnature, entre la mort et la revenante qui brise les pouvoirs de Thanatos. C'est une façon de marquer le texte par l'image du fantastique, là où la nouvelle de Poe laisse en suspens la raison de la résurrection de Madeline.

Ce passage n'est pas explicitement écrit dans la nouvelle de Poe. Le narrateur du conte est un ami du frère de la victime. Le point de vue n'est donc pas focalisé sur la jeune femme. Le texte laisse en suspens le sort de Madeline. Sa mise au tombeau est, en revanche, explicitée : « nous mîmes le corps dans la bière, et, à nous deux, nous le portâmes à son lieu de repos⁹⁵². » Elle est parfois même illustrée. Jacques Wély figure les deux héros portant le corps de la défunte dans le caveau familial pour l'édition de Pierre Lafitte en 1910⁹⁵³ (fig. 246). Madeline est figurée et reconnaissable. L'absence de suaire sur son visage permet au lecteur-regardeur de la voir. L'illustration marque un moment du rituel. Malgré cette mise en image, qui atteste des honneurs rendus à Madeline, la morte revient de son trépas.

Madeline réapparaît ensuite dans le récit. Sa présence se révèle tout d'abord sous forme de traces laissées de son passage⁹⁵⁴. Le conte façonne l'angoisse. La terreur en devient palpable et presque poisseuse. Elle s'agrippe à tous les personnages du récit. Dans un moment d'exacerbation intense de la peur, Madeline apparaît : « derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher, enveloppée de son suaire⁹⁵⁵. » Sa présence mène à la ruine de la demeure.

Le frère de la revenante est persuadé que Madeline a été enterrée vivante. Lui-même

⁹⁵² Poe, Edgar, « La Chute de la maison Usher », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, p.100.

⁹⁵³ Poe, Edgar, *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910.

⁹⁵⁴ Le frère de Madeline semble entendre sa sœur lutter dans sa tombe.

⁹⁵⁵ Poe, *op. cit.*, (1884), p.108.

atteint d'affection psychique, sa parole est remise en doute par le narrateur. Résurrection ou enterrement prématuré, la question demeure. Van Maële livre une illustration qui, de fait, donne une orientation au texte en imageant un passage simplement suggéré par l'écrit. Ce qui est ici figuré est un face à face allégorique représentant une insoumission à la sentence de la mort. Si Madeline est enterrée vivante, alors l'image est une manifestation de son combat pour la vie : si c'est une résurrection, elle bataille avec la mort elle-même pour franchir à nouveau le seuil du monde des vivants. Le choix de l'artiste n'est pas anodin : par cette planche il envoie un signal au lecteur-regardeur, qui identifie le livre comme étant fantastique parce qu'il en a les codes.

L'ouverture de tombeau et la résurrection sont des *topoi* du fantastique. Van Maële choisit de représenter cette image comble parce qu'au-delà de projeter un éclaircissement sur le texte c'est aussi un marqueur de la littérature. Poe et les autres écrivains du genre s'interrogent constamment sur les limites de la vie et la possibilité de côtoyer la mort. Dans « L'Ensevelissement prématuré », l'auteur américain expose ses interrogations quant aux frontières de l'existence : « Les limites qui séparent la vie de la mort sont tout au moins indécises et vagues. Qui pourra dire où l'une commence et où l'autre finit⁹⁵⁶ ? » L'un des ressorts du fantastique s'appuie justement sur la tension entre les mondes. Le genre souligne la méconnaissance des personnages, et par extension des lecteurs, quant aux frontières de l'existence. Le fantastique n'éclaire pas, il interroge et laisse les protagonistes dans un monde obscur qu'ils remettent constamment en question.

Lobel-Riche donne une illustration proche de celle de Van Maële pour « L'Ensevelissement prématuré » en 1911⁹⁵⁷ (fig. 247). Là encore, un homme à l'allure désespérée lutte pour sortir de son cercueil. Un squelette animé tente de refermer son couvercle. L'illustration est également allégorique. Si ce n'est pas une personnification de la mort en bonne et due forme, le squelette connote le revenant et les pouvoirs qui lui sont associés. Ensevelissement prématuré ou résurrection, les protagonistes disputent leurs droits à la vie et la littérature fantastique s'interroge sur le franchissement de ses frontières.

Si l'image permet dans un premier temps d'identifier le genre du texte, elle fait également entrer en conflit le voir et le lire. Les images combles imposent au regardeur une visualisation de l'incertain mettant en danger l'effet d'indéfini voulu par le texte. Aussi, l'illustration modifie la pratique de lecture en projetant sur le texte les attentes du lecteur. Lorsque le voir et le lire sont combinés au sein du même objet livresque, ils entraînent forcément

⁹⁵⁶ Poe, Edgar, « L'Ensevelissement Prématuré », *Derniers contes*, Paris, Albert Savine, 1887, p.199.

⁹⁵⁷ Poe, Edgar, *Nouveaux Contes étranges* Paris, Pierre Lafitte, 1911.

la comparaison. Le lecteur s'attend au passage qu'il a pu visualiser. La figuration du revenant s'installe dans un entre-deux. Il est possible qu'elle dévoile les mécanismes ésotériques du fantastique, mais elle est une image qui rassure. Le spectre manifeste le fantastique et permet au lecteur-regardeur de raccrocher l'insaisissable et parfois l'impensable à une image tangible.

3. Une catharsis nécessaire

a. Reconquérir l'espace de la mort

La mort semble être un pilier du genre. Toutefois, il est également légitime de penser la mort comme un thème parcourant l'histoire, la littérature et leurs représentations⁹⁵⁸. Cette préoccupation pour la mort n'est pas que fantastique, elle est aussi sociale et elle réalise sa catharsis dans les œuvres de fiction. Son traitement sur différents supports permet une mise à distance de la fatalité. Le fantastique apparaît alors comme une strate supplémentaire par laquelle il est possible d'éclairer ce temps de l'existence. Les deux domaines convergent l'un vers l'autre.

Pour l'historien et romancier Augustin Labutte (1801-1881), l'omniprésence de la mort, de la haine et de la violence lors de la Révolution française conduit doucement au fantastique. Dans la « Postface » de son texte *Chronique du jour des morts* publié en 1833⁹⁵⁹, l'auteur décrit le néo-classicisme comme la mort de l'imagination. Le monde étant entaché par le funèbre, il ne peut produire qu'un art sans sens, empreint de fatalité. Il constate une dualité irrésolvable entre les changements sociaux et l'immutabilité des arts. S'il loue à demi-mot la bataille d'*Hernani*⁹⁶⁰, il modère son impact. Pour lui, la littérature n'évolue pas, la Révolution a guillotiné les arts. Le roman, notamment, ne peut s'éveiller en France. Il admire Walter Scott et son génie tout autant qu'il se désole de l'absence de modernité de la littérature française. Pour ressusciter la littérature nationale, il faut nécessairement emprunter aux auteurs étrangers

⁹⁵⁸ « Dans cette disparition de la vie qui rentre dans le néant, il y eut de tous les temps un grand nombre d'imaginations qui s'échauffèrent en présence de ce tableau de la mort. Il y eu foule, pour ainsi dire, aux portes de l'abîme, comme pour lui demander la révélation de ses secrets les plus intimes, de ses mystères les plus ténébreux. » in (25) Anonyme, « Allemagne », *Littérature et Beaux-Arts, revue critique des ouvrages nouveau*, août 1841, p.405.

⁹⁵⁹ Labutte, Augustin, *Chronique du jour des morts*, Paris, Ledoux, 1833.

⁹⁶⁰ « Aussi, voyez, malgré l'immense révolution qui avait changé l'esprit français, voyez l'art rester imitateur imperturbables des formes antiques ! [...] Eh bien ! au milieu de ces ruines entassées sont restées debout les vieilles admirations littéraires, les vieux préceptes littéraires, et par-dessus tout la règle imbécile des trois unités. » in *ibid.*, p.268.

leurs inventions. Si la France est « inhabile à [...] créer [un] univers fantastique⁹⁶¹ », l'imitation d'Hoffmann permet de galvaniser l'imagination. Le pastiche semble être l'impulsion nécessaire à la naissance du roman français. Labutte réussit à concilier la littérature fantastique et la France au moment où son adoption par le public soulève des questions nationales. Il forge le lien entre l'admiration du public français pour le genre et son emprunt stylistique aux autres nations.

Paradoxalement, la mort engendre le fantastique en France. Son omniprésence mène non seulement au tarissement de l'imagination mais aussi au besoin de catharsis. La mort calcifie le fantastique. Elle façonne son histoire générique et sa réception, mais elle est aussi un thème récurrent au sein des textes. Les auteurs narrent la mort : ils mettent en scène sa violence et son horreur en imaginant des crimes infâmes. La mort est, toutefois, remise en question dans les textes fantastiques. C'est la figure du revenant qui emporte la course du genre. Les écrivains façonnent en creux un discours luttant contre la fatalité. Le mort-vivant est la personnification du refus de la mort et de la séparation irrévocable avec les vivants. Cette négation est opérée par les morts qui souhaitent se venger ou qui ont une ultime mission, mais le déni est aussi exprimé par les vivants. Ils inventent les fantômes des proches qu'ils ne veulent pas laisser partir. C'est une façon de les retenir, de les empêcher d'effectuer leur dernier voyage. Le souvenir les ravive.

La Révolution, les guerres napoléoniennes puis les multiples conflits armés du XIX^e siècle engendrent énormément de morts⁹⁶². La Commune de Paris est un traumatisme qui touche toute une population⁹⁶³. Les morts s'accumulent dans les rues de la capitale. Les avenues sont des cimetières à ciel ouvert⁹⁶⁴. Les décès sont brutaux, parfois sans sépultures. Le recueillement et le deuil n'en sont que plus complexes. Il semble y avoir un besoin de se réapproprier les rituels de la mort. Les vivants repensent leurs relations à leurs proches décédés, y compris dans leur quotidien. La violence des guerres engendre une réflexion sur la mort en général. Le fantastique s'inscrit dans ce moment de confusion. Fictionnellement, il propose des rencontres avec les morts et, par conséquent, il rapproche l'au-delà jusqu'à abolir ses frontières. Le lieu de la mort et des morts est une préoccupation réelle qui se transcrit dans l'espace fictionnel.

Les interrogations liées à la mort et aux traitements des défunts sont des introspections intimement personnelles. Au XIX^e siècle, elles sont toutefois dirigées par des décisions

⁹⁶¹ Labutte, *op. cit.*, (1833), p.275.

⁹⁶² Guiomar, Jean-Yves, *L'Invention de la guerre totale : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Édition du Félin, 2004.

⁹⁶³ Lecaillon, Jean-François, *La Commune de Paris racontée par les Parisiens*, Paris, Bernard Giovanngeli, 2009.

⁹⁶⁴ À travers la figure du photographe Ernest Appert, la thèse de Stéphanie Sotteau approche la représentation de la violence dans les crimes de la Commune : Sotteau, Stéphanie, *Appert, photographe parisien (1860-1890) : atelier et actualité*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Françoise Hamon, Université Paris IV, 2010.

étatiques. Les morts sont déplacés. Les nouvelles pensées hygiénistes mènent au décret du 23 prairial de l'an XII qui pousse les cimetières en dehors des villes⁹⁶⁵. Cette ordonnance entraîne nécessairement un changement dans les rituels attachés au deuil. La délocalisation prend des dizaines d'années à être mise en place. Il faut attendre les années 1870 pour approcher l'idée du cimetière moderne⁹⁶⁶. La naissance de ces lieux, comme le Père Lachaise, est pensée dans l'objectif de renforcer les liens entre morts et vivants. Le cimetière n'est plus seulement le lieu du deuil mais aussi celui de la promenade : il est plus accueillant, la sépulture est alors régulièrement visitée. Ces grands changements sont néanmoins à l'origine de perturbations dans les relations entre les morts et les vivants. Les défunts passent d'un cimetière jouxtant les églises et donc attaché à un lieu de culte, à une place presque déchargée de religion. Elle ne disparaît pas, mais elle s'éloigne. Elle est restreinte au moment des obsèques⁹⁶⁷.

Le XIX^e siècle constitue donc un moment de flottement concernant les rapports à la mort. Les relations religieuses, humaines et sociales changent. Le déplacement des sépultures est un acte motivé par des questions hygiénistes mais qui implique nécessairement une réflexion symbolique. De ces bouleversements, de nouvelles pratiques naissent. Elles sont la réponse à un besoin de se réapproprier les espaces de la mort. L'homme se replace au centre de la réflexion sur le trépas. Cela implique des relations plus humanisées et moins sacrées avec les morts. Le XIX^e siècle est loin d'être anticlérical, sa position envers la religion est complexe, elle évolue et est emplies de nuances⁹⁶⁸. Cependant, le siècle se questionne sur son rapport au sacré et surtout au spirituel. Les hommes inventent d'autres modes de communications avec l'au-delà et le fantastique les met en récit.

Les changements architecturaux, la mode de l'occultisme et l'image du fantastique se combinent pour faire cohabiter dans un même espace les morts et les vivants. L'écrit fantastique fictionnel ménage un point de rencontre entre les vivants et les morts qui correspond à une envie de dialogue avec l'au-delà. Le revenant est celui qui incarne un être mouvant capable de revenir dans l'espace qu'il a habité. Ses pouvoirs le rendent apte à communiquer de nouveau avec les personnes d'ici-bas. Pour les vivants, il est rassurant de savoir que les morts ne sont pas si loin.

⁹⁶⁵ Pour une étude complète concernant les cimetières et leurs transformations voir : Bertrand, Régis, Carol, Anne (dir.), *Aux origines des cimetières contemporains. Les Réformes funéraires de l'Europe occidentale, XVIII^e – XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.

⁹⁶⁶ Bertrand, Régis, Vovelle, Michel (dir.), *La Ville des morts, essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*, Paris, CNRS, 1983, p.13.

⁹⁶⁷ Rappelons, en outre, qu'avant le XIX^e siècle, les églises et paroisses peuvent choisir leurs morts. Un certain nombre de défunts sont exclus de ces lieux de recueillement. Les suicidés, les enfants mort-nés ou encore les excommuniés n'accèdent pas à ces sépultures.

⁹⁶⁸ Boulard, Fernand, *Matériaux pour l'histoire religieuses du peuple français (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, édition du CNRS, 1987.

Cette convergence des espaces intervient justement au moment où leur intégrité est remise en question⁹⁶⁹.

Le mot « au-delà » désigne une localisation imprécise, mise à distance de la nôtre⁹⁷⁰. Au XIX^e siècle, le lieu de la vie après la mort tend vers un irréprésentable en termes d'imagination. Il s'agit d'un lieu à la fois multiple et abstrait, réel et symbolique, qui abîme l'idée des représentations conduites par les pensées mythologiques ou religieuses. Le séjour dans l'au-delà effectué par Orphée est un voyage. Il traverse un lieu physique, il franchit des régions ténébreuses qui sont cartographiables. Chez Dante, l'au-delà est un terrain matériel et très structuré. *La Divine Comédie* (1472) abrite un labyrinthe architecturé de peines et de douleurs. Les suppliciés expient leurs fautes en parcourant les Enfers. La mythologie grecque et l'œuvre de Dante jouissent de nombreuses rééditions et relectures au XIX^e siècle⁹⁷¹. Elles se fondent et participent alors à la pensée sur la mort et ses lieux. Ce sont des œuvres fictionnelles qui portent en elles un héroïsme et une force de vertu loués par les contemporains. Elles engendrent à une réflexion sur le funèbre.

La religion chrétienne, quant à elle, repense ses espaces. L'après-vie ne se divise plus simplement en Paradis et Enfer. La popularité du purgatoire au XIX^e siècle démontre cette envie de rapprocher l'espace des morts de celui des vivants⁹⁷². Le purgatoire est un lieu mais sa localisation s'exprime en entre-deux. Il n'est pas situé dans les Enfers, mais il semble y être attendant. La géographie symbolique du religieux est perturbée. Les Enfers tiennent les profondeurs, le Paradis, les cieux : l'entre-deux est donc l'espace des hommes, de la vie terrestre. La question est alors de savoir où sont les âmes du purgatoire ? Si elles sont dans un lieu intermédiaire, elles sont proches. Allan Kardec développe l'idée de « mondes transitoires⁹⁷³ » dans *Le Livre des esprits*. Ainsi, au XIX^e siècle, l'au-delà est à la fois un univers structuré et imaginable et une région plus limbique, plus proche du monde des vivants. Sans tout à fait renier la religion et le sacré, les hommes admettent ces lieux intermédiaires dans la pensée de la mort.

Ces entre-deux sont justement entérinés par le genre fantastique. Cette littérature

⁹⁶⁹ Cuchet, Guillaume, « La communication avec l'au-delà au XIX^e siècle. La religion des morts, religion de la sortie du catholicisme ? », *Romantisme*, n°158, 2012, p.43-57.

⁹⁷⁰ Le mot lui-même naît au XIX^e siècle comme Guillaume Cuchet le rapporte dans : Cuchet, Guillaume, « La « carte de l'autre vie » au XIX^e siècle. L'au-delà, entre espaces réel et symbolique », *Archives de sciences sociales des religions*, n°139, 2007, p.69.

⁹⁷¹ *La Divine comédie* est publiée à pas moins de 64 reprises au XIX^e siècle, tandis que les *Métamorphoses* d'Ovide sont elles édités 125 fois. Les thèmes abordés dans ces deux œuvres sont également transcrits sur de nombreux tableaux et gravures tout au long du siècle.

⁹⁷² Cuchet, Guillaume, *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁹⁷³ Kardec, Allan, *Le Livre des esprits*, Paris, Dentu, 1857, p.111-113.

propose un au-delà très poreux où les morts peuvent visiter les vivants et où ces derniers peuvent ranimer leurs proches. Le fantastique se lit en filigrane de toutes ces réflexions. La fiction bâtit un univers où questions existentielles, religieuses ou encore spirituelles sont presque annexes. Le prisme du fantastique reste l'humain. Les réflexions fondamentales ne sont pas évacuées. Les interrogations admettent le surnaturel et servent de justification à la construction de l'univers. Toutefois, c'est un univers habité, il n'existe que pour accueillir et recueillir les hommes et leur remise en cause du monde. Au sein des thèmes développés par le genre, le rapprochement entre les morts et les vivants éclaire un besoin de catharsis.

La figure du mort-vivant est multiple. Il est propice à susciter la peur : à travers lui, c'est la mort elle-même qui se présente aux vivants. Toutefois, le revenant n'est pas toujours la figure qui s'oppose au héros. Il peut être son adjuvant ou même l'objet de sa quête. Les protagonistes des contes fantastiques appellent parfois les morts de leurs vœux. Le traitement textuel et graphique du personnage évolue. La hantise est alors réajustée, la présence de l'autre n'est plus synonyme d'effroi ou d'épouvante. Il y a une convergence voulue par les personnages entre la réalité et le surnaturel. C'est notamment le cas de *Lénore* : la jeune épouse est persuadée de la mort de son mari Wilhelm⁹⁷⁴. Désespérée, elle appelle la Mort. Elle est à l'origine de la réapparition de son mari et de leur chevauchée mortifère.

De même, M. d'Athol ne cherche qu'à retrouver sa bien-aimée défunte Vera dans la nouvelle éponyme de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889)⁹⁷⁵. Il refuse sa mort et se comporte comme si sa femme était encore en vie. Il n'est pas certain que Vera soit vraiment là mais M. d'Athol la ranime avec une ferveur telle qu'elle apparaît même au majordome. L'amour de son époux l'exhume et la ressuscite. L'idée de la perdre lui est insupportable alors il la recrée ou lui permet de revenir parmi les vivants. Villiers de l'Isle-Adam met en mots le désespoir causé par la mort et le refus de sa sentence. À un moment où les espaces de la mort à la fois physiques et spirituels sont hautement perturbés, le fantastique permet la réunion. Si la mort est un thème récurrent au sein du genre, il se combine souvent avec celui de l'amour. Le tout fabrique des revenants.

Il existe donc autant de morts-vivants que d'auteurs pour leur donner vie, ils évoluent au sein d'une littérature qui leur offre un univers complexe où exister. Entre fascination et répulsion, le spectre cristallise un besoin de communiquer avec les défunts mais aussi de les ranimer par l'image.

⁹⁷⁴ Bürger, Gottfried August, *Lénore*, Paris, Crumer, 1841.

⁹⁷⁵ Villiers de l'Isle-Adam, Auguste (de), « Vera », *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893, p.13-27.

b. Dévoier les imageries mortuaires

Pour Philippe Ariès, « la mort est iconophile⁹⁷⁶ » : le mode d'expression direct de l'image permet de véhiculer de façon plus vive l'émotion et de commémorer le défunt. Les images de morts envahissent l'histoire de l'art, et exposent les différentes étapes du deuil. Il faut les rendre familières, pour comprendre et contrôler l'inévitable. Le fantastique collectionne lui aussi les images (fig. 95, 97, 105, 107, 232, 233.). Dans son essence littéraire, le fantastique fait apparaître des créatures et des phénomènes. Sa relation à la vision est donc essentielle et corrélative. Au confluent des deux mouvements, le fantastique répond et questionne les façons de transcender la mort par l'extraordinaire. En découle un foisonnement de figurations qui amène Anthony Glioner à s'interroger sur la « banalisation de la représentation du surnaturel⁹⁷⁷ ».

Le fantastique participe activement à cette banalisation. Nous l'avons vu, le genre n'invente pas nécessairement de nouvelle iconographie. Il use d'une ancienne imagerie déjà en place, l'exhume et la conjugue à des narrations particulières. Toutefois, pour réellement mettre en place le fantastique, il faut dépasser cette iconographie. L'image est un tremplin. Jouer avec la composition permet d'instaurer les diverses infractions du fantastique. Dépasser l'imagerie, c'est également réorienter l'acception d'une image. Le genre se plaît à dévoier certaines représentations traditionnelles et notamment religieuses.

La religion parcourt le siècle, elle est à l'origine de comportements sociaux et moraux. La religion, notamment chrétienne, conserve une certaine autorité en France au XIX^e siècle⁹⁷⁸. Toutefois, commence à se dessiner une critique de sa notion de vérité portée par le progrès de la science⁹⁷⁹. Il conduit au désenchantement du monde⁹⁸⁰. Il en découle, paradoxalement, une forme de désacralisation du religieux et des images qui lui sont associées. Dans une volonté de reconquérir humainement le spirituel, les hommes du XIX^e siècle réorientent les personnages bibliques et l'iconographie religieuse. Il ne s'agit pas de nier la foi ou le christianisme mais de se les réapproprier. Le processus est antinomique : pour dévoier l'iconographie traditionnelle religieuse, les artistes l'appliquent à des objets considérés comme profanes.

⁹⁷⁶ Ariès, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p.7.

⁹⁷⁷ Glioner, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.109.

⁹⁷⁸ Kirschleger, Pierre-Yves, « Défendre le christianisme en France au XIX^e siècle », *Histoire, Économie et Société*, vol.21, n°1, janvier-mars 2002, p.29-45.

⁹⁷⁹ Perru, Olivier, *Science, raison et religion en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2014.

⁹⁸⁰ Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

Le XIX^e siècle métamorphose les personnages bibliques en protagonistes de romans et autres contes de fées. Nécessairement, cette opération les humanise. Le rôle qu'ils tiennent dans les écrits fictionnels les pare de sentiments humains. Satan est le protagoniste de multiples écrits durant le siècle⁹⁸¹. Ces diverses narrations abîment la figure terrible et abominable du prince des Enfers. Cazotte en fait un être capable d'aimer dans *Le Diable amoureux*, Adolphe Choquart et Georges Guénot le tournent en ridicule et en font un mauvais joueur⁹⁸², il est désespéré par les demandes absurdes de Félicien dans *Le Cheveu du diable*, il tente même d'aider le héros à faire meilleur usage de son invocation⁹⁸³. Satan n'est plus uniquement l'incarnation du mal. Son passage dans la littérature de fiction en fait une créature nuancée, en proie à la compassion et même à la pitié. Il est dépeint avec des traits humains. Lucifer est un ange déchu, il est permis de remettre en question son statut divin puisqu'il a été évincé par les siens. Toutefois, il n'est pas le seul à subir cette humanisation du sacré.

Les anges sont eux aussi transformés en protagonistes de la littérature profane. Ils ne sont plus uniquement ceux qui habitent les cieux, ils deviennent les personnages des contes de fées⁹⁸⁴. Ils sont donc bien moins divinisés. Leur déplacement dans les contes les relègue au même rang que la sorcière et le loup-garou. Ils ont la même fonction. Ils deviennent donc, au même titre que les autres protagonistes, des légendes auxquelles il est permis de ne plus croire. Généralement les anges ont la même place que les fées dans les narrations. Ils sont ceux qui mettent les hommes à l'épreuve. Ils récompensent ou réprimandent les héros selon leurs actions.

La fonction qui leur est attribuée par les écrivains les fait passer du sacré au merveilleux. Cette translation induit un changement de perception qui est conduit par la représentation. L'image les humanise. Le simple fait de rendre les anges visibles est un premier pas dans la désacralisation de leur figure. Ils sont, par nature, des forces invisibles qui ne se rendent perceptibles que sur ordre de Dieu. Ils n'en sont pas moins sacrés puisqu'ils portent un message divin. Dans les contes de fées, ils ne sont plus protégés par l'aura sacrée, ils évoluent dans un univers prosaïque. La réécriture les déchoit. Lorsqu'Andersen se réapproprie le mythe du jardin d'Eden dans « Le Jardin du Paradis », il s'agit du même mouvement⁹⁸⁵. Le sacré semble entaché par le profane.

⁹⁸¹ Milner, Max, *Le Diable de la littérature française, De Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, 1960 ; Wassili, Joseph, « Images de Satan. Entre ange déchu et créature fantastique », *Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015, p.184-193.

⁹⁸² Choquart, Adolphe, Guénot, Georges, *Le Corridor du Puits de l'ermite, contes de Saintes-Pélagie*, Paris, Ambroise Dupont, 1833.

⁹⁸³ Cadol, Edouard, *Le Cheveu du Diable, voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1886.

⁹⁸⁴ Andersen, Hans, « L'Ange », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, p.40-45.

⁹⁸⁵ Andersen, Hans, « Le Jardin du Paradis », *ibid.*, p.67-89.

L'imagerie en devient confuse. Des personnages qui ne sont pas tout à fait des anges ont l'apparence d'êtres célestes tandis que les anges s'humanisent. Le conte *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*⁹⁸⁶ de Paul Musset (1804-1880) met justement en place cette équivoque. Elle se développe aussi bien d'un point de vue textuel que graphique. L'histoire est celle d'un meunier, Jean-Pierre, qui tente de nourrir sa famille. Il habite une petite cabane qui tombe en ruines et doit s'occuper de sa femme malade et de son nouveau-né. Le meunier est pauvre mais généreux, aussi quand l'incarnation du vent lui demande l'hospitalité, il s'exécute. De même lorsque Madame la Pluie souhaite se reposer quelques instants chez lui. Ces deux êtres merveilleux deviennent alors ses protecteurs. Ils se situent donc entre les êtres du petit peuple et les anges gardiens.

L'illustrateur Gérard Séguin (1805-1875) dépeint le Vent comme un ange. Il en a les attributs (fig. 248). Il se présente comme un être imposant, avec de grandes ailes et une toge. Cette iconographie correspond à la personnification des vents. Toutefois, Monsieur le Vent est constamment accompagné d'une troupe de petits angelots (fig. 249). Enfin, le frontispice de l'ouvrage dénote une composition religieuse (fig. 250). Deux registres sont visibles. Dans la partie inférieure de l'image, Jean-Pierre et sa famille sont figurés derrière un parapet. Notre héros regarde vers le ciel où un second registre se déploie. Monsieur le Vent et Madame la Pluie se tiennent côte à côte et entourés de leurs *putti*. Cette séparation de la composition n'est pas sans évoquer certaines représentations bibliques. Séguin expose une iconographie composite, entre le mythologique, le religieux et le biblique. Ce genre d'image, qui se multiplie dans les narrations fantastiques, participe à dévoyer l'iconographie religieuse. Les êtres divins deviennent des personnages du genre. Vers la fin du siècle, le symbolisme pousse le curseur encore plus loin. Les peintres désacralisent tellement les figures religieuses que l'ange devient maléfique et le diable un héros incompris⁹⁸⁷.

C'est une façon de déplacer l'imagerie fantastique pour la faire sienne. D'une part, elle réduit la fenêtre de représentation en faisant de certaines figures des étendards du genre ; de l'autre, elle transforme la vision et la réception de certaines images. Définir le champ de ses représentations est d'autant plus difficile qu'elle se fait de façon concomitante à la construction du genre et à d'importants changements sociaux. Son imagerie dépasse l'espace fictionnel. Elle est non seulement nourrie par des réflexions spirituelles, mais elle participe également activement aux interrogations des contemporains.

Les êtres fantastiques, et notamment le revenant, se déplacent donc dans un espace de

⁹⁸⁶ Musset, Paul, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846.

⁹⁸⁷ Aivalioti, Maria, « L'ange du symbolisme. Une image maléfique », *Tetrad*, n°4, 2017, p.15-22.

plus en plus désacralisé par la pensée et par l'image. Le XIX^e siècle adopte une approche de la mort qui se dépouille de quelques carcans chrétiens. La crise de la foi et de la religion n'est pas encore à l'ordre de jour, mais le fantastique participe à une forme d'humanisation du spirituel. Comme à son habitude, il agglomère des imageries, des traditions et des thèmes divers pour créer des univers complexes mais profondément humains. Les figures divinisées deviennent des auxiliaires tandis que les défunts se transforment en intercesseurs. L'espace de la mort est désacralisé mais il n'est pas pour autant exempt de vertu et d'héroïsme.

c. Le fantastique comme rebond de la vague ossianique

Le XIX^e siècle semble être désespérément en quête de spirituel. La Révolution déclenche un besoin de renouvellement, non seulement social, mais aussi moral et symbolique. Les hommes se réapproprient une part de la religion et de la mythologie. L'école néoclassique encense l'histoire grecque et romaine. Les mythes glorifient la vertu et la force héroïque de personnages historiques et légendaires. Leurs transcriptions en art, et notamment dans la grande peinture d'histoire, promettent l'élévation de l'âme.

Toutefois, comme Labutte le signale⁹⁸⁸, l'école néoclassique se raccroche à un passé certes héroïsé mais archaïque. La mythologie est idéalisée à l'excès et elle ne sied pas au besoin et à la nécessité de nouveauté provoqués par la Révolution. Les hommes du XIX^e siècle cherchent alors des alternatives pour renouveler les arts. Ils ne souhaitent pas nier la mythologie. Ils reconnaissent les pouvoirs de l'épopée en termes d'évocation et d'édification. Ils explorent alors de nouvelles mythologies tout aussi dignes d'être représentées par la peinture d'histoire. Dans sa thèse, Saskia Hanselaar montre la façon dont la légende d'Ossian correspond à ce moment de renouvellement⁹⁸⁹.

Ossian est présenté par James Macpherson (1736-1786) comme un barde calédonien antique. Ses poèmes en partie traduits par Macpherson, mais surtout réinventés et augmentés par lui, content l'histoire du clan du guerrier celte ainsi que de sa famille. Sa légende est traduite en français à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle et connaît un succès grandissant⁹⁹⁰. Ossian devient une référence utilisée par un grand nombre d'artistes et ce sur tous les supports.

⁹⁸⁸ Labutte, Augustin, *Chronique du jour des morts*, Paris, Ledoux, 1833, p.268.

⁹⁸⁹ Hanselaar, Saskia, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres : une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Nanterre, 2008.

⁹⁹⁰ Macpherson, James, *Carthon, poème d'Ossian*, Paris, s. e., 1762.

Paul Musset le cite dans sa préface de *Monsieur le Vent et Madame la Pluie* :

Vous saurez, mes chers enfants, qu'il y avait autrefois en Écosse un vieillard aveugle, à barbe blanche, nommé Ossian, qui jouait très-bien de la harpe, et qui courait les rues en chantant des poèmes de son invention. Son père Fingal avait été un grand guerrier, c'est pourquoi Ossian chantait, de préférence à autre chose, les exploits du grand Fingal, son père. Après la mort d'Ossian, des bardes continuèrent à chanter ses poèmes, et c'est ainsi que ses vers sont parvenus jusqu'à nous⁹⁹¹.

Musset se présente ensuite comme un nouveau Macpherson. À l'image de son homologue écossais, il recueille les histoires populaires françaises et les réarrange pour les éditer en livre. Des convergences se dessinent entre Ossian et le fantastique.

Le mythe d'Ossian correspond non seulement au besoin de renouvellement des références mythiques, mais il s'implante également parfaitement dans les besoins des hommes après la Révolution. La légende est peuplée de cadavres et de revenants. Le clan d'Ossian subit d'énormes pertes qui sont vécues comme tragiques. Toutefois, Ossian est un barde capable de parler avec les morts. Il convoque les fantômes avec déférence⁹⁹². Son histoire est épique et héroïque et elle laisse une place conséquente à la rêverie et au sublime. Les passages qui emportent l'adhésion du public sont justement ceux qui exposent la rencontre onirique ou fantastique entre les vivants et les morts.

L'ossianisme est donc capable de renouveler la peinture d'histoire. S'il est présent tout au long du XIX^e siècle, il semble se faire plus discret en France à partir des années 1830. Le genre fantastique qui se développe justement à cette période peut alors être perçu comme le rebond et le prolongement de la vague ossianique. Les diverses rêveries, le déploiement du macabre ou encore le maniement du tragique sont des thèmes qui résonnent avec les deux conceptions. À l'embranchement de leurs chemins se trouve surtout l'importance de la présence des morts et des revenants.

La légende d'Ossian et le fantastique proposent une gestion de la mort via la fiction. Le fantastique recentre cependant la question sur l'humain et la quotidienneté. Le genre rassure, il n'est pas nécessaire d'être un barde héroïque pour pouvoir rêver des morts et communiquer avec eux. La parole est adressée aux revenants, ils ne sont pas sacralisés ou glorifiés, ils sont admis dans le quotidien. Les émotions qui découlent de cette rencontre comme l'effroi, la peine ou encore le remords sont légitimées et transposées dans une vision empirique. Le fantastique

⁹⁹¹ Musset, Paul, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846, p.I.

⁹⁹² Hanselaar, Saskia, « Ossian. Une esthétique fantomatique », *Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015, p.202-219.

constitue un prolongement humanisant de l'ossianisme. C'est également ce qui explique la dissemblance des objets auxquels ils s'attachent. Le mythe d'Ossian se déploie sur les grands tableaux de la peinture d'histoire tandis que le fantastique épouse les livres et les objets du quotidien. Le fantastique se transcrit par un art graphique.

C. L'histoire du fantastique se compose en gravure

1. Le languissement de la peinture fantastique

a. Un fantastique au Salon

Le genre fantastique est intimement et intrinsèquement lié au littéraire. Il peine à se détacher de l'objet du livre. S'il existe des images fantastiques, ce sont celles qui constituent une sphère référentielle utilisée par la suite pour nourrir les illustrations fantastiques. Le genre semble souffrir d'un problème de légitimité artistique. Il s'agit d'une littérature futile⁹⁹³ et puérile⁹⁹⁴. Pire encore, le fantastique représente un danger. Les écrivains du genre sont malades, atteints de mélancolie, d'hypocondrie et de frénésie⁹⁹⁵. Ils sont de véritables virus, contaminant leurs lecteurs en bouleversant leur hygiène⁹⁹⁶. Chez les jeunes enfants, le fantastique est encore plus dévastateur. Il serait responsable de méningites⁹⁹⁷. En outre, il pervertit les esprits des jeunes bambins en « déform[ant] leur imagination⁹⁹⁸ ».

Le fantastique semble, par essence, contraire à la mission que se donne la peinture : elle doit élever les âmes par la beauté. Le genre apparaît comme n'étant pas digne d'une représentation en peinture. Toutefois, le XIX^e siècle est une ère de changements et de bouleversements. Il amène les artistes à questionner les principes de l'Académie. Peu à peu, la hiérarchie des genres mise en place par Félibien (1619-1695) s'étirole. Le fantastique, qui fait souvent fi des règles, profite de ces remises en question et s'autorise quelques incursions dans les toiles et notamment celles du Salon.

Le fantastique est loin d'être complètement hermétique à la peinture. Les thèmes et les

⁹⁹³ « Quant aux contes [...] fantastiques, ils offrent beaucoup de danger et peu d'utilité » in S., « Réactions diverses », *L'École et la Famille*, 13^{ème} année, n°9, 1er mai 1888, p.214.

⁹⁹⁴ E. M., « Études Intimes », *Le Propagateur Homéopathique, scientifique et littéraire*, première année, n°33, jeudi 30 juillet 1857, p.3-4.

⁹⁹⁵ Barine, Arvède, *Névrosés. Hoffmann-Quincey-Edgar Poe- G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1898.

⁹⁹⁶ (14) Anonyme, « De l'influence hygiénique du fantastique », *Journal des artistes et des amateurs ou Revue pittoresque et musicale*, VI^e année, 2^e volume, n°XXI, 18 novembre 1832, p.368-372.

⁹⁹⁷ Caradec, Jules (Dr.), « Causerie du Docteur, comment on prévient la Méningite », *La Jeune Mère*, 10^e année, n°4, avril 1883, p.49-51.

⁹⁹⁸ (44) Anonyme, « Hygiène de la seconde enfance, La Peur », *La Jeune Mère*, 12^e année, n°3, mars 1885, p.38.

références utilisées par le genre sont régulièrement transposés en tableau. Les vers de Dante donnent naissance à des toiles majestueuses tout au long du siècle et notamment chez les romantiques⁹⁹⁹. Cet auteur constitue une référence pour le fantastique aussi bien littéraire que pictural au même titre que Goethe et Shakespeare comme l'évoque Henri du Cleuziou (1833-1896) dans l'article qu'il écrit pour *La Jeunesse* en 1861¹⁰⁰⁰. Dans leurs écrits, empreints de quêtes épiques, de poésies et de tourments, certaines scènes se démarquent. Elles fournissent un matériel honorable que les peintres s'empressent de mettre en image.

Les toiles issues de l'œuvre de Shakespeare sont plus discrètes en France que celles provenant de Dante. La raison repose, tout d'abord, sur un nationalisme solide qui pousse les spectateurs français du début du siècle à s'opposer fermement aux représentations du dramaturge anglais¹⁰⁰¹. En outre, ce sont des scènes avant tout pensées pour le théâtre, cet art a ses codes et ses conventions et donc leur transposition en peinture peut poser problème. Elles font tout de même leur chemin. Les compositions shakespeariennes sont majoritairement portées par Delacroix¹⁰⁰² et quelques autres peintres romantiques¹⁰⁰³. Ce sont souvent des artistes qui ne sont pas uniquement des peintres, mais qui s'essaient également aux arts graphiques.

Delacroix génère des représentations de *Faust* à la fois en gravure et en peinture¹⁰⁰⁴. Les autres peintres le mettant en image sont des proches de l'artiste comme Ary Scheffer (1795-1858)¹⁰⁰⁵. L'œuvre de Goethe, tout comme celle de Dante ou les compositions de Shakespeare sont des créations dont la dimension dépasse le livre. Il ne semble pas y avoir de cloisonnement strict entre les arts. Les scènes s'exposent aussi bien dans les illustrations des publications que sur les toiles des Salons. Elles deviennent des références visuelles pour le fantastique. Les nombreuses reprises des toiles de Füssli en sont témoins. Le genre s'approprie également le

⁹⁹⁹ Citons par exemple : Delacroix, Eugène, *Dante et Virgile aux enfers*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm, Paris, Musée du Louvre. ; Scheffer, Ary, *Les Ombres de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*, 1835, huile sur toile, 166,5 x 234 cm, Londres, Wallace Collection. ; Doré, Gustave, *Dante et Virgile dans le neuvième cercle de l'Enfer*, 1861, huile sur toile, 315 x 450 cm, Bourg-en-Bresse, musée du Monastère royal de Brou.

¹⁰⁰⁰ Il y est question de « l'hippogriphes [sic] du fantastique » nécessaire pour étudier les œuvres in Du Cleuziou, Henri, « Salon de 1861, Goethe, Shakespeare et Dante, à l'exposition de peinture », *La Jeunesse, Journal littéraire*, n°2, 15 juin 1861 p.3-4.

¹⁰⁰¹ Borgerhoff, Joseph, Léopold, *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912, p.16.

¹⁰⁰² Delacroix, Eugène, *Hamlet et Horatio au cimetière*, 1839, huile sur toile, 81 x 65 cm, Paris, musée du Louvre ; Delacroix, Eugène, *Roméo et Juliette devant le tombeau des Capulets*, c.1830, huile sur papier, 35,2 x 26,5 cm, Paris, musée national Eugène Delacroix.

¹⁰⁰³ Boulanger, Louis, *Le roi Lear et son fou pendant la tempête*, 1836, huile sur toile, 65,5 x 54,2 cm, Paris, Petit Palais ; Descamps, Alexandre Gabriel, *Les Sorcières dans Macbeth*, 1841, huile sur toile, 29,4 x 40,4 cm, Londres, Wallace Collection.

¹⁰⁰⁴ Delacroix, Eugène, *Faust et Méphistophélès*, 1827, huile sur toile, 45,5 x 37,7 cm, Londres, Wallace Collection.

¹⁰⁰⁵ Scheffer, Ary, *Faust dans son cabinet*, 1848, huile sur toile, 122,3 x 90 cm, Paris, musée de la vie romantique.

Faust dont la traduction de Nerval aide à la construction et à l'appréhension du fantastique en France.

Le fantastique n'est donc pas nécessairement un art pictural il semble avoir un ancêtre commun avec le romantisme. Il semble logique que des œuvres littéraires devenues des modèles se transposent sur des supports différents. Toutefois, en dehors des canons, un art fantastique voit doucement le jour sur les toiles. Louis Boulanger (1806-1867) semble être l'artiste romantique qui incarne et manipule la peinture fantastique¹⁰⁰⁶. Non seulement il peint et il dessine de nombreuses scènes issues des œuvres littéraires servant de modèles au genre, mais son dessin est considéré comme étant « fantastique¹⁰⁰⁷ ». Ses œuvres sont remarquées et suscitent des réactions relativement tranchées. Son tableau *Lénore* reçoit mauvaise presse¹⁰⁰⁸. Les arguments, qui égratignaient déjà le genre dans son aspect littéraire, sont réutilisés pour qualifier sa composition :

M. L. Boulanger est un des plus entêtés et même des plus arriérés romantiques. Il persiste à demeurer avec les fantômes, les ballades et tout l'attirail fantastique. Voici *Lénore* qui voyage à cheval avec la mort, parmi les cadavres ; aimables gentillesse que nous abandonnons à l'admiration de ces grands enfans [sic] qui s'amuse encore des contes de revenans [sic]¹⁰⁰⁹

Son œuvre, issue de la ballade de Bürger, n'est pas suffisamment raisonnable. Le critique infantilise l'artiste. Il en fait un enfant capricieux et têtue, incapable de proposer autre chose que des amusements picturaux. Adapter l'œuvre à une toile ne semble pas l'avoir ennobli. Les stigmates du fantastique empreignent tous ses objets.

En revanche, sa *Ronde du Sabbat* (fig. 251) inspirée des *Odes et Ballades* de Victor Hugo est acclamée. Nous avons déjà souligné l'importance de ce recueil dans la création d'un genre fantastique français¹⁰¹⁰ et de son image¹⁰¹¹. L'œuvre de Boulanger ajoute une strate différente à cette histoire. Un critique du *Figaro* perçoit dans son tableau une parenté avec Jacques Callot¹⁰¹². Il poursuit sa description en qualifiant la toile de Boulanger de mélange de

¹⁰⁰⁶ Jules Janin le rapproche d'Hoffmann in Janin, Jules, « Être artiste », *Revue étrangère de la Littérature, des Sciences et des Arts*, tome Soixante-et-unième, 2e série, 1847, p.156.

¹⁰⁰⁷ Chesneau, Ernest, « Louis Boulanger », *Peintres et statuaire romantiques*, Paris, Charavay frères, 1880, p.104.

¹⁰⁰⁸ Il semble y avoir un certain nombre d'incertitudes concernant cette œuvre. *Lénore* et *La Nuits des Walpurgis* sont régulièrement confondues. Un tableau intitulé *Lénore* a été vendu le 2 juin 1997 à un particulier. Sans être certain de l'attribution nous avons préféré nous concentrer sur la réception critique de cette œuvre.

¹⁰⁰⁹ (17) Anonyme, « Scènes familiales (suite) », *Annuaire des Artistes, recueil des documents qui peuvent intéresser les artistes et les amateurs avec gravures*, année 1834, p.59.

¹⁰¹⁰ Voir I : A. 1. b. La création d'un genre ?

¹⁰¹¹ S.-B., « Odes et Ballades, Par M. Victor Hugo », *Le Globe*, 9 janvier 1827, p.339.

¹⁰¹² (4) Anonyme, « *Ronde du Sabbat*, par M. Louis Boulanger », *Le Figaro*, 4 juin 1828, p.1.

« diabolique » et de « burlesque » dont l'effet « bouleverse¹⁰¹³ ». Ces poncifs critiques nous sont familiers. Ils ressemblent étrangement à ceux utilisés par Ampère. À l'aube de l'introduction d'Hoffmann en France, les *leitmotive* du fantastique affleurent lentement. Ils ne caractérisent pas la littérature de l'auteur allemand mais l'œuvre d'un peintre français inspirée par le génie poétique d'Hugo. Cette toile de Boulanger est immédiatement transposée en lithographie et voyage via la presse. Sa version gravée la fait connaître et participe à son succès.

Malgré cette solide première accroche, la peinture est vite oubliée par la critique du fantastique. De fait, le mot s'attache essentiellement à désigner ponctuellement quelques œuvres, elles ne sont, par ailleurs, pas toujours des peintures. Le critique Le Go, rendant compte du Salon de 1834, conçoit « le fantastique en sculpture¹⁰¹⁴ » via l'œuvre de Jehan Duseigneur (1808-1866) représentant *Saint Michel combattant le démon*. Thoré lui emboîte le pas en 1836, en remarquant le « sens du fantastique¹⁰¹⁵ » dans le *Bénitier* d'Antonin Moine (1796-1849). Le mot « fantastique » qualifie alors le sujet des œuvres attendant au diabolique, au monstrueux ou encore à l'incroyable. Ainsi, la toile *Le Diable emporte l'amour* de Raymond Aiffre (1806-1867) traite inmanquablement de fantastique¹⁰¹⁶. Le mot « fantastique » semble être à la mode dans la critique d'art des années 1830 à 1850. Il est employé pour qualifier les œuvres dont les thèmes approchent du surnaturel¹⁰¹⁷ ou de l'onirisme¹⁰¹⁸, son recours est alors analogue à la conception littéraire du genre. Le fantastique s'utilise aussi dans la critique d'art pour qualifier le style : il est un synonyme de « vague¹⁰¹⁹ » ou de « fantasmagorie¹⁰²⁰ ». Ces notions évoquant le vapoureux ou les spectres ne sont pas étrangères au principe du flou que nous avons développé dans son aspect gravé¹⁰²¹.

L'appel au fantastique, dans sa conception picturale, reste ponctuel. Son application demeure anecdotique et face à la vague d'articles de la glose littéraire, le fantastique peint s'efface. Le mot s'utilise en pensant à la littérature, il teinte les descriptions picturales d'une idée romanesque. Nécessairement, il évoque les contes et nouvelles pour le lecteur. Les

¹⁰¹³ (4) Anonyme, *op. cit.*, (4 juin 1828), p.1.

¹⁰¹⁴ Le Go, A., « Salon de 1834 », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 5^e, 1834, p.59.

¹⁰¹⁵ Thoré, T., « Salon de 1836 », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 29^e, 1836, p.29.

¹⁰¹⁶ (18) Anonyme, « Salon de 1834 (4^e article) », *Journal des artistes, revue pittoresque et musicale*, 8^e année, 1^{er} vol., n°12, 23 mars 1834, p.192.

¹⁰¹⁷ Floris van Straet se désole *Repentir ou l'Ange de la mort*, d'Horace Vernet dont l'ange squelettique muni d'ailes de vautour traduit une surabondance de motifs : « lorsque les Français veulent faire du fantastique, ils tombent dans la charge. » in Straet, Floris (Van), « Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, à Gand, exposition triennale de 1856 », *Revue des Beaux-Arts*, 26^e année, tome 7^e, 1856, p.304.

¹⁰¹⁸ Thoré, T., « Salon de 1838, seconde partie », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 52^e, 1838, p.41.

¹⁰¹⁹ Sauclières (De), « Rapport sur le Salon de 1852 », *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, tome XVIII, 1^{er} mai 1850 au 1^{er} mai 1853, p.27.

¹⁰²⁰ Dauvergne, Anatole, « Salon de 1843 », *L'Art en Province*, vol.7, 1^{ère} livraison, 7^e année, 1843, p.131.

¹⁰²¹ III : A. 3. La friction des mondes.

commentateurs peinent à se détacher du carcan de la critique littéraire. Il manque au fantastique pictural une conception solide et générale. Il doit s'exprimer en dehors des exemples occasionnels et littéraires. Toutefois, même quand les critiques tentent une étude d'ensemble, il ne se dessine pas réellement de différence dans l'utilisation du mot pour qualifier les parutions fictionnelles et les compositions peintes.

b. Fantastique et idéal

Le fantastique pictural se pense en dehors de la simple citation des œuvres du genre. Néanmoins, là encore, la glose si structurée et si prégnante du genre est perceptible et contamine les écrits. Lorsque le mot « fantastique » est employé pour qualifier le genre pictural de façon générale, il semble immédiatement dénigrer son objet. Pour Joseph Milsand, qui écrit sous le nom d'emprunt Antoine Dilmans (1817-1886), le fantastique est résolument ce qui a perdu l'école anglaise¹⁰²². Il craint que les artistes romantiques français ne prennent cette voie et qu'ils délaissent le sentiment du beau.

Près de vingt ans plus tard, Édouard L'Hôte développe le raisonnement de son homologue critique. Il propose dans sa philosophie esthétique, un parallèle entre le conte fantastique et l'art. La comparaison intervient au chapitre intitulé « Du laid dans les arts¹⁰²³ ». L'Hôte n'est pas tendre. Son billet lie la littérature aux arts en général et dénonce leur appauvrissement, leur manque de sens et de morale. Il exècre le réalisme et son absence d'idéal. Sous sa plume, le commun est immédiatement synonyme de laid¹⁰²⁴. Il dénonce le changement de modèles et de canons : ce n'est plus la beauté qui préside à la réalisation d'une œuvre, c'est l'horreur.

L'imagination doit être utilisée pour façonner un monde idéal. Il faut donc lui tenir la bride¹⁰²⁵ pour réaliser des œuvres mesurées et, par conséquent, belles. Les artistes doivent aspirer à dépasser le réel tout en gardant une forme d'équilibre¹⁰²⁶. L'Hôte développe une

¹⁰²² Dilmans, Antoine, « Du style et de l'effet en peinture », *Journal des artistes*, XVI^e année, vol.1, 2 janvier 1842, p.188.

¹⁰²³ L'Hôte, Édouard, « Du laid dans les arts », *Mémoires de la société dunkerquoise*, 12^e vol., 1866-1867, p.151-154.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p.151.

¹⁰²⁵ Féval, Paul, « Aimée, (suite) », *Le Monde illustré*, 2^e année, n°76, 25 septembre 1858, p.198.

¹⁰²⁶ De Maiche partage son point de vue : « Du reste, en se livrant à la merci des caprices humains, l'art courrait le risque de tomber dans une prompte décadence. Les caprices humains sont dans un état de perpétuelle variation ; ce qui leur plaît aujourd'hui leur déplaît demain ; ils s'éprennent des formes exagérées comme des formes naturelles ; ils aiment le laid parfois avec la même passion que le beau, et pour satisfaire, pour contenter toutes leurs fantaisies, il faut lancer l'imagination, je ne sais dans quel monde fantastique à la recherche du bizarre et du

conception très néoclassique des arts. Si les peintres s'éloignent de l'harmonie, ils se risquent au fantastique. Pour L'Hôte, le genre est une traduction de l'excès. Il s'exprime sans raison et conduit à une utilisation viciée de l'imagination. Alors, elle ne peut qu'offrir un monde de fantaisies, sans ordre et donc inévitablement absurde. Son principe esthétique se base sur le caractère de vérité, qu'il faut conserver et magnifier. Le fantastique est en contradiction avec cette conception. Aussi, L'Hôte conclut que le genre est « la négation de l'art¹⁰²⁷ ». La formule est une sentence qui semble définitive et irrévocable.

Il existe une constante dans la rhétorique liée au fantastique. Les arguments utilisés pour discréditer le genre et prononcer sa condamnation sont semblables à ceux formant sa ligne de défense dans les discours introduisant le fantastique en France. La défense du romantisme est un motif récurrent dans les divers articles du *Globe*¹⁰²⁸, journal qui joue un rôle prépondérant dans la glose du genre. La coloration par le surnaturel des éléments de la vie quotidienne forme une manœuvre stylistique admirée par les écrivains. Pousser l'imagination aux confins de ses limites est considéré comme un exercice de virtuosité. L'excès manifeste des contes et leur énergie frénétique conduisent à l'effet, une notion louée par les critiques. La constance de l'argumentaire ne s'ébranle que lorsqu'il est question de la notion d'idéal.

L'Hôte situe le fantastique au-delà du réel en basant son discours sur la *mimesis*. Le fantastique apparaît alors comme une fuite extravagante en-dehors du monde. Le genre est dénigré parce qu'il n'embrasse pas la conception de l'idéal portée par le critique. Cependant, la façon dont L'Hôte l'expose est loin de faire l'unanimité. Pour certains, fantastique et idéal ne sont pas des notions antinomiques. Au contraire, la poursuite de l'idéal réside dans l'expression de la pure imagination du peintre sur la toile. S'éloignant de l'imitation presque servile de la nature et du réel, l'artiste propose un monde idéal qui est alors synonyme de monde de l'art¹⁰²⁹. Ce qu'est véritablement l'idéal ainsi que les façons de le réaliser forment une partie des débats esthétiques qui anime le XIX^e siècle. Les différentes écoles s'écharpent par manifestes et articles interposés pour faire reconnaître leur notion d'un art idéal.

Dans le cas du fantastique, la question divise. Certains, comme L'Hôte, voient les deux notions comme étant incompatibles, tandis que d'autres sont plus nuancés. Ils s'interrogent alors sur la possibilité d'une coexistence des deux conceptions au sein d'une œuvre. Le point

monstrueux. » in Maiche (De), « Beaux-Arts, Du but principal que l'on doit se proposer dans la culture des beaux-arts », *Travaux de l'académie de Reims, année 1851-52*, n°2, trimestre de juillet 1851, p.135.

¹⁰²⁷ L'Hôte, *op. cit.*, (1866-1867), p.153.

¹⁰²⁸ Trahard, Pierre, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Paris, Les Presses françaises, 1924.

¹⁰²⁹ Bénard, Charles, « Discours de Réception prononcé à l'académie royale des Science, Belles Lettres et Arts de Rouen, dans sa séance du 17 mars 1843, par M. Ch. Bénard, De l'indépendance de l'art. », *Précis analytique des travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1843, 1844*, p.198.

de contact des débats reste l'imagination. Elle peut aussi bien s'égarer et pervertir les compositions, qu'éclairer d'un jour nouveau les réalisations grâce à ses pouvoirs illimités.

Pour Alexandre Brierre de Boismont (1797-1881), l'art est nécessairement fantastique. L'imagination amène inéluctablement au fantastique. Il constitue la conduite logique de la création et est inhérent à l'homme :

Il est évident que l'amour du merveilleux est dans notre nature. Notre intelligence ne peut pas rester enfermée dans les bornes du monde réel ; il lui faut le vaste champ de l'imagination pour y réaliser tout sa puissance. Avec les sens, elle ne fait qu'apprendre ; avec l'imagination, elle sait créer. Toutes ces choses merveilleuses, qui vivent dans les traditions ou dans l'histoire, ne seraient donc que des inventions de poète, que des créations faites pour donner aux événements du monde réel un caractère d'idéalité. Il n'en est pas tout à fait ainsi¹⁰³⁰.

Pour autant, ce n'est pas à l'idéal que le merveilleux amène. La focale n'est pas la bonne. L'idéal représente le monde tel qu'il aurait dû être : débarrassé de la laideur et de l'imperfection. Le fantastique embrasse et questionne l'horreur, mais surtout il ne constitue pas une projection du monde. Il est une projection de l'homme. Brierre de Boismont ajoute « Hoffmann le visionnaire¹⁰³¹ » à sa démonstration. Ce n'est pas en parcourant le monde que l'écrivain confectionne ses récits. La prospection commence en lui et conditionne l'acte de création. L'exploration de l'humanité, de ses joies, ses peines, son désespoir et sa félicité mène à l'invention. Le monde fantastique est celui qui contient les histoires dont le principe reste intrinsèquement intime et humain. Ernest Legouvé (1807-1903) le pressent dès 1835 : « le besoin des individualités amena aussi les contes fantastiques ; car le conte fantastique, tel que l'a fait Hoffmann, n'est que la représentation, d'un homme singulier, ou d'une singularité dans un homme¹⁰³². » En outre, l'univers n'est pas idéalisé, il est transformé pour permettre l'exacerbation des sentiments humains.

Lorsqu'il est question du fantastique et de l'idéal, il semble y avoir une confusion entre ce qui se trouve au-delà du réel et la réinvention du réel. Le fantastique joue avec les deux acceptions sans répondre aux questionnements. L'imagination des auteurs du genre permet la réalisation d'univers impossibles. Toutefois, ces mondes ont toujours une place de second rang au sein des narrations. Si les personnages les parcourent, c'est avant tout pour évoluer à travers eux-mêmes. Le monde projeté dans les fictions est vraisemblable, son aspect semble l'éloigner

¹⁰³⁰ Brierre de Boismont, Alexandre, « Des Hallucinations », *Revue étrangère, de la littérature, des sciences et des arts*, tome 54, 2^e série, 1845, p.2.

¹⁰³¹ *Idem*.

¹⁰³² Legouvé, Ernest, « De l'individualité en Littérature », *La France Littéraire*, tome dix-huitième, 1835, p.38.

de l'idéal.

Pourtant, ce sont les romantiques qui s'emparent du fantastique et de ses thèmes, et Théophile Gautier dans l'*Histoire du Romantisme* déclare dès la première page que les romantiques « combattaient pour l'idéal¹⁰³³ ». Romantisme et fantastique convergent en de nombreux points. Ce qui semble freiner le fantastique pictural est son caractère si intime qu'il est difficile de le transposer en symbole. Les artistes romantiques s'accrochent à des archétypes pour évoquer les tourments de l'âme. Les rapporter au fantastique et les transcrire sur une toile semble périlleux. Le genre s'attache à des auteurs si hégémoniques qu'il est difficile de s'en défaire, la transposition en toile reste complexe. Force est de constater qu'Hoffmann n'apparaît pas en peinture. L'idéal des romantiques ne coïncide pas totalement avec le genre fantastique. Les deux idées frictionnent. Fantastique et romantisme sont cousins¹⁰³⁴. Leurs univers sont proches, mais le fantastique déploie un monde frénétique qui n'est pas tout à fait en accord avec la vision romantique.

c. De la conception picturale du genre

P. L. Mériadec, le seul critique, à notre connaissance, à développer une idée du genre fantastique en peinture, adopte une posture qui vise à la réconciliation en déclarant : « le fantastique dans l'art, c'est l'idéal réalisé, c'est quelquefois le rêve d'une imagination effrénée ou malade¹⁰³⁵ ». Il dessine une forme d'oxymore dans l'idée d'un idéal affecté par la maladie. Il redonne une place de choix aux poètes mais incite tout de même les artistes à tendre vers le beau. L'idéal est une notion confuse dans son article. Il tente de concilier des veines qui, par essence, se repoussent. Le chimérique effréné et exagéré doit se présenter avec une expression plus sérieuse.

Son billet intitulé « Le genre fantastique » est un compte rendu du Salon de 1864 dans lequel Mériadec sélectionne des artistes qui répondent à sa conception du fantastique pictural : « Peindre du fantastique, c'est donner la forme, la vie, la réalité aux choses les plus vagues, les plus abstraites, les plus insaisissables. C'est, en un mot, vouloir matérialiser la pensée¹⁰³⁶. » Il

¹⁰³³ Gautier, Théophile, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p.1.

¹⁰³⁴ « Pour bien des gens, le fantastique et le romantique sont cousins issus de germains. » in (16) Anonyme, « Roger et Angélique, Tableau peint par M. Rioult », *Journal des artistes et des amateurs*, VIIe année, 2^e vol., n°XXIII, 8 décembre 1833, p.370.

¹⁰³⁵ Mériadec, P. L., « Le Genre fantastique », *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, tome 8, du 1^{er} janvier au 15 juillet 1864, p.332. La transcription de cet article est disponible dans notre volume d'annexes.

¹⁰³⁶ *Idem*.

semble alors légèrement en avance sur son temps puisque le fantastique aurait pour mission de « reculer les horizons de l'art jusqu'aux limites de l'impossible¹⁰³⁷ ». Son discours se heurte toutefois aux exemples qu'il choisit et qui nous ramènent au XIX^e siècle.

Les œuvres qu'il met en lumière, bien plus que la rhétorique qu'il expose, semblent correspondre aux poncifs de la critique littéraire du genre. Les tableaux se dirigent vers une conception graphique du fantastique. Mériadec cite deux peintres qui sont aussi des illustrateurs de textes fantastiques. Ainsi, De Beaumont, dont les illustrations du *Diabole amoureux* de 1845 font référence¹⁰³⁸, est loué pour *Les Femmes chassent la Vérité*, œuvre aujourd'hui disparue. Mériadec décrit le tableau comme une satire de l'ère moderne présentant une femme accusée à tort. L'idée d'un fantastique « plongeant sans mesure dans les domaines de l'inconnu¹⁰³⁹ » est bien loin. Beaumont est utilisé comme un repère. Il devient un artiste fantastique grâce à la publication de Cazotte qui, elle, a un pied ferme dans le genre. L'appel de Mériadec à Yan'Dargent est moins audacieux. L'artiste présente *La Mort du dernier barde* au Salon de 1864. Cela permet à Mériadec d'évoquer le folklore et de l'entremêler à une scène tragique. Le barde meurt avec la forêt pour seul et unique témoin. La toile touche aux thématiques de l'ossianisme. L'œuvre enchante Mériadec, elle permet de conjuguer une idée de grandeur sérieuse et terrible, capable d'émouvoir le spectateur, avec un sujet fantastique.

C'est également à cette fin qu'il évoque *Le Réveil de la Belle au bois dormant* de Camille Chazal (1825-1875). L'œuvre nous est parvenue grâce à sa version gravée publiée dans *Le Monde illustré* (fig. 252). Une fois encore, le thème est issu d'une tradition littéraire attendant au fantastique mais sa réalisation s'éloigne de la description du genre pictural tel que Mériadec l'a dépeint. Pour le critique, cette « scène féérique » réunit « la fantaisie [et] le fantastique¹⁰⁴⁰ ». L'inclusion du merveilleux dans le fantastique n'est plus à débattre, et la convocation de cette toile dans un article traitant de peinture fantastique démontre l'entente de ces deux variations du surnaturel. Ce qui émerge est un discours littéraire qui se plaît à décaler ses exemples.

Quatre autres artistes complètent le compte-rendu de Mériadec : Léon Olivier (1833-1901) avec *L'Appel à la danse*, Charlemagne-Oscar Guet (1801-1871) avec *Un Rêve d'amour*, Auguste-Barthélémy Glaize (1807-1893) avec *Les Écueils* et Hippolyte Berteaux (1843-1928) avec *Les Génies du jour chassant les génies de la nuit*. Le genre de ces tableaux, ainsi que leurs

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p.331.

¹⁰³⁸ Cazotte, Jacques, *Le Diabole amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845.

¹⁰³⁹ Mériadec, *op. cit.*, (1864), p.332.

¹⁰⁴⁰ *Idem.*

thèmes, divergent. Olivier propose un paysage tandis que les autres naviguent entre peinture d'histoire et scène de genre. Mériadec offre une courte description de chaque toile, puis tente de tisser son lien avec le fantastique. Il reste cependant relativement évasif. Les tableaux relèvent tantôt de l'harmonie, tantôt du chaos. *Un Rêve d'amour* semble pencher du côté de l'onirisme mélancolique, alors que *Les Écueils* forme une allégorisation moralisatrice des péchés capitaux. La ligne mise en place par Mériadec se perd dans des exemples qui ne s'accordent pas et qui ne se répondent pas. Le discours qu'il développe en début de billet ne semble pas pouvoir s'appliquer aux tableaux qu'il retient.

Au-delà du choix peu convainquant de Mériadec, c'est le fantastique tout entier qui ne se plaît que rarement sur la surface d'une toile. Les sujets embrassés par le genre ne semblent pas convenir à l'art de la peinture. Ils n'en sont pas dignes ou questionnent les lignes érigées par les écoles. Si le fantastique se rapproche du romantisme, il ne l'épouse pas pour autant. Le genre offre un réservoir de sujets dans lequel les artistes piochent. Seulement, cela paraît insuffisant pour former un cénacle de peintres. En outre, les discours critiques qui émergent sont souvent des réquisitoires. Ils peinent à se détacher des poncifs littéraires, ils en sont tellement imprégnés qu'ils en usent dans leur rhétorique. Les discours fusionnent alors que les objets sont très différents. Il semble que le fantastique ne puisse pas être exprimé autrement.

2. L'image comme réponse au texte

a. Des gravures fantastiques

En France, le fantastique s'exprime visuellement via la gravure. C'est une façon pour le voir de se lier étroitement à l'objet qu'il interprète. L'image ne semble pouvoir exister que sous forme d'illustration. En dehors du livre, elle peine à perdurer et sa légitimité est constamment remise en cause. Il se constate un lien viscéral entre les deux. Dans le cas du fantastique, non seulement le lire et le voir travaillent de concert, mais le voir apparaît comme une nécessité.

Malgré son importance, il n'existe pas réellement de discours critique de l'illustration fantastique au XIX^e siècle. Les discours généraux traitant d'illustration s'attardent sur la mise en danger de l'imagination et des textes¹⁰⁴¹, ou sur sa beauté¹⁰⁴². Ponctuellement, les critiques

¹⁰⁴¹ « Non seulement la gravure n'ajoute aucun charme aux œuvres écrites, mais encore elle leur en ôte presque toujours » in Lagenevais, F. (De) [Blaze De Bury, Henri], « La littérature illustrée », *La Revue des deux mondes*, XII^e année-Nouvelle série, 1^{er} janvier 1843, p.650.

¹⁰⁴² Houssaye, Henry, « Le Livre illustré », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1877, p.927-944.

louent les œuvres de certains illustrateurs¹⁰⁴³. C'est ainsi que la glose se façonne : discrètement et furtivement. Elle est donc à reconstruire en scrutant la multitude de textes mentionnant l'illustration. Les idées sont exposées au détour d'un billet biographique ou d'un article établissant un compte-rendu. L'illustration, et par extension la gravure, semble prendre une place non négligeable dans la critique associée au genre fantastique.

Ainsi, dans un article comparant Erckmann-Chatrion à Poe, Jules Barbey d'Aurevilly peint une analogie entre le fantastique et la gravure :

M. Erckmann-Chatrion a eu du succès chez ce public qui aime mieux les lithographies que les gravures. Quand on venait de nous donner les mordantes eaux-fortes qui s'intitulent *Contes arabesques*, d'Edgar Poë, fait pour la substance dure de l'organisme américain, mais réellement trop *fortes* pour le public qui crée le succès en France, les lithographies de M. Erckmann-Chatrion devaient réussir, et cela n'a pas manqué¹⁰⁴⁴.

Non seulement textes et images sont associés mais ils sont présentés comme équivalents. Barbey d'Aurevilly file la métaphore de la gravure pour déprécier le style d'Erckmann-Chatrion. Les procédés sont maniés avec soin. La lithographie, qui est une méthode de reproduction n'utilisant pas la taille, est opposée à l'eau-forte et plus généralement à la gravure, qui nécessitent une intervention sur la matrice. La lithographie conserve alors un aspect dessiné qui peut être perçu comme plus doux que la gravure. Poe remporte les faveurs de Barbey d'Aurevilly. Son style, décrit comme plus noir et plus tranché convient davantage au critique. Le recours à la gravure pour exprimer son idée semble naturel. Peu à peu, l'image gravée se montre comme indissociable du genre.

La logique de sa démonstration est sans doute liée à la genèse du fantastique en France. Ampère engendre la critique du genre en se basant sur les *Fantaisies à la manière de Callot* d'Hoffmann¹⁰⁴⁵. Dès son origine, le fantastique se fonde sur le dessin. Hoffmann marie le texte avec l'image à plusieurs niveaux. Non seulement, il fait appel à la figure de Callot, mais il est lui-même dessinateur. Il aurait d'abord figuré « L'Homme au Sable » avant de l'écrire¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴³ Basterot, Florimond-Jacques, *Le Liban, La Galilée et Rome : journal d'un voyage en Orient et en Italie : septembre 1867-mai 1868*, Paris, C. Douniol, 1869, p.420 ; Yriarte, Charles, « Correspondance particulière du Monde illustré, jeudi soir, Tolède, 13 avril. », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 4^e année, n°158, 21 avril 1860, p.266.

¹⁰⁴⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, « Contes fantastiques, contes de la montagne, par M. Erckmann-Chatrion », *Le Pays*, 19 décembre 1860, p.3.

¹⁰⁴⁵ Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.- Berlin, 1822 », *Le Globe*, tome VI, n°81, 2 août 1828, p.588-589.

¹⁰⁴⁶ Martin, Chrystel, *Les Illustrations des contes d'E. T. A. Hoffmann en Allemagne et en France au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Chimot, Université Paris I- Panthéon-Sorbonne, 1992, p.59.

Ensuite, il propose plusieurs vignettes pour imager ses *Contes*¹⁰⁴⁷. Malgré cela, ces dessins ne parviennent pas à franchir le Rhin. Aucune édition française du XIX^e siècle ne les édite. Il s'agit d'une première impasse dans l'histoire commune du fantastique et de l'image. Il n'est pas exclu qu'une part de nationalisme conduise ce choix.

De plus, il faut étonnamment attendre 1891 pour que le recueil des *Fantaisies* soit traduit et publié dans son intégralité¹⁰⁴⁸. En outre, cette édition n'est pas illustrée. Auparavant, l'ouvrage est éclaté : les contes formant les *Fantaisies* sont publiés séparément ou s'accompagnent d'autres nouvelles d'Hoffmann. Les éditeurs font le choix du succès. Ils extraient les textes qui plaisent le plus au public comme « La Nuit de la Saint-Sylvestre », « Le Pot d'or » ou encore « Le Chevalier Gluck », leur adjoignent d'autres nouvelles et rassemblent le tout sous l'appellation faussée de *Contes fantastiques*¹⁰⁴⁹. Une fois encore, la France négocie avec le fantastique. Elle adapte le genre, quitte à le transformer. Les choix éditoriaux dissolvent l'idée de Callot. L'union opérée par Hoffmann se heurte à une nouvelle difficulté. Néanmoins, ce dernier, ou tout du moins l'idée qu'il porte, survit.

L'association de l'écrivain et du dessinateur perdure dans les écrits d'un autre agent : la critique¹⁰⁵⁰. Cette dernière, comme à son habitude avec le fantastique, marchande chaque notion et chaque conception. Par endroits, les liens entre les deux artistes se resserrent : Callot et Hoffmann sont des génies et leur convergence ne peut qu'engendrer une émulation prodigieuse¹⁰⁵¹. À d'autres moments, seule l'invention propre à chaque artiste demeure. Hoffmann est une incarnation du fantastique et seul l'esprit de Callot est capable de transcrire en image le genre. La glose use de figures synecdochiques dans sa rhétorique. L'argumentaire n'est pas nouveau. Hoffmann devient les Lettres et Callot le Dessin. Leur relation, ainsi que la façon dont elle est façonnée et abordée dans la critique, éclaire les questionnements du XIX^e siècle sur l'image et l'illustration.

¹⁰⁴⁷ Son illustration pour le « conte du Chat Murr » se retrouve en couverture de l'édition : Hoffmann, E. T. A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Berlin, Dümmers Verlagsbuchhandlung, 1855.

¹⁰⁴⁸ Hoffmann, E. T. A., *Fantaisie à la manière de Callot*, Paris Hachette, 1891.

¹⁰⁴⁹ Il faut attendre 1860 et l'édition de Barba pour que les trois contes soient réunis : Hoffmann, E. T. A., *Contes des frères Sérapion*, Paris, G. Barba, 1860. Avant cela, seule « La Nuit de la Saint-Sylvestre » a les faveurs des éditeurs et se retrouve dans les éditions de 1836 et 1838 : Hoffmann, E. T. A., *Contes fantastiques*, Paris, Camuzeau, 1836 ; Hoffmann, E. T. A., *Contes de E. T. A. Hoffmann*, traduction nouvelle de M. Théodore Toussenet, Paris, Pougin, 1838.

¹⁰⁵⁰ « Fantastique comme un conte d'Hoffmann, bizarre comme une eau-forte de Callot » in (42) Anonyme, « Les Trappeurs parisiens », *La Lanterne de Boquillon*, 4 août 1878, p.16 ; « Hoffmann qui, lorsqu'il prenait un crayon, semblait adopter Callot pour maître. » in Boudet Puymaigre, Théodore, *Aquarelle*, Metz, Gerson-Levy et Alcan, 1842, p.211.

¹⁰⁵¹ « Vous me demandez quel est cet homme [...] c'est l'émule et le rival de Callot, c'est Théodore-Guillaume [sic] Hoffmann, à la fois, artiste, poète et philosophe » in Langlebert, Edmond, *Hygiène du fumeur et du priseur*, Paris, Desloges, 1840, p.49.

Dans un article de la revue *Paris à l'eau-forte*, dirigée conjointement par l'écrivain Richard Lesclide (1825-1892)¹⁰⁵² et l'illustrateur Frédéric Regamey (1849-1925), et donc nécessairement acquis à la cause de l'image, un chroniqueur encense les œuvres de Callot et souligne l'importance de l'illustration :

Un des plus agréables chatouillements pour la vanité de l'écrivain, c'est de voir ses caprices, ses rêves, ses inventions, ses créations, interprétés par le crayon ou le burin d'un bon dessinateur. C'est comme une consécration de son œuvre. [...] Mais d'un autre côté, rien ne semble dur et ingrat à l'honnête homme de lettres, comme d'avoir à interpréter, à paraphraser les faits, gestes et physionomies des bonshommes et des bonnes femmes crayonnées par la fantaisie de l'artiste. Ils sont là, on les voit¹⁰⁵³.

L'auteur conçoit la relation du texte à l'image dans une forme de rivalité. L'opposition se base sur le rôle et l'usage des deux médiums. Pour lui, l'image constitue nécessairement une plus-value par rapport au texte. Elle ornemente le lire. Bien souvent, cet argument est utilisé pour déprécier l'illustration, lui enlevant alors sa capacité d'invention en la réduisant à un simple embellissement. Ici, le critique renverse le modèle pour détrôner l'écrit et discréditer *l'ekphrasis*. Le texte est présenté comme étant inutile face à l'image, puisqu'elle se suffit à elle-même. La conduite de l'argumentation n'est pas tout à fait honnête. La comparaison est bancal, et biaisée. Elle est animée par le milieu dans lequel elle prend place. Le journal la commande. En réalité, si la comparaison met en regard le texte et l'image, les deux exercices pointés diffèrent. *L'ekphrasis* est une disposition du texte en lieu et place de l'image. La description littéraire se substitue au visuel. Le lecteur n'a pas accès à l'image évoquée. L'illustration peut être considérée comme un commentaire imagé du texte, mais elle se présente conjointement à l'écrit. Elle est mise en présence de sa source. Le chroniqueur prend le parti de l'image et affiche sa supériorité. Son pouvoir d'évocation égale, et même surpasse, celui du texte¹⁰⁵⁴. Il termine son paragraphe en hissant le dessinateur à la hauteur d'un écrivain : « Callot vous a tout dit¹⁰⁵⁵. » L'image prend le pas sur le texte et a la capacité de conter tout autant qu'elle montre. Il ne semble plus y avoir d'oscillation entre le lire et le voir, l'image détrône son référent.

Une nuance est tout de même apportée : si l'illustration est apte à éclipser le texte, c'est grâce au génie de Callot. L'auteur le rapproche d'un autre illustrateur à l'expression

¹⁰⁵² Ce dernier est également le fondateur du *Vélocipède illustré*, il accorde donc une grande importance aux vignettes et illustrations dans ses publications.

¹⁰⁵³ A. B., « De Callot à Gavarni », *Paris à l'eau-forte, actualité, curiosité, fantaisie, deuxième volume*, n°35, dimanche 23 novembre 1873, p.241-242.

¹⁰⁵⁴ La perception de l'image par le spectateur et la façon dont elle se projette a été analysée par : Aumont, Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011.

¹⁰⁵⁵ A. B., *op. cit.*, (23 novembre 1873), p.242.

prodigieuse : Gavarni. L'alliance se fait par le biais du fantastique¹⁰⁵⁶. Gavarni semble graviter dans l'ombre du fantastique dans de nombreux articles¹⁰⁵⁷. Il fait rayonner l'idée du genre et d'autres proximités se créent. Puisque les dessins de Callot ne sont pas associés matériellement à un livre fantastique, alors il s'estompe. C'est l'occasion pour d'autres artistes de prendre une place dans la critique graphique du genre. Gustave Doré, qui est ramené par la glose à Gavarni¹⁰⁵⁸, s'affiche non seulement comme un artiste fantastique¹⁰⁵⁹ mais aussi comme celui capable d'engendrer une réflexion plus profonde sur l'illustration.

Grâce aux illustrateurs reconnus, c'est une histoire critique de l'illustration fantastique qui se lit en creux. Les littérateurs peignent une défense de l'illustration qui se transforme en besoin dans le cas du fantastique. Ainsi, Théophile Gautier se fait le défenseur du statut social et artistique des illustrateurs au XIX^e siècle¹⁰⁶⁰. Il use de la désormais célèbre querelle de la Renaissance opposant les artisans aux artistes et la transpose à la rivalité entre les peintres et les illustrateurs¹⁰⁶¹. Ce faisant, il fait de l'illustration un art légitime porté par de véritables artistes dont certains sont des virtuoses. Le fantastique qui ne convient pas aux principes académiques de l'art trouve sa place au cœur d'un médium réhabilité¹⁰⁶². C'est justement à l'intérieur des livres que l'illustration fantastique développe tout son pouvoir. La critique qui s'attache aux objets graphiques est naissante au XIX^e siècle. Ses avis sont relativement tranchés. En revanche, ce qu'elle fait affleurer est une coexistence quasiment systématique entre le texte et l'image dans le cas du genre fantastique. Les critiques du siècle perçoivent le besoin de mettre en image cette littérature mais ne l'éclaircissent pas. Nous souhaitons développer une tentative d'explication.

b. L'antinomie d'un fantastique français

Il n'est pas question d'essayer de définir ce qu'est le fantastique. Cela nous apparaît comme une entreprise insensée. Toutefois, il est important de souligner que le problème de la détermination du genre semble inhérent à la France¹⁰⁶³ ou en tout cas bien plus prégnant sur le

¹⁰⁵⁶ A. B., *op. cit.*, (23 novembre 1873), p.246.

¹⁰⁵⁷ Gautier, Théophile, « Gavarni », *L'Artiste*, 11 janvier 1857, 5^e livraison, p.65-67 ; Butry, Philippe, « La Maréchalerie », *Le Musée universel*, Paris, Goupil, 1868, p.41-42.

¹⁰⁵⁸ Bellangé, Eugène, « Causerie artistique », *Le Revue normande*, 1^{er} janvier 1888, p.120 ; Le Roux, Hugues, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 19 avril 1888, p.2.

¹⁰⁵⁹ II : B. 3. b. Des artistes « fantastiques ».

¹⁰⁶⁰ Gautier, Théophile, « Gavarni, Gustave Doré », *L'Artiste*, 20 décembre 1857, 16^e livraison, p.243-245.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p.243.

¹⁰⁶² Sur les questions de légitimation des artistes et de leurs illustrations, voir : Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J Grandville, Gustave Doré, Paris, Messene, 1996.

¹⁰⁶³ La difficulté liée à la définition semble moins marquée en Angleterre et dans les pays anglo-saxons. Le

territoire hexagonal. Il s'agit alors de comprendre comment le genre a été perçu par la France et pourquoi les littérateurs ont refusé ou échoué à définir le fantastique.

Dans les années 1830, le fantastique se manifeste comme une littérature contraire à l'esprit français. Beaucoup de critiques développent dans leurs billets une forme de rejet systématique du genre. La France semble imperméable à ce type de littérature, exception faite de Cazotte. Cette rhétorique n'est pas étrangère à la critique associée au genre fantastique. Il s'agit là d'un *leitmotiv* qui se répète ponctuellement tout au long du XIX^e siècle dans la presse et dans les écrits des commentateurs. Elle semble être une littérature hermétique à l'esprit gaulois¹⁰⁶⁴. Un journaliste du *Figaro* se demande même en 1832 : « est-il possible en France d'être fantastique ?¹⁰⁶⁵ » Elle est, tout d'abord, présentée comme une littérature importée ce qui occasionne des difficultés dans un début de siècle où l'idée de nation se solidifie. Aussi, beaucoup annoncent sa mort prématurément : au-delà d'une stratégie basée sur un mauvais esprit, ils expriment leur incompréhension. Il n'est pas concevable pour eux que le fantastique s'accorde au goût français. Il est perçu comme une littérature obscure qui souhaite rester hermétique. Elle ne se dévoile pas et cette résistance exaspère. En 1831, le littérateur Eugène Rosseuw Saint-Hilaire (1805-1889) exprime la crispation provoquée par les œuvres germaniques. Goethe et Hoffmann sont en tête de son analyse¹⁰⁶⁶. Étonnamment, le fantastique plaît au public, les critiques le voient alors comme un paradoxe.

Augustin Labutte, dans son étude du romanesque en France, tente de déterminer les raisons de cette désunion entre l'esprit français et le fantastique :

À nous autres Français, notre vieille habitude de tout analyser, de tout scruter, nous a-t-elle rendus inhabiles à nous créer cet univers fantastique, ce monde de vapeur et d'illusion, de merveilleux et de réel, à moitié philosophique, à moitié poétique, qui naissait sous la plume d'Hoffmann avec une si prodigieuse facilité¹⁰⁶⁷.

vocabulaire employé y est pour beaucoup. En anglais, les degrés de la littérature de l'imaginaire s'expriment avec une terminologie particulière qui se lie parfois aux espaces du surnaturel. Ainsi les mots *faery* ou *fairy* désignent les contes de fées et les nouvelles issues du merveilleux, tandis que *fantasy* semble caractériser une branche plus large de la littérature de l'imaginaire, sans que, pour autant, cela soit un problème. Voir : Jackson, Rosemary, *Fantasy : the literature of subversion*, Londres, Routledge, 2003.

¹⁰⁶⁴ « Il y revint des légendes, mais qui n'ont rien de vaporeux ni de fantastique. Que voulez-vous ? Ce n'est pas la faute de la Provence si elle n'est pas l'Allemagne » in Schmit, Alphonse, « Souvenir du Midi (suite et fin) », *La Semaine des Familles*, n°10, samedi 4 décembre 1858, p. 149.

¹⁰⁶⁵ (12) Anonyme, « Contes bruns », *Figaro*, n°40, jeudi 9 février 1832, p.3.

¹⁰⁶⁶ « Jusque dans la verve fantastique de ses poètes et de ses musiciens, de ses Goethe, ses Hoffmann et ses Weber, on sent quelque chose d'incomplet et d'indécis à la fois qui irrite sans cesse l'âme de l'auditeur ou du lecteur, un besoin qu'il ne satisfait pas. » in Rosseuw Saint-Hilaire, Eugène, « De Schiller historien et de la Révolution des Pays-Bas », *La Revue de Paris*, tome 22, 1831, p.137.

¹⁰⁶⁷ Labutte, Augustin, *Chronique du jour des morts*, Paris, Ledoux, 1833, p.275.

Le genre fantastique serait donc inintelligible pour le pays en raison de son caractère même. Son désir d'analyser et de caractériser l'entièreté du réel, le rend, par essence, antagoniste à l'esprit du genre. Le dévoiler engendrerait la dissipation du mystère et donc sa destruction. Cette conception de l'observation et de la réflexion est une directe héritière des Lumières et de la conduite de l'*Encyclopédie* par Diderot (1713-1784) et D'Alembert (1717-1783). Cette œuvre constitue une grande entreprise scientifique, intellectuelle et éditoriale qui souhaite « changer la façon commune de penser¹⁰⁶⁸ » et qui de fait y parvient.

La méthode est relativement nouvelle et elle provoque un changement de vision sur le monde. Pour avoir plus de prise sur lui, les encyclopédistes l'analysent et l'ordonnent¹⁰⁶⁹. Le procédé mis en œuvre crée l'antinomie de la France avec le fantastique. Il y a une logique scientifique teintée d'empirisme derrière les entrées de l'ouvrage. Le cœur du système est l'entendement humain. Pour établir leur collection de savoirs, les lexicographes placent l'homme au centre de la réflexion. Ce sont ses expériences, ses déductions, ses observations qui déterminent le monde¹⁰⁷⁰. En utilisant sa logique dans un système de pensée cartésien, l'homme déploie sa connaissance du monde qui l'entoure.

Dès lors, le fantastique apparaît comme intrinsèquement contraire, d'une part à cette démarche, d'autre part à la compréhension du réel qu'elle engendre. Paradoxalement l'objet de départ est le même : l'homme. Le cœur du genre fantastique reste l'humain et son introspection. Les narrations du genre orchestrent ses passions. Elles se plaisent à éprouver ses sentiments, notamment ses peurs et ses doutes. Ces notions restent analysables et sont présentes dans l'*Encyclopédie*¹⁰⁷¹. Toutefois, ce que le fantastique questionne est justement la vision du monde opérée par l'homme. Le genre révèle l'incapacité de l'homme à réellement appréhender l'univers. Si le fantastique met les corps et les esprits à l'épreuve, c'est avant tout pour révéler leurs limites. Dans l'univers fantastique, l'homme est physiquement, et parfois même intellectuellement, incapable de cerner le réel. Le genre opère donc une remise en question de la méthode encyclopédiste. Il existe de nombreuses frontières dans l'univers fantastique, elles sont plus ou moins poreuses mais il semble qu'elles aient toutes la même origine : la connaissance. L'homme se tient à la frontière du monde connu.

¹⁰⁶⁸ Diderot, Denis, « Encyclopédie », *Encyclopédie*, tome 5^e, Paris, Briasson, David, Le Breton, S. Faulche, 1751-1765, p.643.

¹⁰⁶⁹ Mortier, Roland, « Diderot et l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et l'*Encyclopédie**, n°18-19, 1995, p.132-131.

¹⁰⁷⁰ Chottin, Marion, « Le système de l'*Encyclopédie* et la métaphore de la lumière : héritage et refonte du système cartésien », *Labyrinthe*, n°34, 2010, p.37-48.

¹⁰⁷¹ Diderot, Denis, D'Alembert, Jean (dir.), « Doute », *Encyclopédie*, tome 5, Paris, Paris, Briasson, David, Le Breton, S. Faulche, 1751-1765, p.90. ; Diderot, Denis, D'Alembert, Jean (dir.), « Peur », *Encyclopédie*, tome 12, Paris, Paris, Briasson, David, Le Breton, S. Faulche, 1751-1765, p.480.

Aussi le genre fantastique et la méthode encyclopédiste se repoussent. Le processus propulse la France dans une structure philosophique incapable de cerner cette nouvelle littérature. Elle se trouve dans un rapport antithétique. Elle est en dehors du système de pensée. Un journaliste du *Figaro* souligne l'opposition en 1831 :

Être philosophique, c'est-à-dire profond, sceptique et railleur [...] Fantastique ; c'est-à-dire poète, ce n'est rien moins que se continuer le Voltaire et le Hoffmann de la littérature ; traîner le monde dans la boue du scepticisme et le balancer dans les nuages ¹⁰⁷²

Puisqu'elle aborde le surnaturel, la littérature fantastique est perçue comme une régression, un retour aux folles superstitions. En apparence, elle convoque des idées à l'encontre du progrès. Cette situation détermine la résistance du fantastique à être caractérisé en France. Son indéfinition n'est pas qu'innée, elle est aussi contextuelle. Elle se lit comme une conséquence de l'esprit des Lumières. Dans le contexte français, le fantastique est une antinomie. Il se construit sur une suite de contradictions qui le rendent profondément insaisissable.

Paradoxalement, il est possible que l'esprit des Lumières conduise à l'envahissement de l'image dans le livre fantastique. En effet, le projet éditorial de l'*Encyclopédie* accorde une place non négligeable aux vignettes qui accompagnent les entrées de la publication. Les images ne remplacent pas les textes mais elles se joignent à eux¹⁰⁷³. Elles font partie intégrante de la dialectique des encyclopédistes. Le savoir s'aborde dans la combinaison du lire et du voir. Ensemble, ils offrent une meilleure compréhension de l'objet. Ils le définissent et fixent son apparence. L'image est donc considérée comme un élément participant à la connaissance. Dans le cas du fantastique, le lire fait défaut. Basé sur des contradictions, il ne peut que se former en couches multiples, parfois divergentes, qui le rendent illisible. Alors, l'image s'impose comme second mode d'appréhension. Finalement, c'est le seul qui reste. L'illustration constitue une amorce dans la détermination du fantastique.

Le genre se développe en France malgré tout. Son terrain littéraire et éditorial est constitué d'énormément de traductions d'auteurs étrangers. En revanche, les illustrateurs qui mettent ces écrits en image sont majoritairement français. Certains illustrateurs que nous avons rencontré au cours de ce travail ne sont pas nés en France ; néanmoins, ils développent leur carrière sur le territoire. C'est le cas de Félician Myrbach, il naît en Autriche où il se forme en tant qu'artiste. En 1881, il arrive à Paris et collabore à de nombreux livres et journaux illustrés.

¹⁰⁷² (11) Anonyme, « La Peau de Chagrin, roman philosophique par M. de Balzac », *Figaro*, VI^e année, n°220, lundi 8 août 1831, p.1.

¹⁰⁷³ Pinault Sørensen, Madeleine, « Les Planches de l'*Encyclopédie*. Texte et image », *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Mayenne, Klincksieck, 1999, p.213-223.

Il remporte même une médaille au Salon des artistes français en 1900¹⁰⁷⁴. Bien sûr, si les éditeurs préfèrent les artistes français c'est avant tout pour une question de praticité. Ils peuvent traiter directement avec les artistes pour les publications. Nous pouvons aussi voir dans le rejet des illustrateurs étrangers un moyen pour la France de se réapproprier par l'image une notion qui lui échappe. De fait, que ce soit la résultante du pragmatisme ou d'une résolution, ce sont les artistes français qui construisent visuellement le genre fantastique sur le territoire. Ils y implantent donc nécessairement une part de leurs références et de leurs connaissances. L'image permet de teinter le genre d'une nuance gauloise. Le fantastique s'appréhende alors via une tradition iconographique nationale.

L'image est une porte d'entrée qui permet d'assimiler le genre. La visualisation intervient quand les mots manquent. Si les artistes français élisent le revenant comme figure du fantastique, c'est aussi parce qu'il est une représentation, et donc une image. Il correspond alors à trois strates d'une littérature dont la caractérisation fait défaut. Il répond au contenu, à l'essence et à la forme du fantastique en France.

3.« En fait, à partir du XIX^e siècle, on ne peut plus se passer d'images¹⁰⁷⁵ »

a. D'un médium secondaire à l'agent de la compréhension

Dans son article « Le texte et l'image », Michel Melot atteste de l'importance de l'image dans la société du XIX^e siècle. Elle a non seulement une importance numéraire, envahissant les livres, la presse et même les rues, mais elle contribue aussi à une nouvelle perception du monde et des savoirs qui lui sont attachés. Le XIX^e siècle a besoin d'images.

Avoir une connaissance globale et unifiée du fantastique reste complexe. Sa perception par l'écrit pose problème. Les strates critiques l'ont rendu sibyllin. Il est alors nécessaire pour cette littérature, maniant régulièrement les thèmes de l'aveuglement et de l'invisible, de se montrer. L'illustration constitue un besoin, elle permet de pallier le défaut de perception du genre conduit par l'écrit. Ce qui échappe aux littérateurs est la conception d'une généricité. Il est tout à fait possible d'appréhender un texte ou même un auteur via le prisme du fantastique. En revanche, assembler la masse d'écrits en genre unifié est plus difficile. Alors, l'image vient

¹⁰⁷⁴ Bénézit, Emmanuel, « Myrbach (Félician), baron de », *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome 3^e, Paris, Gründ, 1939.

¹⁰⁷⁵ Melot, Michel, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990, p.330.

lisser les aspérités et proposer une unification.

Pour cela, elle doit tout d'abord se battre contre l'idée d'être un médium secondaire. L'illustration souffre de son statut¹⁰⁷⁶. Certains critiques, acquis à la cause des Lettres, la dénigrent. La gravure d'illustration est considérée comme étant soumise au texte. Les illustrateurs sont perçus comme des artistes sans inspiration puisqu'ils usent de l'invention d'un tiers pour former leurs œuvres. Matériellement, les images sont dépendantes de leurs sources, elles font partie du même objet. Leur émancipation apparaît comme impossible, et elle est donc niée. Pour les détracteurs de l'image, deux voies s'offrent à elle. Dans le meilleur des cas, elle est une répétition de la narration. Elle est alors inutile, l'écrit suffisant à stimuler l'imagination du lecteur. Une forme de dédain se lit dans les critiques. Dans la pire des éventualités, elle est dangereuse pour l'écrit. L'illustration se permet de prendre le pas sur le texte, de l'éclipser. Les adversaires de l'image admettent son pouvoir du bout de leurs plumes.

Certains se lancent dans une diatribe ayant pour but d'haranguer le public et de le pousser à lutter contre la menace que constitue l'image pour l'intellect. L'austère critique Henri Blaze de Bury (1813-1888), écrivant sous le nom de Lagevenais pour *La Revue des deux mondes*, rend l'image responsable du déclin de la pensée française. Pour lui, et contrairement à Labutte¹⁰⁷⁷, la littérature nationale s'effondre à cause de l'introduction du roman. Ce dernier est conduit non seulement par le goût du public mais aussi par l'image : « ainsi, s'explique cette décadence toujours croissante de la littérature française [...] nous avons vu s'accroître, dans une proportion vraiment prodigieuse, cette littérature qu'on ne peut nommer d'aucun nom, qui est aux trois quarts faite par les dessinateurs¹⁰⁷⁸. » Le fantastique cumule alors les deux défaillances. Il est un genre romanesque jugé puéril et est massivement illustré. Du dénigrement de l'écrit et de l'image naît peut-être une alliance.

La rencontre, en apparence naturelle, se heurte tout de même à des accros. Dans le cas du fantastique, l'illustration fait face à des textes qui résistent parfois à la mise en image. Elle se doit alors d'inventer des procédés permettant de contourner cette impossibilité. En ayant recours à l'iconographie du surnaturel, elle envoie un signal clair au lecteur-regardeur. Grâce à une imagerie connue et maîtrisée par le public, elle fixe visuellement un univers fuyant. C'est ainsi qu'elle forme la généricité. L'étude de l'illustration fantastique montre que les gravures

¹⁰⁷⁶ Voir Abélès, Luce, « Je ne suis pour – aucune illustration », Mallarmé et le livre illustré, *Mallarmé, 1842-1898, un destin d'écriture*, Paris, Gallimard, 1998, p.109-115.

¹⁰⁷⁷ Labutte, Augustin, *Chronique du jour des morts*, Paris, Ledoux, 1833. Voir III : B. 3. a. Reconquérir l'espace de la mort.

¹⁰⁷⁸ Lagevenais, F. (De) [Bury, Henri Blaze (De)], « La littérature illustrée », *La Revue des deux mondes*, XII^e année-Nouvelle série, 1^{er} janvier 1843, p.646.

ne sont pas uniquement l'image donnée d'un livre, les planches dépassent leurs supports pour façonner un genre. Le modelage visuel rejaillit nécessairement sur la formation littéraire du fantastique. Si tant est qu'il ait une unité, celle-ci est plus facilement perceptible par le biais de l'image. Cette dernière répond à un double mouvement. Elle se nourrit d'une sphère référentielle déjà existante, ce qui lui permet de former des accroches, et elle l'alimente à son tour. L'image est une projection qui porte en elle une tradition visuelle. Ainsi, elle fait perdurer une iconographie à laquelle le lecteur-regardeur se rapporte, tout en la remettant en cause. La nébuleuse graphique se complète avec de nouvelles formes. Si elle tend à dépasser l'imagerie, et à redéfinir les limites de son médium et de l'espace de la composition, c'est avant tout pour venir en aide au lecteur-regardeur qui se situe dans un univers littéraire difficile à saisir.

L'illustration n'est pas une copie servile du texte, c'est aussi son commentaire. Elle participe à l'exégèse du fantastique. Selon Michel Morel, elle s'intègre dans le tissu interprétatif de la narration pour devenir un élément paratextuel¹⁰⁷⁹. Nous souhaitons ici apporter une précision à la théorie de Michel Morel. Si l'illustration appartient au paratexte, c'est parce sa fonction répond à la fois au statut du péri-texte et au rôle de l'épi-texte : ces deux notions formant ensemble le paratexte¹⁰⁸⁰. Formellement parlant, la gravure relève du péri-texte. Elle se situe dans le livre, au même titre que la préface, les renvois ou encore les notes. Intégrée dans son architecture, elle entoure le texte et participe à l'unité du livre. Dans son caractère, elle fait aussi appel à l'épi-texte, soit à ce qui est extérieur à proprement parler à l'ouvrage. L'image projette ; ainsi, elle dépasse le livre en faisant appel à une imagerie qui déborde la publication. Les formes ne sont pas nécessairement spécifiques à l'ouvrage qu'elles illustrent, même si elles le caractérisent. En creux, se construit un commentaire, sous forme de relation tacite entre les publications. Les motifs suggèrent d'autres figurations qui, à leur tour, convoquent d'autres ouvrages. Tout le principe de la sphère référentielle s'expose ici, elle lie les narrations entre elles via l'image.

Toutefois, n'attribuer à l'image qu'un rôle paratextuel c'est opérer une réduction. C'est considérer qu'elle n'est qu'élément ajouté, voire surajouté, dont la vocation n'est que de préciser l'écrit. Sa relation au texte est bien plus intime qu'un commentaire. Elle n'est pas à lire comme une information. Elle ne peut pas être présentée uniquement comme un objet complètement extérieur à l'ouvrage. Le XIX^e siècle retravaille sa conception de l'image et en

¹⁰⁷⁹ Morel, Michel, « Texte-Image, Image-Texte, La « circum-ambulation » du sens dans *Poor Things* d'Alasdair Gray », *Interfaces, Image Texte Langage*, n°15, 1999, p.213.

¹⁰⁸⁰ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

fait, notamment avec la vignette romantique¹⁰⁸¹, une composition pleinement intégrée à l'écrit. L'illustration a donc une fonction hybride. Elle est à la fois narrative et critique. Elle participe aussi à la conduite du récit en ayant une mission actantielle. Elle conduit doublement l'appréhension de l'ouvrage. Son statut est poreux : elle est interprétative tout en étant profondément attachée au texte. Elle participe de façon active à la narration.

Cette condition semble merveilleusement répondre à la logique du fantastique. Dans son essence, le genre est profondément intertextuel. Ceci est particulièrement visible en France, où la critique, à force de négociations constantes, perd l'unité du genre. Alors, pour les auteurs, la meilleure façon de s'y raccrocher, ainsi que de légitimer leur appartenance au fantastique, est de faire appel à la citation. Dans leur préface, ou même dans leur incipit, ils font quasiment systématiquement référence aux figures hégémoniques ou aux textes canoniques du genre¹⁰⁸². La littérature bâtit elle-même sa sphère référentielle sous forme de lignée littéraire. L'illustration suit le même processus. Elle s'intègre dans la pratique de l'intertextualité, et l'adapte à son médium. Elle opère alors, si le néologisme nous est permis, une inter-visualité.

Ainsi, le temps de l'illustration est à reconsidérer. Elle n'intervient en second que dans le processus éditorial. Lors de la lecture, elle est abordée conjointement au texte. L'image du frontispice place même l'illustration en amont du texte et conditionne sa lecture. Lors du cheminement créatif, elle est, certes, dépendante du texte mais elle ne s'y conforme pas pour autant. L'image n'est pas une traduction ou un reflet du texte. Ce sont des médiums différents qui dialoguent mais qui ne sont pas équivalents. Une gravure, et *a fortiori* une illustration, n'arrive pas *ex nihilo*. Elle négocie entre les contraintes portées par le texte et la possibilité de mettre en image avec une suite de moyens appartenant à l'art graphique.

b. Légitimer le fantastique par l'image

L'illustration adhère au genre fantastique via un lien viscéral. L'image s'inscrit dans l'histoire de cette littérature mais aussi dans sa construction. Elle répond aux multiples strates de sa formation et participe au réseau de citations et de références qui forme une idée du genre. L'image suit la logique mise en place par le fantastique, elle constitue à la fois son commentaire,

¹⁰⁸¹ Le Men, Ségolène, « La vignette et la lettre », *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990, p.356-364 ; Rosen, Charles, Zerner, Henri, *Romantisme et réalisme, mythe de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986.

¹⁰⁸² Citons simplement pour l'exemple : Assollant, Pierre, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*, Paris, Michel Lévy, 1860 ; Gozlan, Léon, *Le Faubourg mystérieux. Le Vampire du val de Grâce*, Paris, Dentu 1861 ; ou encore : Pradel, Georges, *Les Baisers du monstre*, Paris, Ollendorff, 1887.

son développement et son rival. Intrinsèquement, ce sont des objets qui sont faits pour se répondre. Il apparaît, pour certains littérateurs, que les arts graphiques et les moyens qu'ils sont en mesure de déployer soient les seuls capables de présenter le fantastique. Aussi, l'image devient essentielle à son appréhension.

Dans le cas du fantastique, la nécessité conduit à la légitimité. Cette appréciation se bâtit dans le temps. S'il existe une évolution dans le fantastique, c'est celle de sa perception. Il gagne peu à peu une certaine noblesse. Il reste bien entendu des détracteurs jusqu'à la fin du siècle¹⁰⁸³, mais leur nombre tend à diminuer. Le contexte y est pour beaucoup, le XIX^e siècle est une suite de révolutions aussi bien sociales qu'intellectuelles qui tentent d'accorder tradition et modernité¹⁰⁸⁴. Le fantastique et l'illustration profitent de cet élan. Ils sont tout d'abord dépréciés¹⁰⁸⁵, avant que leurs rapports au folklore, à la littérature française et aux arts ne soient revus. En outre, il semble que le caractère essentiel de l'illustration au sein du genre lui accorde les faveurs de quelques critiques. Le contexte de réévaluation de l'image face au texte participe au sentiment d'élévation. Il apparaît, toutefois, plus appuyé dans le cas du fantastique.

En 1878, un chroniqueur s'affairant à la rédaction du compte-rendu de l'ouvrage *La Princesse Méduse* de Daniel Darc¹⁰⁸⁶ (1840-1887) pointe l'accord parfait entre le texte et les illustrations fantastiques :

L'originalité de *La Princesse Méduse* est surtout dans les illustrations. M. F. Régamey a beaucoup étudié la peinture japonaise. L'année dernière, au Trocadéro, dans les galeries de l'exposition rétrospective, on a pu voir de lui de curieux tableaux. Il a eu l'idée d'appliquer à l'illustration d'un conte de fées certains procédés des imagiers japonais. À leur exemple, il fait fi de la perspective, et montre peu de souci de la réalité. L'idée est assez heureuse ; moins les figures sont réelles, plus elles sont à leur place dans un conte fantastique¹⁰⁸⁷.

L'illustration est conduite conjointement par les frères Régamey, Félix (1844-1907) et Frédéric. C'est du premier dont parle le critique. Félix s'étant rendu en Asie et notamment au Japon entre

¹⁰⁸³ Mahalin, Paul, « La Belle limonadière », *Les Romans Célèbres*, deuxième année, n°149, 1894, p.355-356.

¹⁰⁸⁴ Compagnon, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁰⁸⁵ *Le Pirate* affiche la contradiction face au genre fantastique, les premières pages du journal sont occupées par la publication d'un conte fantastique : (6) Anonyme, « La Métempsychose, conte fantastique », *Le Pirate, recueil des meilleurs articles publiés dans les journaux français et étrangers*, 1^{ère} année, 36^e livraison, tome III, 2^e partie, 1830, p.121-124. Un peu plus loin, la revue publie un véhément compte rendu d'Hernani : « En vain quelques âmes, rêveuses par leur nature ou par une éducation faussée, dégoûtées du réel, continueront à se jeter dans un monde fantastique, et à s'enivrer de mensonges et de poésie [...] leur influence sera nulle, et les beaux-arts ne vivant que par un enthousiasme public et ardent, ils resteront muets faute d'auditoire. » in (5) Anonyme, « Hernani ou l'honneur castillan », *Le Pirate, recueil des meilleurs articles publiés dans les journaux français et étrangers*, 1^{ère} année, 36^e livraison, tome III, 2^e partie, 1830, p.179-180.

¹⁰⁸⁶ Darc, Daniel, *La Princesse Méduse*, Paris, Charpentier, 1880.

¹⁰⁸⁷ (43) Anonyme, « Chronique parisienne », *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, troisième période, tome IV, 1879, p.533.

1876 et 1878¹⁰⁸⁸. Le Japon est régulièrement rapproché de la littérature fantastique dans la critique française. Le folklore japonais fascine¹⁰⁸⁹ et son acception du surnaturel est louée¹⁰⁹⁰. Félix Régamey lui-même, offre trois articles intitulés « Le fantastique japonais » pour la *Revue des traditions populaires*¹⁰⁹¹.

L'appel au Japon et le choix de Régamey pour l'illustration fait sens puisque l'histoire inventée par Darc se situe sur une île asiatique. Pour le critique, l'aspect fantastique tient moins aux figures et aux motifs qui échappent au vraisemblable, qu'à leur exécution qui convoque une atmosphère d'irréel. Si certaines planches se rapprochent d'une esthétique nippone de l'estampe, ce n'est pas le cas de toutes les gravures.

Le premier hors-texte figure la fée Lumiane accompagnée de son cortège de colibris (fig. 253). Cette dernière était retenue prisonnière dans une aiguille. Par inadvertance, la reine du royaume brise la pointe de l'épingle et délivre la fée. Pour la remercier, Lumiane accepte d'exaucer tous les vœux de sa sauveuse durant une minute. La reine demande alors à avoir un enfant, une fille qu'elle espère belle, élégante et intelligente. La fée lui accorde ses souhaits et promet d'être la marraine de la princesse. Hormis le contexte exotique, l'histoire est celle d'un conte de fées classique. Les schémas déjà ancrés du merveilleux se répètent. La figure de la bonne fée endossant le rôle de marraine et guidant le personnage principal à travers l'histoire est un *leitmotiv*.

L'illustration, en revanche, est légèrement inhabituelle. Sans verser complètement dans l'estampe japonaise, quelques éléments caractéristiques de l'esthétique orientale sont perceptibles. Régamey semble effectuer un mélange stylistique. Le critique de la *Bibliothèque universelle et revue Suisse* souligne une absence de perspective. Dans ce hors texte, il est vrai que l'illustration ne se compose qu'avec deux plans. La profondeur n'est pas le résultat d'une

¹⁰⁸⁸ Régamey, Félix, *Le Dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio* [sic], Paris, Atelier Félix Régamey, 1902.

¹⁰⁸⁹ «Faut-il maintenant entrer dans le royaume de l'hallucination ? À ce point de vue nous autre gens de l'Occident, nous n'avons pas la moindre idée de ce que les imaginations japonaises peuvent rêver. Quand nous avons évoqué un fantôme bien blanc se découpant sur un ciel noir, nous croyons avoir presque tout dit. Quand nous y avons ajouté un clair de lune, des silhouettes méphistophéliques et des arbres aux branches tortillées et rappelant vaguement des visages humains, nous sommes au bout de notre rouleau. Quand nous avons évoqué la fulgurante apparition de la fiancée de marbre de Zampa, la terrible statue du Commandeur, s'avançant de son pas effrayant et pesamment terrible vers la table de festin, et le vulgaire spectre des Cloches de Corneville, nous avons tout dit. Seul, Goya a osé des monstres horribles. Pour nous le fantastique consiste plutôt en éclairage imprévu qu'en formes inconnues. » in Adeline, Jules, « Le chat d'après les Japonais », *Précis analytique des travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1891-1892*, 1893, p.254-255.

¹⁰⁹⁰ Bastide, Louis, « Une ville d'eaux japonaise », *La Revue des deux mondes*, LX^e année, tome 100, 1890, p.415-442.

¹⁰⁹¹ Régamey, Félix, « Le fantastique japonais (1) », *Revue des traditions populaires*, 3^e année, tome III, n°4, avril 1888, p.189-194 ; Régamey, Félix, « Le fantastique japonais (2) », *Revue des traditions populaires*, 3^e année, tome III, n°5, mai 1888, p.257-261 ; Régamey, Félix, « Le fantastique japonais : le feu », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°4, janvier 1889, p.14-18.

perspective académique. La dimension est donnée en superposant les éléments. Régamey peut justifier ce choix en situant la scène dans les cieux. Il n'y a donc pas de ligne d'horizon ou de repère terrestre. En revanche, la façon dont le ciel et les nuages sont représentés rappellent l'estampe nipponne. La séparation des éléments s'effectue à l'aide de traits relativement marqués et sans doute effectués à la plume. Des aplats de bleu distinguent le ciel des nuées, qui sont, elles, laissées en réserve. L'iconographie est également teintée de japonisme. Les colibris de la fée sont disposés comme les grues de certaines représentations orientales. Enfin, la signature de Régamey est une interprétation des kanjis japonais. Lumiane semble se détacher légèrement de cette esthétique. Le drapé formant sa robe reste très ligné et anguleux, toutefois, sa figuration se rapproche des fées occidentales. En outre, Régamey s'éloigne quelque peu de la description de Darc : « elle était vêtue d'une étoffe d'ailes de mouches nuancée comme l'arc-en-ciel, et se carrait le plus gentiment du monde dans un char en forme de coquille¹⁰⁹² ». La coquille est peu visible, quant à la robe, elle reste blanche et relativement proche de la représentation des vêtements des êtres merveilleux de contes de fées.

L'empreinte de l'art japonais sur les illustrations de Régamey est surtout visible dans la disposition des éléments de la composition et dans quelques traits distinctifs de l'esthétique. Régamey ne copie pas les estampes nipponnes mais il les adapte à sa représentation. De plus, ses choix esthétiques se manifestent uniquement sur les hors-textes du livre. Les représentations in-texte sont bien plus proches des figurations qui nous sont familières.

Comme il semble que les bons contes de fées contiennent nécessairement des histoires d'amour, le récit introduit une seconde fée : Graminette. Elle est également emprisonnée. Lorsqu'une pêcheuse la délivre, elle lui demande un fils. La beauté lui importe peu, elle souhaite simplement qu'il soit brave et bon. Neuf mois plus tard, la reine et la pêcheuse voient leurs vœux s'exaucer. Cependant, dès sa naissance, la princesse est affreuse avec sa mère. Le royaume se met en quête d'une nourrice, qui n'est autre que la pêcheuse. Les deux enfants, nommés Merveilleuse pour la fille et Sans Malice pour le garçon, grandissent donc ensemble. Fatalement, Sans Malice s'éprend de la princesse. Il se lance alors dans une quête accompagnée de sa marraine Graminette pour conquérir le cœur de Merveilleuse et montrer sa valeur.

Sans Malice se retrouve à affronter un monstre muni de nageoires, d'ailes de chauve-souris et dépeint comme :

Un animal épouvantable [...] : ses griffes puissantes s'incrustaient profondément dans le sol ; son corps, de couleur verdâtre, était couvert d'écailles qui reluisaient comme des plaques de métal. Il fouettait l'air de sa

¹⁰⁹² Darc, *op. cit.*, (1880), p.7.

longue queue de dix mètres et secouait, en soufflant bruyamment, les coquillages attachés à sa carapace¹⁰⁹³.

Ce dernier se repaît de pauvres enfants. Naturellement, Sans Malice tente de les sauver. Régamey manifeste graphiquement la description de Darc. Tous les éléments saillants du monstre se retrouvent dans l'illustration. Régamey met l'accent sur la bestialité en figurant la créature prête à attaquer, les pattes brandies et le regard tourné vers la ville. La bête est représentée de biais : ainsi, l'illustrateur accentue son immensité. Le monstre s'étend en profondeur. La composition diffère énormément des hors-textes présents dans l'ouvrage. L'image est construite grâce à une perspective qui permet d'instaurer de la dimension dans la succession de plans. La ville s'implante sur la ligne d'horizon, elle est séparée de la chimère par une étendue d'eau, et cette dernière se situe sur le rivage près du regardeur. Tous les plans sont indépendants, visibles et distincts. La construction de cette illustration est semblable aux gravures qui parsèment notre corpus (fig. 61, 63, 85, 129). De l'attrait pour l'art asiatique de Régamey, il ne reste que sa signature.

Finalement, le critique met en avant les hors-textes de l'illustrateur pour porter son propos. Il finit tout de même par convoquer l'irréalité des figures pour qualifier visuellement le fantastique. Ce faisant, il résume et nuance son propos, ce qui permet de ne pas éclipser les in-textes. Le fantastique imagé est d'une part celui qui manifeste des motifs du surnaturel, d'autre part celui qui est capable de figurer l'extraordinaire en se défaisant des canons habituels de la représentation.

Cet irréel n'est, toutefois, valable et acceptable que dans le livre et ses illustrations. En dehors du carcan du fantastique, les œuvres de Régamey apparaissent « curieu[s]es¹⁰⁹⁴ », ce qui n'est pas nécessairement un mot employé favorablement dans la critique d'art. L'invraisemblance en matière de composition doit rester cantonnée aux ouvrages traitant d'imaginaire et de fantastique. Indépendamment du livre, les images sont perçues comme étant démesurées, trop extravagantes, et ce, même à la fin du siècle. Un certain nombre de changements artistiques s'opèrent entre le romantisme et le japonisme, et pourtant, le fantastique ne parvient pas à se peindre. Sur les toiles, il engendre un paradoxe. Ce n'est pas le bon support. En revanche, l'association de l'image et du texte, au sein de l'objet livresque délivre une unité qui plaît et dont les qualités sont reconnues¹⁰⁹⁵. De ces deux éléments, qui

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p.94.

¹⁰⁹⁴ (43) Anonyme, *op. cit.*, (1879), p.533.

¹⁰⁹⁵ « En 1845, il trouve une occasion nouvelle de faire œuvre d'éditeur de luxe [sic]. C'était l'époque où Deschères venait de fonder, sous le titre de *Revue Pittoresque*, un magazine qui comptait, parmi ses rédacteurs, Gérard de Nerval, et ses illustrateurs, Édouard de Beaumont. Un soir, au bureau de rédaction, Gérard, qui venait de terminer

parfois se repoussent, qui souvent sont dépréciés, naît une alliance admirable. Ils ne semblent acquérir de légitimité artistique que de leur rencontre. Grâce à l'image et à son travail par les artistes, qui tentent de contraindre leur médium à manifester l'inexprimable, le fantastique acquiert une place dans les arts et les objets qui s'y rattachent.

c. Des objets bibliophiliques

De fait, un certain nombre d'ouvrages illustrés fantastiques prennent place dans les bibliothèques de bibliophiles à la fin du siècle. Certains éditent une liste de leurs collections, tandis que d'autres les mettent en vente. Ces catalogues nous donnent une idée des sélections pratiquées par les amoureux du livre. La présence des ouvrages fantastiques en leur sein nous éclaire sur le changement de vision de cette littérature par le public. À la fin du siècle, elle semble pleinement approuvée par le lectorat français. Les éditions de luxe ont aussi un rôle à jouer dans cette adoption.

Henri Beraldi (1849-1931), qui n'est autre que le président de la Société des amis des livres¹⁰⁹⁶, publie sa *Bibliothèque d'un bibliophile* en 1885¹⁰⁹⁷. Au-delà de son goût pour les livres, il développe un intérêt pour la gravure et retrace son histoire avec Roger Portalis (1841-1912)¹⁰⁹⁸. Il est donc particulièrement attentif aux éditions illustrées. La bibliothèque qu'il constitue entre 1865 et 1885 comporte un certain nombre d'ouvrages fantastiques. Plusieurs sont des parutions très luxueuses comme le *Faust* illustré par Delacroix (fig. 1 à 5) qui se présente en format in-folio avec des lithographies de l'artiste¹⁰⁹⁹. Grâce à ce procédé, le regardeur est au plus près du dessin et donc de la main de Delacroix. La version de l'œuvre de Goethe illustrée par Johannot en 1845 est également présente dans sa bibliothèque, ainsi que sa figuration des *Contes* de Nodier de 1846 (fig. 206)¹¹⁰⁰. Sa collection contient également l'édition de Ganivet du *Diable amoureux* de Cazotte mis en image par De Beaumont (fig. 6 à

sa notice sur Cazotte, exposa son projet d'une édition de luxe du *Diable amoureux* : une illustration, fantastique et gracieuse, s'allierait si bien à cette œuvre de sceptique illuminé ! Edouard de Beaumont offrit son crayon, et, avec un rare bonheur, composa la plus aimable suite de vignettes. » in Marie, Aristide, *Gérard de Nerval : le poète, l'homme, d'après des manuscrits et documents inédits*, Paris, Hachette, 1914, p.213.

¹⁰⁹⁶ Société des amis des livres, *Annuaire de la société des amis des livres*, Paris, Pour les amis des livres, 1^{er} janvier 1931, n. p.

¹⁰⁹⁷ Beraldi, Henri, *Bibliothèque d'un bibliophile*, Lille, L. Danel, 1885.

¹⁰⁹⁸ Beraldi, Henri, Portalis, Roger, *Les Graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1880 ; Beraldi, Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1886.

¹⁰⁹⁹ Beraldi, *op. cit.*, (1885), p.96.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p.103.

13, puis 22 à 25)¹¹⁰¹. Il possède aussi les *Contes* d'Hoffmann représentés par Gavarni en 1843 (fig. 234, puis 277 à 280)¹¹⁰².

Curieusement, Beraldi ajoute à sa bibliothèque des éditions bien moins luxueuses mais dont l'importance dans l'historiographie du fantastique a été démontrée, comme *Le Cabinet des fées* (fig. 30, 31)¹¹⁰³. La présence de ces recueils dans la collection du bibliophile étonne. C'est également le cas des œuvres d'Hoffmann qui constituent une exception dans la logique de l'ensemble. La bibliothèque de Beraldi est majoritairement constituée d'auteurs français. Dans ce catalogage, Hoffmann et Byron dessinent une singularité. Il est possible que Beraldi soit résolument acquis à la cause du fantastique, toutefois la quantité d'ouvrages appartenant à un autre genre dans sa collection conteste cette hypothèse. Leur présence révèle cependant un intérêt pour l'illustration fantastique et ce, même en dehors de l'édition de luxe. Cette tendance se confirme par l'étude d'autres catalogues de bibliophiles.

En 1894, un bibliophile sans descendance décide de vendre sa bibliothèque de plus sept mille exemplaires chez Drouot. La maison de vente pare son catalogue d'une préface logorrhéique traitant de l'amour des livres et par conséquent de la pratique de la bibliophilie. Elle couvre également la publication d'un titre à rallonge : *Quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques, revêtus de reliures d'art et de fantaisie, tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien dont le nom n'est pas mystère*¹¹⁰⁴. L'homme se dépossédant de ses biens est trahi par son ex-libris : il s'agit du bibliophile Octave Uzanne (1851-1931). Contrairement à Beraldi, sa carrière de collectionneur ne souligne pas un attachement particulier à la gravure. L'étude de sa bibliothèque nous offre donc un point de vue plus reculé, et peut être même plus impartial, sur l'illustration.

Hoffmann est absent de cette collection. En lieu et place, se trouve son rival, Poe, avec l'édition en deux volumes de Quantin en 1884 (fig. 41, 50, 57, 203, 228, 229)¹¹⁰⁵. C'est la version du même éditeur du *Diable amoureux* de Cazotte qui est également choisie. Il s'agit de l'ouvrage de 1878, figurant l'eau-forte de Buhot en bandeau (fig. 26)¹¹⁰⁶. Il constitue la seule version du roman de Cazotte présente dans la bibliothèque, c'est aussi celle qui compte le moins d'illustrations. Uzanne semble prioriser la qualité des images. Le catalogue précise que deux

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p.102.

¹¹⁰² *Ibid.*, p.101.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p.77.

¹¹⁰⁴ Drouot, *Quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques, revêtus de reliures d'art et de fantaisie, tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien dont le nom n'est pas mystère*, Paris, Dural, 1894.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p.121.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p.27.

états des planches de Buhot sont reproduits dans le livre, ce qui apporte un intérêt pour le connaisseur. Sa pratique de l'image diffère de celle de Beraldi, mais il lui accorde immanquablement une attention et une considération. En effet, il possède une suite de dix dessins de Paul Avril effectués pour illustrer les *Contes de Nodier*¹¹⁰⁷. Le collectionneur se désole : il craint, à raison, que l'édition ne voit jamais le jour. Seules les compositions d'Avril pour *Inès de las Sierras* sont éditées en 1897¹¹⁰⁸. L'image accompagne donc le fantastique dans les collections des bibliophiles. Elle prend diverses formes et s'adapte au goût des différents publics.

De grands absents se constatent dans ces catalogues. C'est, notamment, le cas de *l'Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*¹¹⁰⁹. Cet ouvrage connaît huit rééditions, ce qui met en évidence son succès auprès du public. Il est orné, dans la plupart de ses parutions, des illustrations majestueuses de Yan'Dargent. Malgré ces deux indicateurs, il ne figure pas dans les collections des amateurs. Matériellement, le livre n'est pas si différent de ceux qui sont élus par les bibliophiles. Étrangement, c'est un livre que l'historiographie a oublié. Il n'y a pas, à notre connaissance, d'étude concernant cet ouvrage. S'il existe une corrélation entre l'absence de certaines œuvres fantastiques dans les collections et leur effacement dans l'histoire littéraire, elle est à élargir. Ce ne sont pas tant les bibliophiles les responsables que le XIX^e siècle et l'entièreté de ses acteurs. La pratique de la bibliophilie ne fait qu'éclairer un phénomène. Si l'historiographie n'a, dans sa majorité, retenue qu'une petite partie des écrits fantastiques et de leurs images, c'est avant tout parce que le XIX^e siècle lui-même opère des sélections. La critique, les éditeurs et les auteurs portent des écrivains sur le devant de la scène. En surface, il n'existe plus qu'Hoffmann, Poe et quelques auteurs gravitant autour d'eux. Si certains oublis s'expliquent moins, il est indéniable que les choix embrassés par les acteurs du siècle conduisent à une lecture quelque peu biaisée du genre fantastique.

La réalité matérielle révèle que le genre s'écrit sur de multiples supports, allant des ouvrages de bibliophiles aux livres à quatre sous, ou encore aux colonnes de la presse. Très souvent l'image l'accompagne. Elle construit non seulement son appréhension mais aussi une part de sa légitimité. Ensemble, le texte et l'image esquissent une unité qui rend le genre plus saisissable.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p.4.

¹¹⁰⁸ Nodier, Charles, *Inès de Las Sierras*, Paris, A. Ferroud, 1897.

¹¹⁰⁹ Assollant, Pierre, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*, Paris, Michel Lévy, 1860.

De l'appréhension du fantastique et de son image plusieurs réflexions se dégagent. Les illustrations du fantastique se doivent de dépasser leur iconographie traditionnelle. Il s'agit d'un procédé nécessaire pour trouver une forme visuelle acceptable à ce genre nouvellement abordé. Cette littérature développe l'intériorisation des sentiments, les restrictions des sens et du corps, le dévoiement de la vision et l'aveuglement. Ce sont autant de sujets qui résistent à la mise en image. Aussi, les illustrateurs enfreignent l'imagerie et les canons habituels de la composition. Paradoxalement, c'est en débordant du cadre usité de la représentation que les illustrateurs réussissent à figurer les limitations du corps.

Au sein de ce potentiel d'images, le revenant apparaît comme le motif qui conduit le genre fantastique. Son itération dans les différents ouvrages mène à une forme de synthétisation. Non seulement sa forme tend à se généraliser, mais l'idée qu'il porte en lui également. En apparence, cela relève d'une simplification du fantastique ; en réalité la figure du revenant est la plus à même d'évoquer la complexité inhérente au genre. Il est élu par les artistes et les lecteurs parce que son apparition combine le temps et l'espace du fantastique. À la fois mort et vivant, il évoque les diverses transgressions opérées par le genre. En outre, il s'inscrit en toile de fond du XIX^e siècle et des sujets qui le bouleverse.

Le genre fantastique s'inscrit pleinement dans ce siècle heurté. Il perdure en devenant un besoin. Il cristallise à la fois les peurs et les envies des contemporains. Toutefois, il lui est nécessaire de s'attacher au livre. Il semble impossible pour le genre de s'en défaire. Il oscille entre un dénigrement quand il dépasse les frontières de l'objet livresque et une légitimation lorsqu'il se pare d'illustrations.

Conclusion

L'indéfinition du genre fantastique est irrésolvable. Son indétermination repose sur de multiples strates qui, en s'accumulant, forgent un objet obscur et indistinct. Pour autant, une étude poussée de la critique entourant la notion, nous a permis de comprendre cette indéfinition, de la contextualiser et de voir quels moyens ont été mis en place par le XIX^e siècle pour continuer à faire du fantastique sans le définir et, par conséquent, en ayant une part de son essence qui échappe à la compréhension.

Cette littérature est insaisissable en raison de son essence, de son contenu, mais aussi du contexte de sa réception critique. En France, le fantastique relève tout simplement d'un concept paradoxal et antinomique. L'irrésolution à plusieurs facteurs engendre nécessairement une suite de réponses. Le XIX^e siècle tente de contourner l'indéfinition. Les acteurs littéraires du siècle s'y affairant avec une volonté de conquête. Pour définir le fantastique, il faut le dominer. Les littérateurs souhaitent assujettir son caractère en manipulant sa réception. Malheureusement, les procédés employés ne font qu'ajouter à l'indéfinition innée du genre.

Lorsque la critique française s'empare du fantastique, elle lui dessine une lignée complexe. Elle lui attribue des canons. Le but est alors d'écrire une historiographie. Il s'agit moins d'établir une généalogie avérée, que d'utiliser des marqueurs historiques pour éclairer rétroactivement la multiplicité des thématiques abordées par le genre. Ce sont des balises permettant d'améliorer l'édification rhétorique. Le processus se base sur une volonté de justification. La chronologie est arrangée pour convenir, d'une part à l'idée que les littérateurs se font du fantastique, d'autre part à l'argumentation de sa réception. Les repères sont des liens permettant une assimilation du genre plus aisée. Cependant, la démarche est imprégnée de contraintes. Les marqueurs sont forcés d'épouser un schéma littéraire déjà connu. Nécessairement, l'approche conduit à une série de négociations qui brouille le discours critique.

La glose s'efforce d'exhumer le plus petit dénominateur commun des textes fantastiques. L'irréel constitue cet indice. Toutefois, il doit être compatible avec l'appréhension qu'en a la société et la littérature française. Les critiques ne cherchent pas à expliciter le surnaturel qui s'insuffle dans les textes du genre, ils s'efforcent de trouver des points d'attache entre l'extraordinaire qui leur est familier et cette nouvelle littérature. Si la parenté est parfois sensée, la stratégie est tout de même fumeuse. Les littérateurs font appel aux *Mille et une nuits*, à Cazotte, aux contes de fées ou encore aux contes populaires avant tout parce qu'ils embrassent une forme de fantastique pratiquée par le public français. Ces variations semblent plus simples

à définir. Elles sont présentes dans la culture française depuis plus longtemps, il existe donc déjà une expérience critique, éditoriale et pratique pour elles. Ces littératures de l'imaginaire sont assimilées au paysage culturel français, soit par l'acculturation, comme c'est le cas des contes orientaux, soit par une approbation teintée de nationalisme qui pousse à honorer les auteurs français.

Le stratagème permet de se dérober à l'exercice de la définition. Les textes dressent des parallèles entre les différentes narrations. Dans la glose, il s'observe une sensation de préhension sur le genre, mais qui n'est, inéluctablement, qu'une illusion. La comparaison ne constitue pas une démonstration. Elle implique surtout un écart entre les deux objets. Afin de maîtriser la nuance, les critiques accumulent les rapprochements. Le fantastique devient alors un fourre-tout littéraire et sémantique. La définition étant impossible, les littérateurs collectionnent les appels aux variations du surnaturel. Il n'y a pas de structuration solide de la littérature fantastique, elle ne comprend pas de détermination franche, seulement des assemblages branlants et des convergences parfois contestables. Sur une idée protéiforme s'ajoutent des degrés différents d'appréhension et une myriade de modèles convoqués à mauvais escient.

Une seconde strate de paradoxes critiques se superpose à cette première base argumentative branlante et prolonge la confusion. Ces convocations donnant lieu à une rhétorique nébuleuse se confrontent à la sommation constante d'une figure précise et présentée comme incontournable : E. T. A. Hoffmann. L'écrivain allemand devient, dans la critique, le seul point de repère jugé fiable. Il marque un jalon important : les littérateurs embrassent l'idée du maître incontesté et façonnent autour de lui les prémices de la généricité. Immédiatement, les critiques déclarent le fantastique comme étant un genre littéraire issu d'Hoffmann. Cette démarche est en contradiction avec l'idée même de genre littéraire, qui vise l'extension d'une littérature particulière.

Nous abordons ici un autre aspect de cette strate de l'indéfinition. Le genre fantastique n'est pas modelé par les écrivains mais par la critique. Si parfois cela est tout à fait recevable, le processus semble erroné dans le cas du fantastique. Les associations peintes par les critiques sont d'une part questionnables, d'autre part remises en cause par les littérateurs eux-mêmes. Ils façonnent une école admettant plusieurs auteurs très divers, tout en assurant qu'Hoffmann est indétrônable. Les critiques réunissent ensemble des conteurs qui parfois ne se connaissent pas ou qui sont morts avant même l'introduction du genre en France. Leur réanimation par la glose ne permet pas de conclure ou d'entente cordiale. Il y a une confusion dans la rhétorique entre les sources du fantastique et ses auteurs. Pour donner corps au genre, sans pour autant renverser

ou supplanter Hoffmann, ils rassemblent autour de lui ses modèles réels ou désignés. L'idée d'école est dévoyée.

Quant aux autres écrivains qui se pensent fantastiques et qui s'essaient au genre, ils sont immédiatement perçus comme des pasticheurs ou de piètres imitateurs. Il semble impossible qu'ils produisent des écrits fantastiques puisque Hoffmann devient un synonyme exclusif du genre. Ses narrations sont intimement liées à lui, elles sont issues de ses introspections et projettent sa vision du monde. Il met en écrits les sentiments de peur et de doute avec virtuosité et personne ne peut égaler son génie. Il y a une contradiction impossible à clarifier entre l'idée d'un genre littéraire, à la façon d'une école, et l'unicité d'un auteur. Il s'agit d'un oxymore meurtrier, l'un des agents tuant nécessairement l'autre. La singularité d'Hoffmann ne peut répondre à la variété des citations mises en place pour contrer l'indéfinition du fantastique. En voulant concilier l'auteur allemand avec une littérature française de l'imaginaire préexistante, la critique crée un propos impensable. Ils ignorent le paradoxe, ce qui provoque une difficulté à concevoir le genre.

Pour autant, les discours entourant le fantastique ne tarissent pas. Au contraire, il y a une véritable logorrhée qui, en revanche, n'évolue que très peu. Son cheminement est fatalement heurté. Puisque le principe de base n'est pas défini, il est extrêmement difficile de s'inscrire en contradiction avec lui. De même, étant donné que les frontières de cette littérature sont si poreuses, en raison de la nécessité à constamment appeler à d'autres formes, alors il est complexe de prendre la relève d'Hoffmann. Seul Poe y parvient, mais la critique qui lui est attachée le ramène constamment à l'auteur allemand. Aussi, il incarne moins un remplacement qu'une étape à ajouter au fantastique.

La même rhétorique englobe les écrits de Poe et d'Hoffmann. La critique a intégré dans l'argumentation des repères qui ne sont pas discutés. Ces balises sont simplement convoquées à répétition dans les articles traitant de fantastique. Ils deviennent des poncifs qui peu à peu se vident de leurs sens et de leurs associations premières. Ainsi, la glose donne l'illusion d'une caractérisation sans toutefois définir le genre. La littérature hoffmannienne n'est pas réellement étudiée ou analysée dans la critique, elle est simplement évoquée. Lorsque les littérateurs s'attachent à la décrire, ils usent d'une argumentation en entre-deux. L'écart est sans cesse présent, dans l'interstice se trouve Hoffmann, mais sa position reste équivoque et flottante. La succession de marchandages et d'itérations mène inévitablement à une érosion du discours. Au XIX^e siècle, il n'est jamais réexaminé en profondeur, ce qui favorise une vision simplifiée à l'extrême du genre. Cette synthétisation est la conséquence de l'indéfinition et de l'égarement du discours critique. La conquête échoue du point de vue de l'exégèse. La réponse n'est pas la

bonne et elle amène à une conception biaisée du fantastique où seules les figures tutélaires semblent exister. Ainsi, même à la toute fin du siècle en 1896, un journaliste du *Figaro* caractérise le genre comme une simple succession d'auteurs. Il écrit : « le fantastique inventé par Hoffmann, singulièrement accru par Edgar Poe, subit encore aujourd'hui des transformations¹¹¹⁰ ». Le chroniqueur expose une histoire abrégée et laconique du genre pour introduire le roman *La Douleur d'aimer*¹¹¹¹ de Jules Bois (1868-1943). L'appel aux figures tutélaires a valeur de caractérisation. Il ne se donne pas la peine de nommer les changements opérés par le fantastique, il bondit d'un exemple à l'autre ignorant le besoin de déterminer l'objet dont il discourt.

La rhétorique du fantastique souffre d'un manque de progression et de réforme. Il semble intangible, la seule préhension possible est alors la redondance appliquée aux motifs. Elle forme une impression de perception en créant une habitude dans le discours. Cela engendre deux postures problématiques pour la caractérisation du genre. D'une part, nous l'avons vu, les poncifs deviennent creux, les éléments qu'ils exposent paraissent infondés. D'autre part, ils omettent constamment une part de l'histoire littéraire attachée au fantastique. Ce silence concerne les recueils d'histoires terrifiantes et les anas. Si ces derniers sont parfois bien plus proches du fantastique hoffmannien que certains contes de fées, ce qui leur manque est l'approbation critique. Durant les premières décennies du XIX^e siècle, ces publications sont mal perçues. En 1819, un auteur anonyme profite de la rubrique « Correspondance » du *Journal de la ville de Saint-Quentin* pour étaler son désarroi face à ce type d'ouvrages :

Il est une classe d'individus qui outragent à la fois les mœurs par les livres obscènes qu'ils vendent, et la littérature par les *compilations* ou les *réimpressions* fautives, multipliées au grand scandale de la religion, du goût et du commerce. On devine qu'il est question des *petits Libraires-éditeurs* [...] ils *commanderont* des livres de l'espèce de ceux que l'on voit aux étalages d'une grande partie des Libraires *secondaires*, tels que les [...] *Repaires du crime*, les *Spectriana*, etc., etc., etc.¹¹¹²

Les recueils assemblent de la mauvaise littérature. Elle n'est faite que pour l'amusement, le frisson ou la récréation, elle ne vise pas l'éducation ou une connaissance quelconque. Ils sont donc occultés du discours critique parce que leur visée n'est pas suffisamment noble. Hoffmann lui-même souffre de ce dénigrement. Il faut alors lui trouver des relations plus éminentes pour l'ennoblir. Pourtant, les ouvrages de Cuisin, Collin de Plancy et Paban participent à former le

¹¹¹⁰ Gillo, Philippe, « Les Livres », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n°44, jeudi 13 février 1896, p.5.

¹¹¹¹ Bois, Jules, *La Douleur d'aimer*, Paris, Ollendorff, 1896.

¹¹¹² P. L., « Correspondance », *Journal de la ville de Saint-Quentin*, 17 octobre 1819, p.2.

goût français pour le surnaturel. Si la littérature vaporeuse ne correspond pas à l'esprit gaulois, ce n'est pas le cas de l'extraordinaire, que les Français consomment régulièrement dans les livres ou les spectacles. Les fantasmagories et autres lanternes magiques sont très appréciées par le public.

Le fantastique endure plusieurs volontés contradictoires qui ne se résolvent pas dans l'exégèse. Les critiques veulent à tout prix nationaliser le genre, mais ils fondent le discours critique autour d'un auteur allemand, et ils ignorent les développements de cette littérature au tout début du siècle. Les accents du fantastique français pré-hoffmannien sont niés ou occultés. Pourtant, les -anas semblent avoir ce qui manque au fantastique. Leurs auteurs forment un semblant de groupe littéraire. Grâce à leurs titres, les livres sont reconnaissables : le lecteur sait immédiatement qu'ils font partie de la même veine. Les écrivains-libraires construisent une association aux inflexions de société littéraire. Ils se citent les uns et les autres dans leurs recueils. En outre, ils se connaissent et travaillent ensemble. Gabrielle Paban n'est autre que la cousine de Collin de Plancy. Elle est également sa belle-sœur, Collin de Plancy ayant épousé Clotilde Marie de Paban, la sœur de Gabrielle¹¹¹³. Leur rapprochement a sans aucun doute un but lucratif, puisqu'ils éditent leurs propres recueils, mais la convergence des écrits ne peut être niée. Elle dessine une collection unitaire.

Il faut attendre la fin du siècle pour que les recueils ne soient plus désestimés. Toutefois, le lien avec le fantastique est rompu. En effet, les ouvrages ne gagnent pas les colonnes de la critique, qui semble les avoir oubliés. Ils réapparaissent dans les catalogues d'autres acteurs de la vie littéraire. Ils sont manipulés et examinés par les éditeurs et les libraires. Il y a alors une forme de cohésion, entre leur origine et leur fortune. Les -anas sont ranimées par les revues de bibliophilie¹¹¹⁴ et les catalogues de libraires¹¹¹⁵. Ces derniers ne produisent pas de discours critique mais ils façonnent des collections. Le fantastique se perd dans la démarche. En tant que libraires-éditeurs, mais surtout éditeurs, ils ignorent, la plupart du temps, la problématique de la définition. Ils s'y intéressent peu, parfois dans les préfaces, et elle apparaît alors bien plus comme une justification permettant d'introduire le livre publié qu'un discours théorique et rhétorique sur la généricité.

La désunion entre les -anas, la critique et le fantastique est due à la temporalité. Les recueils font surface trop tôt dans l'historiographie. La glose n'est pas prête à admettre leurs

¹¹¹³ Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1870, p.424.

¹¹¹⁴ Chollet, Jean, « Livres rares et curieux », *Revue des bibliophiles*, 1^{er} janvier 1882, p.288.

¹¹¹⁵ Béhague, Octave, « Sciences occultes », *Catalogue des livres rares et précieux composant la bibliothèque de M. le comte Octave de Béhague*, Paris, Ch. Porquet, 1880, p.16.

qualités et leurs richesses. Il faut attendre la fin du siècle pour que le regard sur la littérature populaire change. Un certain nombre d'agents contribuent à la transformation de cette vision. De point de vue de l'édition, la Bibliothèque bleue et les journaux-romans¹¹¹⁶ conduisent à une meilleure connaissance de la littérature, notamment populaire. Les ouvrages sont moins chers, ils peuvent ainsi couvrir un public plus élargi.

Le travail mené par les folkloristes tout au long du siècle a également permis une prise de la culture française sur son matériel populaire. Leurs recherches menant à des recueils, des catalogages et des mises en livres engendrent l'acceptation d'un fantastique français. Les légendes populaires sont emplies de merveilleux et de surnaturel. C'est une culture avec laquelle la France reconnecte via une démarche d'historien. Ce passage par la méthode quasiment scientifique du répertoire permet à la culture populaire d'être approuvée. Les folkloristes mettent sur le devant de la scène une existence du fantastique dans les régions françaises. Ils soulignent sa valeur culturelle et historique. Cette quête est portée par une envie de redessiner des contours nationaux à la littérature. Sans toutefois verser dans la glorification, les amoureux du folklore opèrent une défense du passé parfois superstitieux des villages français.

Le filtre de l'histoire et de l'ethnologie facilite l'acceptation de la culture populaire. La temporalité est donc un élément important à prendre en compte. Cette démarche est difficile à la sortie des Lumières. La philosophie conduite dénigre alors toute forme de superstition et d'obscurantisme. Le XIX^e siècle s'en remet au processus d'historicisation pour rehausser les contes populaires. La veillée est vue comme un moment particulier de partage de légendes et de formation des esprits. Les Français ne croient plus nécessairement aux histoires d'ogres et de loups-garous mais ils apprécient à sa juste valeur leur portée culturelle. Il s'agit d'un patrimoine à préserver et donc à recueillir.

En France, la convergence de la culture populaire avec le fantastique reste complexe du point de vue de la critique. Elle n'arrive pas à se défaire des figures hégémoniques et à intégrer le versant populaire de la littérature à son argumentation. Seuls les contes d'Erckmann-Chatrian et de Souvestre semblent correspondre parfaitement à l'idée d'un fantastique populaire français. Toutefois, dans la critique les légendes et mythes n'apparaissent pas comme faisant partie des sources du genre en France. Les racines populaires de l'extraordinaire sont niées. D'énormes dissemblances éclatent entre ce que le discours veut porter, c'est-à-dire un fantastique français, et les arguments qu'il déploie. La glose répète que le fantastique n'est pas en accord avec la

¹¹¹⁶ Lyons, Martyn, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p.146-151.

pensée française. Néanmoins, elle souligne, dans le même temps, que le public n'est pas réfractaire à cette littérature. Il y a une envie de fantastique chez les lecteurs. Il existe trop de contradictions dans la rhétorique alors que des alternatives argumentatives sont possibles. L'exégèse ne les mobilise pas. Ces réponses s'expriment dans les éditions. En réalité, la plupart des antinomies du fantastique français sont peu ou prou créées par la critique. L'unique solution à la discordance semble être l'image.

Lorsque les mots manquent, la pensée s'en remet à l'image. Dans le cas du fantastique, elle est présente depuis les origines du genre. Matériellement parlant, elle s'attache à nombre d'ouvrages qui forment le goût du surnaturel en France. C'est le cas de diverses collections comme *Le Cabinet des Fées* ou encore *Les Voyages imaginaires*. Elles agrémentent leurs récits de gravures. L'image fantastique se manifeste aussi dans l'exégèse. La conception du genre fantastique s'exprime tout d'abord via les illustrations du *Faust* faites par Delacroix en 1828¹¹¹⁷. La critique d'art s'empare du sujet de l'illustration et se plaît à débattre de sa légitimité, de son accord avec le texte ou de sa dangerosité. L'image est le trait d'union entre les multiples acteurs du genre et les divergences qu'ils font émerger. L'illustration des textes permet de mettre en image l'histoire d'un auteur au sein d'une édition qui est par la suite souvent commentée par la critique. La gravure rassemble, mais elle permet également d'assurer les volontés liées au genre en les modérant.

En France, l'image construit l'appréhension du fantastique en tant que genre. Elle permet de combler les manques de la critique. Elle ne produit pas de discours mais en porte un de façon inhérente. Si le fantastique peine à se dire, il réussit à se montrer. Les deux grandes questions auxquelles le fantastique fait face sont d'une part son indéfinition, d'autre part sa communion avec la culture française. L'image confronte ces problèmes et offre des réponses visuelles.

Lorsque les illustrateurs s'attachent à la mise en image des contes fantastiques, ils font appel à une tradition iconographique qui dépasse l'univers narratif du récit. L'illustration a le pouvoir de convoquer une imagerie folklorique, merveilleuse ou encore fantastique. Les artistes ont recours à l'utilisation de motifs balisés par la tradition, qu'ils combinent ou accumulent pour manifester l'extraordinaire. En plus de la convocation de motifs, ils se plaisent à effectuer des citations et à détourner des motifs archétypaux. Le fantastique lutte parfois à s'exprimer en dehors de cette tradition imagée. Certaines de ses formes ne correspondent pas au genre nouvellement créé. Les illustrateurs oscillent entre iconographie et compositions originales. Ils

¹¹¹⁷ (3) Anonyme, « Bulletin Littéraire », *Le Globe*, 19 mars 1828, p. 280.

ménagent une voie intermédiaire qui se manifeste parfois par le détournement des motifs canoniques. La réunion de ces figurations forme des collections d'images. Une sphère référentielle visuelle se met en place et elle a le pouvoir d'évoquer le genre.

Pour autant, l'image ne constitue pas une réponse miraculeuse aux diverses strates du fantastique. Le genre ne s'appréhende pas si facilement et, comme la critique, parfois la gravure échoue. Certains textes fantastiques présentent une résistance extrême à la mise en image qui conduit à l'impossibilité d'une illustration. Lorsque les événements mis en place par les contes ne trouvent pas d'écho dans l'iconographie traditionnelle, les illustrateurs luttent à proposer des compositions pouvant répondre à cette nouvelle vision du surnaturel. Alors, le choix est fait de ne pas figurer certains écrits¹¹¹⁸. Le texte repousse la mise en image, en proposant des motifs qui ne trouvent pas de résonance dans une imagerie maîtrisée par les artistes. Se détacher du carcan de la tradition visuelle n'est pas si aisé.

Les narrations peuvent également emprisonner des mondes qu'il n'est pas possible de contenir dans une représentation. Le fantastique se plaît à questionner les limites du monde qui entoure ses personnages. Ce sont des univers qui ont l'apparence du réel mais qui éprouvent les sens des protagonistes qui s'y aventurent. Le trouble incessant les conduit au doute et à la réflexion. Les espaces sont parfois contraints à l'extrême, faisant naître une difficulté à les représenter. Les lieux sont souvent infiniment labyrinthiques. Les récits jouent sur plusieurs échelles, les dévoient et les renversent. L'écrit permet une représentation imaginaire du monde fantastique. Le transcrire en composition gravée est risqué. Les héros errent, ils se perdent, leurs voyages heurtés les mènent en eux-mêmes. Les lieux physiques deviennent des espaces mentaux, le tout est confus. Les récits dressent des ponts entre les diverses perditions. Ces analogies périlleuses sont complexes à figurer. Les images restent alors en surface. Elles ne peignent que le factuel du récit. Les illustrations s'ancrent aux personnages : non seulement ils sont le cœur du récit, mais l'image peut en offrir une représentation satisfaisante.

Au-delà de l'espace du récit fantastique, certaines de ses thématiques semblent être en contradiction avec l'idée même d'image. La question de la vision et de ses limites se décline au sein des narrations du genre¹¹¹⁹. L'aveuglement est alors difficile à mettre en place dans un médium de la monstration. En outre, l'aveuglement n'est parfois qu'une variation d'un thème plus important et tout aussi incompatible avec l'image. Ce que le fantastique remet en question lorsque ses personnages sont incapables de discerner précisément le monde, c'est sa compréhension du réel. Le XIX^e siècle porte ces réflexions. Il est avide de progrès, notamment

¹¹¹⁸ C'est notamment le cas du roman *Spirite* de Théophile Gautier.

¹¹¹⁹ Milner, Max, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

scientifique, mais ce qu'il fait affleurer est un doute immense et porteur d'angoisses sur ce qui échappe à la vision et donc à la compréhension. La peur est représentable, le monstre en est parfois son incarnation, mais l'impossibilité de saisir le monde dans son entièreté est plus complexe à figurer.

Il est alors nécessaire pour les artistes de se détacher de l'iconographie pour dépasser la simple représentation de motifs et approcher la figuration du fantastique dans son essence. Pour cela, les illustrateurs s'attaquent de front à leur médium et à la conception de la composition. En observant attentivement les illustrations de textes fantastiques, leur caractère vaporeux nous a frappés. Il semble être à même de conduire une idée visuelle du genre. Puisque la disparition de prise sur le monde, amenant à la confusion et au doute, forme l'essence du fantastique, les artistes tentent de retranscrire ce sentiment en usant du flou en gravure. Ils se lancent alors dans une véritable lutte contre leur médium. La gravure use d'aplats de couleurs et de cernes pour figurer le monde. Les illustrateurs se servent de ces procédés et les détournent. Ils viennent brouiller les trames de la gravure en introduisant différentes épaisseurs de stries, ou en traçant des lignes aux directions contraires pour rendre visuellement une impression de flou. La gravure permet ainsi de solidifier la confusion. Ce que les graveurs représentent grâce au flou est une friction entre les mondes. Ils manient les moyens à leur disposition pour mettre en image l'impossibilité à percevoir. Ils ne se basent plus uniquement sur l'iconographie mais bien sur la construction de la composition.

Dans l'image, ils introduisent également d'importants contrastes pour exclure ou inclure des éléments dans l'espace figuré. Ils suggèrent ainsi un autre espace, qui lui n'est pas physiquement représenté mais qui est évoqué à l'aide d'une palette chromatique restreinte. Ils parviennent alors à donner une impression de monde désorienté où le réel, la vraisemblance et l'extraordinaire se rapprochent, s'affrontent ou se mêlent.

L'iconographie n'est pas oubliée pour autant. Les artistes du XIX^e siècle sont attachés à la figuration. Ils trouvent alors un parfait compromis entre l'utilisation de ces nouveaux moyens techniques et l'imagerie. La représentation du revenant combine l'appel à un motif usité de l'histoire de l'art avec les notions de frontières attachées au monde fantastique et donc, par extension, l'appel au flou. Les espaces du genre ainsi que le temps du fantastique se juxtaposent, leur collision engendre la figuration du revenant. À travers lui, le fantastique s'expose pleinement. Le revenant devient le symbole du genre sous une forme de synthèse. Il semble incarner les questions soulevées par le genre et les interrogations du XIX^e siècle. Son utilisation à répétition amène nécessairement à une simplification de l'approche du genre mais cette synthétisation est portée par l'impossibilité d'une part à définir, d'autre part à cerner

visuellement la complexité du genre.

L'image a un pouvoir d'évocation. En devenant le symbole du fantastique, l'image du revenant permet de pallier le discours critique devenu sibyllin. L'image vaut pour le discours, elle a une capacité à énoncer. C'est justement cet aspect qui effraie ses détracteurs. Ils craignent son aptitude à dominer le texte. Dans le cas du fantastique, elle est une nécessité pour contrer un discours en forme palimpseste, qui ne tranche jamais réellement, et qui ne fait qu'ajouter des couches supplémentaires à l'argumentation. L'image aplanit l'écrit, elle offre une forme d'unité feinte au genre. Les lecteurs-regardeurs s'y raccrochent après avoir été menés dans une infinité de directions par les textes. L'image dissimule la complexité, elle s'aborde plus simplement et plus promptement. La composition amène directement dans l'espace du récit. Elle use d'une iconographie évoquant une tradition imagée qui est connue du public et dont il maîtrise les codes. La répétition des formes amène une persistance. L'image reste parfois au détriment du texte. Lorsque Colette (1873-1954) évoque ses livres d'enfance dans *La Maison Claudine*, elle se souvient surtout des illustrations de Gustave Doré et de Walter Crane :

J'essayai de retrouver dans le texte de Perrault les noirs de velours, l'éclair d'argent, les ruines, les cavaliers, les chevaux aux petits pieds de Gustave Doré ; au bout de deux pages je retournais, déçue, à Doré. Je n'ai lu l'aventure de la Biche, de la Belle, que dans les fraîches images de Walter Crane. Les gros caractères du texte couraient de l'un à l'autre tableau comme le réseau de tulle uni qui porte les médaillons espacés d'une dentelle. Pas un mot n'a franchi le seuil que je lui barrais.¹¹²⁰

L'image tient à la réminiscence, ce qui participe à l'édification du genre. L'illustration n'est pas un reflet, elle porte nécessairement en elle un commentaire ou une dimension qui dépasse l'ouvrage. Les mots manquent pour saisir le fantastique. Ainsi, l'image s'en empare ; pour autant elle ne peut pas se détacher complètement du livre, de son support écrit. Un lien fondamental les unit. Il existe une friction entre le lire et le voir. Le genre ne se caractérise pas par le texte et pourtant l'image ne peut pas s'en affranchir. Le fantastique reste profondément attaché aux livres.

En effet, le fantastique échoue à se peindre. Si certaines de ces thématiques et des sources qu'il emploie sont transposées en tableaux, son essence semble être rejetée par la toile. Ces fondements ne sont pas si éloignés de ceux du romantisme, qui recentre le débat artistique sur l'homme et sa vision du monde. Pourtant le fantastique peine à être représenté au Salon. Il n'est pas suffisamment noble et peut être trop intime si on le compare à son cousin romantique.

¹¹²⁰ Colette, *La Maison Claudine*, Paris, J. Ferenczi, 1922, p.52.

Ce dernier expose les tourments de l'homme en les artifiant : il relève et expose la majesté de la douleur et des passions. Le fantastique est perçu comme exposant un univers dont la fausseté est grossière. Il ne tend pas vers l'idéal mais compose un monde à l'espace feint, aberrant et trompeur. Le genre figure les faiblesses de l'homme. Il est dévoré par le doute et sa confusion demeure sans trouver de résolution. C'est ce qui le différencie de l'approche romantique des troubles. Les peintres élisent des sujets portés par des personnages de quêtes épiques comme Dante et Virgile. Les héros des contes fantastiques ne sont pas si nobles. Au contraire, leur humanité s'expose dans leurs défauts. Ils sont viciés, le monde qui les entoure et qu'ils sont incapables de saisir le leur rappelle constamment. En outre, la temporalité du fantastique est complexe à peindre. C'est dans la durée de la narration que le monde labyrinthique empli de peurs, d'aveuglements et d'équivoques se met en place. Si la peinture se fait parfois narrative, les diverses strates du fantastique se compilent mal en une seule et unique toile. Le genre se propage alors sur d'autres supports que ceux de la toile. Il préfère les objets du quotidien, plus transportables et sans doute plus proches des protagonistes qu'il met en scène.

L'importance de l'histoire de la culture matérielle est révélée par l'étude de l'illustration fantastique. Le genre se développe sur tous les supports de l'écrit : des petits livres aux journaux, aux grands in-folio. Ce sont des objets manipulés. Le fantastique s'attache ainsi à des artefacts qui ne sont pas nécessairement sacralisés ni glorifiés. Il entre dans le quotidien des lecteurs. Cela ne signifie pas que ce sont des objets exempts d'art, ils en sont empreints. Les livres ne sont pas adorés mais ils sont chéris. En eux, ils gardent une part d'affect et cela semble d'autant plus vrai lorsqu'ils sont porteurs d'images. Le support du livre facilite la connexion entre les personnages et les lecteurs. Les écrivains fantastiques aiment à manipuler l'empathie, ils orchestrent des scènes où les meurtriers sont attachants. La contradiction des émotions ressenties à la lecture ne peut exister que dans le livre. Sa matérialité offre une proximité qui encourage le processus d'identification.

Le fantastique accompagne le lecteur et le guide dans les questionnements qui émergent au XIX^e siècle. C'est une littérature qui s'inscrit dans la toile de fond de cette époque et elle permet d'éclairer fictionnellement des interrogations qui parcourent la société. Sa survivance, sans définition, sans école et sans noblesse apparente démontre une envie dépassant la simple idée du goût pour l'effroi. Les réflexions sont à la fois mises à distance dans la fiction, mais tout de même exécutées. Un certain nombre de sujets travaillent les hommes du XIX^e siècle et ils trouvent leur pendant dans les fictions. Les grandes questions qui éprouvent le siècle sont abordées sous le prisme de l'artificialité qui rassure tout en interrogeant. Le naturalisme se plaît à encapsuler dans les livres une vraisemblance au plus proche de la réalité pour éclairer les

problèmes du temps. Le fantastique effectue le processus inverse mais aux mêmes fins. Il construit un monde paraissant réel mais empreint d'extraordinaire. Les deux se reflètent. Dans l'interstice de la réverbération se dissimulent les questionnements.

Les différents thèmes abordés par le genre sont autant de points d'entrée dans les réflexions qui émergent au XIX^e siècle. Lorsque la vision des personnages est en jeu, c'est en réalité leur méconnaissance du monde qui fait surface. La mise en scène de leur aveuglement par l'obscurité, démontre les limites de leur sens. Quand, de façon oxymorique, ils sont éblouis par un trop-à-voir, alors le texte souligne leur incapacité à percevoir au-delà de leur entendement. En mettant en évidence l'incompréhension du monde par les personnages, le fantastique signale en réalité les incertitudes touchant à la connaissance de l'homme. Ce dernier ayant caractérisé l'univers en s'appuyant sur ses sens et son entendement, si la réalité est autre alors il ne se connaît pas lui-même. Ces questionnements se lisent en filigrane tout au long du siècle. Les hommes tentent constamment de repousser les limites de leur sens et notamment de la vision.

Dans le réel, le sujet est traité de façon ludique avec les fantasmagories et les lanternes magiques, de manière artistique avec l'invention de la photographie mais aussi grâce aux méthodes scientifiques avec les expériences de Muybridge et la découverte des rayons X. En creux se lit la volonté de repousser les limites des sens, de voir plus que ce que les découvertes optiques et le simple usage de la vision nous permettent. C'est justement ce que le fantastique met en place. Il fait frictionner l'incapacité à voir avec le besoin de percevoir plus.

Ce désir de discerner davantage le monde est lié à un besoin de communiquer au-delà du réel. Aux frontières du monde et de la réalité se trouvent les morts. La mort est un sujet extrêmement désordonné au XIX^e siècle. Les différentes guerres et conflits ont engendré une surabondance de cadavres. L'excès provoque une rupture dans les habitudes et les rituels liés au décès. Les importants déménagements de cimetières effectués au XIX^e siècle pour des raisons hygiénistes perturbent encore plus les rites. Le temps du recueillement, du souvenir est parfois raccourci voire annihilé. Les hommes sont donc en quête d'autres moyens pour rendre hommage à leurs proches et pour communiquer avec eux. Certains se tournent vers le spiritisme et ses médiums qui promettent, à l'aide de tables tournantes, guéridons et autres écritures automatiques, de délivrer des messages aux morts.

Ces appropriations et modifications dans les croyances liées à la mort trouvent un écho dans les récits fantastiques. La plupart du temps dépourvus de médiums, les textes offrent tout de même la réunion des morts avec les vivants. Par culpabilité ou par amour, les protagonistes sont capables de provoquer des moments de rencontre avec les défunts. Les revenants restent

pour un temps et habitent l'espace du réel. Ils délivrent des messages ou exécutent des vengeances mais ils sont là. Cette perspective est relativement rassurante pour les hommes du XIX^e siècle qui commencent à questionner leur spiritualité.

Par essence, le fantastique est un objet du XIX^e siècle, il n'aurait pas pu naître à une autre époque. Sa conception et les principes qu'il fait affleurer s'inscrivent dans les réflexions de son temps et les nourrissent. Intrinsèquement ses motifs sont ceux qui préoccupent la société dans laquelle il apparaît. Il questionne l'identité et ses troubles, à travers des protagonistes qui, bien souvent, subissent le monde. Il écorche les croyances, et ranime les superstitions. Il se plaît à renverser leur recevabilité et leur légitimité en les parant des artifices de la science. Entre les deux, il discute de la folie, de ses possibles origines démoniaques ou profondément humaines. Le genre lie ensemble tous ces champs et les fait exister dans un univers fictionnel complexe. Les réflexions embrassent une version excessive et parfois aberrante d'elles-mêmes. Ainsi, leur essence semble plus atteignable pour les lecteurs. Il s'agit d'une approche pragmatique et humaine des problèmes du XIX^e siècle. La fiction permet d'approcher les doutes qui régissent le temps.

Son exégèse, la façon dont elle est menée, ce qu'elle engage comme arguments ainsi que la conduite de sa rhétorique font également poindre des questionnements qui résonnent avec le siècle. Son analyse nous a permis de comprendre les intentions qui la régissent en profondeur. Au-delà d'un commentaire sur l'art et la littérature, la glose affiche un besoin de comprendre et réprimer ce qu'elle conçoit comme étant le déclin du génie français. Elle souhaite par-dessus tout reprendre la main sur le fantastique et en faire un objet français. Elle excave des auteurs, anonymise les figures tutélaires, invente des aïeux français au genre. Elle se moque des faussetés, des égarements et des extravagances. L'exégèse manipule le discours pour le nationaliser. Ainsi, le fantastique et la façon dont il est abordé par ses contemporains s'inscrit pleinement dans ce XIX^e siècle qui est tout sauf linéaire.

Cette étude nous a permis de comprendre les origines de l'indéfinition du fantastique et la façon dont les contemporains ont tenté de la résoudre. Les divers acteurs ayant traité le fantastique ont tous utilisé de leurs outils avec plus ou moins de succès. Si l'illustration nous permet d'avoir une meilleure compréhension du phénomène, elle ne réussit toutefois pas à élucider la détermination. En effet, même si grâce à l'image nous avons une compréhension plus globale du fantastique, ce dernier reste, aujourd'hui encore, indéfinissable.

L'édition qui avait savamment ignoré le problème de la caractérisation est contrainte de s'attaquer à la définition du fantastique lorsqu'elle souhaite le mettre en collection au XX^e siècle. La collection est un phénomène éditorial qui naît entre la fin du XIX^e siècle et le début

du XX^e siècle. Elle a pour but de rassembler en des ouvrages matériellement standardisés des auteurs et des romans appartenant à la même veine. Si faire du fantastique un genre n'a jamais soulevé de problème pour la critique et même pour l'édition, il s'avère qu'extraire de ce genre une collection uniformisée soit impossible ou voué à l'échec.

Le premier à tenter l'aventure est l'éditeur Henri Parisot (1908-1979). En 1946, il fait paraître la collection « Les Maîtres du fantastique ». Le nom est prometteur et augure une série basée sur des figures tutélaires ou majeures du genre. Malheureusement, seuls deux ouvrages sont édités : *Smarra ou les Démons de la nuit* de Nodier¹¹²¹ et *Loki, suivi de la Vénus d'Ille* de Mérimée (1803-1870)¹¹²². L'entreprise tourne court, mais les choix éditoriaux portés par ces deux titres semblent cohérents. Parisot choisit deux auteurs français qui manipulent des formes d'extraordinaires touchant aux superstitions. Nodier exécute une histoire de cauchemar tandis que Mérimée se raccroche aux vampires.

Il faut attendre cinq ans pour qu'une nouvelle collection fantastique voit le jour. Elle se nomme alors « Le Rayon fantastique », et cette fois elle rencontre un certain succès. Pas moins de cinquante ouvrages composent la série portée par Pierre-André Gruénais (1919-1993), Stephen Spriel, Georges Hilaire Gallet (1902-1995) et Michel Pilotin. Elle n'a en revanche, plus rien à voir avec le fantastique français du XIX^e siècle. La collection repose surtout sur des ouvrages de science-fiction d'auteurs étrangers. Grâce à la série, le public français se familiarise avec Isaac Asimov (1920-1992)¹¹²³ ou encore Alfred Elton van Vogt (1912-2000)¹¹²⁴. Elle donne aussi sa chance à quelques auteurs français dont Francis Carsac (1919-1981)¹¹²⁵ et Françoise d'Eaubonne (1920-2005)¹¹²⁶. Dans cette longue série d'ouvrages de science-fiction, le numéro 79 se distingue et semble revenir à une acception plus dix-neuviémiste du terme fantastique¹¹²⁷. L'ouvrage intitulé *Quatre pas dans l'étrange* est un recueil mettant notamment à l'honneur des textes de Jules Verne, Joseph-Henry Rosny (1856-1940) et Rudyard Kipling (1865-1936). La série se termine après treize ans de publication en 1964.

En dehors de ces collections, les tentatives de définition éditoriale se manifestent par la création d'anthologies du genre fantastique. La première est celle de Castex en 1947¹¹²⁸. Elle s'attarde sur les contes français du XIX^e siècle. Les textes sont précédés d'une courte

¹¹²¹ Nodier, Charles, *Smarra ou les démons de la nuit*, Paris, Les éditions des Quatre Vents, 1946.

¹¹²² Mérimée, Prosper (De), *Loki, suivi de la Vénus d'Ille*, Paris, Les éditions des Quatre Vents, 1946.

¹¹²³ Asimov, Isaac, *Fondation*, Paris, Hachette, 1957.

¹¹²⁴ Van Vogt, Alfred Elton, *Le Livre de Ptath*, Paris, Hachette, 1961.

¹¹²⁵ Carsac, Francis, *Ce monde est nôtre*, Paris, Hachette, 1962.

¹¹²⁶ Eaubonne, Françoise (D'), *L'Échiquier du temps*, Paris, Hachette, 1962.

¹¹²⁷ Kipling, Rudyard, Rosny, Joseph-Henry, Verne, Jules (*et al.*), *Quatre pas dans l'étrange*, Paris, Hachette, 1961.

¹¹²⁸ Castex, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1947.

introduction et d'une notice bibliographique de chaque auteur. Castex effectue alors un exercice de compilation de narrations basées sur ses propres recherches qu'il publie séparément¹¹²⁹. L'étude du genre et la mise à disposition des textes sont donc compartimentées.

C'est moins le cas dans « La Grande anthologie du fantastique » conduite par Jacques Goimard et Roland Stragliati de 1977 à 1981. Ils choisissent de regrouper les nouvelles fantastiques en dix thèmes qui forment dix ouvrages : histoires d'aberrations, histoires d'occultisme, histoires de cauchemar, histoires de doubles, histoires de fantômes, histoires de monstres, histoires de morts-vivants, histoires démoniaques, histoires de délires, histoires de maléfices. Chaque livre compte une introduction générale traitant du genre fantastique puis une préface spécifique au thème abordé. Avec l'anthologie de Goimard et Stragliati, l'édition s'aventure enfin à porter un discours.

Malheureusement, même ces éditions ne parviennent pas à trancher la question du fantastique. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'histoire littéraire du genre se met en marche. Les littérateurs définissent le fantastique en adoptant des postures particulières qui sont régulièrement remises en question et contrariées par d'autres auteurs.

Finalement, même les auteurs actuels du genre ne se risquent pas à définir la littérature qu'ils éprouvent. Dans la préface de *Miroirs et fumée*, Neil Gaiman semble utiliser les mêmes procédés que les critiques du XIX^e siècle pour approcher le fantastique :

Les histoires sont en quelque sorte des miroirs. Nous les employons pour nous expliquer comment le monde fonctionne et comment il ne fonctionne pas. Comme des miroirs, les histoires nous préparent au jour qui doit venir. Elles distraient notre attention de ce qui est tapi dans l'ombre. Le fantastique – et toute fiction est un fantasme d'un genre ou d'un autre – est un miroir. Un miroir déformant, bien entendu, un miroir qui dissimule, orienté à quarante-cinq degrés par rapport à la réalité ; mais un miroir quand même¹¹³⁰.

C'est du mot « fantasy¹¹³¹ » dont l'auteur discourt dans la version originale du texte. Le traducteur, Patrick Marcel, use toutefois du mot « fantastique » pour transcrire la pensée de l'auteur, et prolonge ainsi l'indéfinition du fantastique jusqu'à aujourd'hui.

¹¹²⁹ Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

¹¹³⁰ Gaiman, Neil, *Miroirs et Fumée*, Paris, J'ai Lu, 2000, p.12.

¹¹³¹ « Fantasy – and all fiction is fantasy of one kind or another – is a mirror. » in Gaiman, Neil, *Smoke and Mirrors*, New York, Avon Books, 1998, p.2.

Bibliographie

A. Sources primaires¹¹³²

A., « Antiquités mexicaines », *Le Constitutionnel*, 26 juillet 1834, p.1-2.

A., « Variétés, Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte, Première édition complète », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 août 1816, p.3-4.

A.A., « Le Serpent vert, conte fantastique », *L'Art en Province*, 1835, p.45-47.

A.B., « De Callot à Gavarni », *Paris à l'eau-forte, actualité, curiosité, fantaisie, deuxième volume*, n°35, dimanche 23 novembre 1873, p.241-247.

ACADÉMIE, *Dictionnaire de l'Académie française*, nouvelle édition. tome 1, Nîmes, Gaude, 1777.

ADELIN, Jules, *Lexique des Termes d'Art*, Paris, Quantin, 1885.

———, « Le chat d'après les Japonais », *Précis analytique des travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1891-1892*, 1893, p.245-266.

AHLFELD, Friedrich, *Contribution à l'étude des jumeaux*, Paris, H. Lauwereyns, 1875.

ALBANE, Jean (D'), « La chevauchée nocturne », *Revue politique et littéraire*, juillet-décembre 1885, p.683-718.

ALBERTI, Léon Battista *De Pictura*, Paris, Allia, [1435] 2007.

AMBEL, Alis (D'), *L'Avenir, moniteur du spiritisme*, Paris, 1864.

AMPÈRE, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.– Berlin, 1822 », *Le Globe*, tome VI, n°81, 2 août 1828, p.588-589.

AMYOT, Georges, *L'Anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905.

ANDERSEN, Hans, *Contes*, Paris, Hachette, 1862.

(1) ANONYME, « Estampes », *Journal typographique et bibliographique*, 1^{er} janvier 1804, p.296.

(2) ANONYME, « Italie, Machiavel et son époque », *Le Globe*, 17 juillet 1827, p.237-238.

¹¹³² Une bibliographie sélective des ouvrages fantastiques illustrés entre 1772 et 1924 est disponible dans le volume Annexe.

- (3) ANONYME, « Bulletin Littéraire », *Le Globe*, 19 mars 1828, p.280.
- (4) ANONYME, « Ronde du Sabbat, par M. Louis Boulanger », *Le Figaro*, 4 juin 1828, p.1.
- (5) ANONYME, « Hernani ou l'honneur castillan », *Le Pirate, recueil des meilleurs articles publiés dans les journaux français et étrangers*, 1^{ère} année, 36^e livraison, tome III, 2^e partie, 1830, p.179-180.
- (6) ANONYME, « La Métempsychose, conte fantastique », *Le Pirate, recueil des meilleurs articles publiés dans les journaux français et étrangers*, 1^{ère} année, 36^e livraison, tome III, 2^e partie, 1830, p.121-124.
- (7) ANONYME, *Notice des tableaux et autres objets d'art exposés au Musée Fabre de Montpellier*, Montpellier, Ricard Auguste, 1830.
- (8) ANONYME, « Allemagne, De l'état de la littérature allemande », *Le Globe*, 10 février 1830, p.90.
- (9) ANONYME, « Œuvre complète d'Hoffmann, contes nocturnes », *Le Globe*, 7 décembre 1830, p.1166.
- (10) ANONYME, « Les Quatre missionnaires, conte fantastique », *Gilblas, sentinelle de la Liberté*, 9 janvier 1831, p.1-2.
- (11) ANONYME, « La Peau de Chagrin, roman philosophique par M. de Balzac », *Figaro*, VI^e année, n°220, lundi 8 août 1831, p.1-2.
- (12) ANONYME, « Contes bruns », *Figaro*, n°40, jeudi 9 février 1832, p.3-4.
- (13) ANONYME, « Contes fantastiques et contes littéraires, par M. Jules Janin », *Le Figaro*, 11 octobre 1832, p.1-2.
- (14) ANONYME, « De l'influence hygiénique du fantastique », *Journal des artistes et des amateurs ou Revue pittoresque et musicale*, VI^e année, 2^e volume, n°XXI, 18 novembre 1832, p.368-372.
- (15) ANONYME, « Album », *La Revue de Paris*, tome quarante-quatrième, 1832, p.62-68.
- (16) ANONYME, « Roger et Angélique, Tableau peint par M. Rioult », *Journal des artistes et des amateurs* VII^e année, 2^e vol., n°XXIII, 8 décembre 1833, p.370-371.
- (17) ANONYME, « Scènes familiales (suite) », *Annuaire des Artistes, recueil des documents qui peuvent intéresser les artistes et les amateurs avec gravures*, année 1834, p.59-64.
- (18) ANONYME, « Salon de 1834 (4^e article) », *Journal des artistes, revue pittoresque et musicale*, 8^e année, 1^{er} vol., n°12, 23 mars 1834, p.186-194.
- (19) ANONYME, « Institut de France », *Le Courrier français*, 12 octobre 1834, p.1.
- (20) ANONYME, « Le Maelstrom », *Le Magasin universel*, 1836, tome troisième, p.228-231.

- (21) ANONYME, « Le Maelstrom », *La Revue britannique*, 1836, quatrième série, tome 1, p.160-170.
- (22) ANONYME, « Les Spectacles de la Porte-Saint-Martin », *Figaro*, 24 janvier 1838, p.2-3.
- (23) ANONYME, « L'Oroco, par George Sand », *Le Figaro*, 4 mars 1838, p.2-3.
- (24) ANONYME, « Feuilleton de la Presse – Théâtre de l'Opéra – La Clôture – Le Diable Amoureux », *La Presse*, 3 août 1840, p.1.
- (25) ANONYME, « Allemagne », *Littérature et Beaux-Arts, revue critique des ouvrages nouveau*, août 1841, p.402-408.
- (26) ANONYME, « Les contes d'Hoffmann », *Le Charivari*, 22 septembre 1843, p.2-4.
- (27) ANONYME, « La Famille des Atrides, par Jules Lacroix », *Revue Critique des Livres Nouveaux*, janvier 1843, p.3.
- (28) ANONYME, « Une Lettre volée », *Le Magasin Pittoresque*, 1845, Première livraison, p.269-272.
- (29) ANONYME, « Petites représailles », *La Presse*, 14 octobre 1846, p.3.
- (30) ANONYME, « Tribunaux », *Le Commerce*, 10 décembre 1846, p.3.
- (31) ANONYME, « Juridiction criminelle », *Le Droit*, 10 décembre 1846, p.1-2.
- (32) ANONYME, « Chronique Judiciaire », *La Quotidienne*, 13 décembre 1846, p.3.
- (33) ANONYME, *Le Revenant, suivi d'une omelette qui n'est pas fantastique*, Nancy, Hinzelin, 1850.
- (34) ANONYME, *Aladdin ou la lampe merveilleuse*, Paris, Hachette, 1853.
- (35) ANONYME, « Chronique religieuse », *Journal des villes et des campagnes*, 21 décembre 1854, p.6.
- (36) ANONYME, « Le Carnaval à Bâle », *Les Avis du commerce illustrés*, 1^{er} janvier 1858, p.1.
- (37) ANONYME, « Revue européenne », *Le Constitutionnel*, 2 mars 1860, p.3.
- (38) ANONYME, « Le Vampire du Val de Grâce, par L. Gozlan », *Revue Critique des Livres Nouveaux*, janvier 1862, p.37.
- (39) ANONYME, « Le roi de la rivière d'Or, ou Les deux frères noirs, légende styrienne », *Cendrillon, journal des petites demoiselles*, Paris, Adolphe Goubaud, novembre 1862, p.19-23.
- (40) ANONYME, « Un village de Franche-Comté », *La Gazette du village*, n°1, 3 janvier 1864, p.381-382.
- (41) ANONYME, « Parmi les volumes nouvellement parus », *Le Monde illustré*, n°613, 9 janvier 1869, p.26.

- (42) ANONYME, « Les Trappeurs parisiens », *La Lanterne de Boquillon*, 4 août 1878, p.16.
- (43) ANONYME, « Chronique parisienne », *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, troisième période, tome IV, 1879, p.519-534.
- (44) ANONYME, « Hygiène de la seconde enfance, La Peur », *La Jeune Mère*, 12e année, n°3, mars 1885, p.38-39.
- (45) ANONYME, « Questions et explication », *Journal de l'enseignement*, 28 décembre 1889, p.396.
- (46) ANONYME, « Les Livres », *La Revue pour tous, Journal illustré de la Famille*, 2^e série, n°4, 22 Mars 1890, p.95.
- (47) ANONYME, « Mort de Chatrian », *Le Radical*, 6 septembre 1890, p.2.
- (48) ANONYME, « Bulletin », *La Revue politique et littéraire*, 31 octobre 1891, p.576.
- (49) ANONYME, « L'Ameublement », *L'Express*, 23 décembre 1891, p.2.
- (50) ANONYME, « Les Livres », *Revue de Famille*, 15 octobre 1892, p.VI-VIII.
- (51) ANONYME, « Bibliographie », *La France*, 27 octobre 1892, p.4.
- (52) ANONYME, « Librairie », *La Justice*, 29 octobre 1892, p.4.
- (53) ANONYME, *Faust, conte fantastique tiré de la légende des cycles*, Paris, G. Petit, 1894.
- (54) ANONYME, « Variétés », *Le Petit Français illustré*, n°520, 11 février 1899, p.132.
- (55) ANONYME, « Premières représentations – Opéra – Les ballets russes : *Giselle* », *Le Parisien*, 30 juin 1910, p.3.
- APULÉE, *Contes merveilleux*, Paris, Hachette, 1853.
- AQUIN de Chateau-Lyon, Pierre-Louis « Notice des principaux ouvrages mis au jour en 1776 », *Almanach littéraire ou Etrennes d'Apollon*, Paris, Moller, 1777, p.195.
- ARGUS, « Chronique », *La Semaine des Familles*, n°10, samedi 3 juin 1883, p.158-160.
- ARNOULD, Arthur, « Contes de la Montagne, par Erckmann-Chatrion », *Revue nationale et étrangère*, 1^{er} janvier 1860, p.167.
- ASSELINÉAU, Charles, « Mon Purgatoire, Vision », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 16^e année, n°782, 6 avril 1872, p.214-215.
- ASSOLANT, Pierre, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*, Paris, Michel Lévy, 1860.
- AUBET, Albert, « Charles Nodier, Notice littéraire », *La Revue indépendante*, Paris, 1844, p.463-480.
- AUDEBRAND, Philibert, « Un souvenir de Gérard de Nerval », *Le Figaro*, 3^e année, n°115, dimanche 23 mars 1856, p.4-5.
- AUDOUIN, Maxime, *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896.

- AUGE, Claude, *Larousse universel en 2 volumes : nouveau dictionnaire encyclopédique*, tome 1, Paris, Larousse, 1922.
- AUGER, « Littérature, œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte. Première édition complète », *Journal Général de France*, 25 juillet 1816, p.4.
- , « Le Puits qui pleure », *L'Indépendant du Cher*, 3 décembre 1904, p.1-3.
- AYZAC, Félicie (D'), *Trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denys*, Paris, Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1847.
- BACHELIER, F., « Bibliographie, Edgar Allan-Poë », *Le Moniteur universel*, 7 septembre 1853, p.2-4.
- BALL, Benjamin, *Folie gémellaire ou Aliénation mentale chez les jumeaux*, Le Mans, E. Monnoyer, 1884.
- BALZAC, Honoré (De), « Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique », *L'Artiste*, 1831, p.319-323.
- , « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1831, p.237-238.
- , *Monographie de la Presse Parisienne*, Paris, Publications nouvelles, 1842.
- , *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Marescq et Cie, 1851.
- , « Le Chef d'œuvre inconnu », *Œuvres complètes*, Paris, Houssiaux, 1855.
- , *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Glomeau, 1911.
- , CHÂLES, Émile, RABOU, Charles, *Contes bruns par une*, Paris, A. Guyot, 1832.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Bibliographie, Histoires extraordinaires, par Edgar Poe », *Le Pays : journal des volontés de la France*, 10 juin 1856, p.2-3.
- , « Bibliographie, Le Scarabée d'Or – l'Aéronaute hollandais, par Edgar Poe », *Le Pays : journal des volontés de la France*, 27 juillet, 1853, p.3.
- , « Contes fantastiques, contes de la montagne, par M. Erckmann-Chatrion », *Le Pays*, 19 décembre 1860, p.3.
- BARBIER, Alexandre, *Salon de 1839*, Paris, Joubert, 1839.
- BARBIER, P., « La Vieille Horloge, conte fantastique », *Le Roman pour tous*, 7 septembre 1892, p.2-4.
- BARILLET-LAGARGOUSSE, *La Guerre finale, histoire fantastique*, Paris, Berger-Lavrault, 1885.
- BARINE, Arvède, « Le mouvement littéraire en Italie », *La Revue politique et littéraire*, 7 avril 1877, p.968-971.

- , *Les Névrosés, Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1898.
- BASTEROT, Florimond-Jacques, *Le Liban, La Galilée et Rome : journal d'un voyage en Orient et en Italie : septembre 1867-mai 1868*, Paris, C. Douniol, 1869.
- BASTIDE, Louis, « Une ville d'eaux japonaise », *La Revue des deux mondes*, LX^e année, tome 100, 1890, p.415-442.
- BAUBY, Édouard, « Le Chat noir », *Le Constitutionnel*, 7 septembre 1872, p.1.
- BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *La Revue de Paris*, mars 1852, p.138-156.
- , « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *La Revue de Paris*, avril 1852, p.90-110.
- , « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts », *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Levy, 1868, p.211-244.
- , *Les Fleurs du mal*, Alençon, Poulet-Malassis, 1857.
- , « Une Gravure de Mortimer », *Le Présent*, n°12, 1^{er} octobre 1857, p.463.
- , *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
- , « Lettre à Théophile Thoré », *Correspondance. II*, Paris, Gallimard, [1864] 1999, p.386.
- , *Les Épaves*, Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866.
- BEAUQUIER, Charles, « Vouivre », *Revue des traditions populaires*, 1^{er} janvier 1908, p.315-322.
- BEAUVALLLET, Léon, *La Féerie illustrée : nouveau Cabinet des fées : journal fantastique... : romans et contes fantastiques inédits, légendes, voyages imaginaires, chroniques populaires, courrier diabolique*, Paris, Dutetre, 1859-1874.
- , *Le Monde fantastique illustré : romans et contes fantastiques, légendes, voyages imaginaires, chroniques populaires, courrier diabolique*, Paris, Dutetre, 1860.
- , *Le Monde fantastique, lectures en famille, illustré par Hadol*, Paris, Degorce-Cadot, 1874-1875.
- BÉHAGUE, Octave, *Catalogue des livres rares et précieux composant la bibliothèque de M. le comte Octave de Béhague*, Paris, Ch. Porquet, 1880.
- BELLANGÉ, Eugène, « Causerie artistique », *Le Revue normande*, 1^{er} janvier 1888, p.120-123.
- BELLOC, Louis, « Les quatre hôtes de la mère rose, conte fantastique », *Journal pour tous, magasin littéraire illustré*, 9 février 1870, p.301-302.
- , « Les quatre hôtes de la mère rose, conte fantastique », *Journal pour tous, magasin littéraire illustré*, 12 février 1870, p.311-312.

- BÉNARD, Charles, « Discours de Réception prononcé à l'académie royale des Science, Belles Lettres et Arts de Rouen, dans sa séance du 17 mars 1843, par M. Ch. Bénard, De l'indépendance de l'art. », *Précis analytique des travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1843, 1844*, p.193-212.
- BENOIST, Honoré, « Correspondance spirite », *L'Avenir*, 25 janvier 1866, p.1.
- BERALDI, Henri, *Bibliothèque d'un bibliophile*, Lille, L. Danel, 1885.
- , *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1886.
- , PORTALIS, Roger, *Les Graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1880.
- BERTAL, Joseph, *Aventures fantastiques de Martial Badochet*, Paris, C. Delagrave, 1887.
- BERTALL, *Contes de ma mère*, Paris, Plonet Cie, 1877.
- BERTHOUD, Samuel-Henry, *Le Cheveu du diable*, Paris, Mame-Delaunay, 1833.
- BERTRAND, Aloyius, *Perdue et retrouvée, conte fantastique*, Paris, s.e, 1833.
- , *Le keepsake fantastique : poésies, chroniques et essais, théâtre inédit, correspondance*, Paris, Édition de la Sirène, 1923.
- BESCHERELLE, Henri, *Dictionnaire National ou Dictionnaire universel de la Langue Française*, tome premier, dixième édition, Paris, Garnier Frères, 1863.
- BESNARD, Éric, « La Pierre sonnante », *La Grande revue*, 10 juillet 1890, n°19, p.486-497.
- BIXIOU, « J.-J. Grandville », *La Silhouette*, 4 novembre 1849, p.5-8.
- BLANC, Charles, *Le Cabinet de M. Thiers*, Paris, Renouard, 1871.
- , « Les Tapisseries et les tapis », *Le Temps*, 24 février 1875, p.3-4.
- BLUM, Ernest, *Entre Bicêtre et Charenton*, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1866.
- BODIN, Jean, *La Démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580.
- BOIS, G., « À travers l'occultisme – Les doubles », *La Vérité*, 7 novembre 1898, p.3-4.
- BOIS, Jules, *La Douleur d'aimer*, Paris, Ollendorff, 1896.
- BOISSIERE, Edmond (De), « Rapport sur les concours de 1879, présenté dans la séance publique du 10 mai », *Recueil de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Tarn-et-Garonne, 1880-81*, 1882, p.35-70.
- BORDELON, Laurent, *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Amsterdam, Etienne Roger, Pierre Humbert, Pierre de Coup et les frères Chatelain, 1710.
- , « L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 36, Paris, 1789.
- BORGERHOFF, Joseph, Léopold, *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912.

- BORGHERS, Alphonse, « La Sirène, conte fantastique », *Le Musée des Famille*, tome 6, 1848-1849, p.265-277.
- , « Le Barbier de Beaulieu, conte fantastique et moral », *Musée des Familles, lectures du soir*, deuxième Série, tome quatrième, 1846-47, p.309-315
- , « Le Scarabée d'or », *La Revue britannique*, 1845, cinquième série, tome 30, p.168-212.
- BOUCHOR, Maurice, *Contes populaires*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1904.
- BOUDET PUYMAIGRE, Théodore, *Aquarelle*, Metz, Gerson-Levy et Alcan, 1842.
- BOURGET, Paul, « Courrier dramatique », *Le Globe*, 5 juillet 1880, p.2.
- BOURSIN, Elphège, « Le Repasseur de couteaux », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, Paris, Bureau central des almanachs, p.24-40.
- BOYER, Antide, « La Tarasque », *La Petite presse, journal quotidien illustré*, 23 décembre 1886, p.2.
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1924.
- BREUILLAC, Marcel, « Hoffmann en France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, tome 13^e, 1906, p.427-457.
- BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre, « Des Hallucinations », *Revue étrangères, de la littérature, des sciences et des arts*, tome 54, 2^e série, 1845, p.1-11.
- BRIVOIS, Jules, *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle*, Paris, Librairie L. Conquet, 1883.
- BRONNER, Franz Xavier, *Le nain vert, conte fantastique*, Limoges, Ardent frères, 1857 [1871, 1884, 1885].
- BÜRGER, Gottfried August, *Lénore*, Paris, Crumer, 1841.
- BURKE, Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, [1757] 2009.
- BUTRY, Philippe, « La Maréchalerie », *Le Musée universel*, Paris, Goupil, 1868, p.41-42.
- CADOL, Édouard, *Le Cheveu du Diable, voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1886.
- CAILLET, Albert-Louis, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, vol.2, Paris, Dorbon, 1912.
- CAMÉE, « La Maison Salviati », *La Patrie*, 21 décembre 1884, p.3.
- CARADEC, Jules (Dr.), « Causerie du Docteur, comment on prévient la Méningite », *La Jeune Mère*, 10^e année, n^o4, avril 1883, p.49-51.
- CARO, Elme-Marie, *George Sand*, Paris, Hachette, 1887.

- CAZOTTE, Jacques, *Les Mille et une fadaïses, contes à dormir debout*, Baillons, L'Endormy, 1742.
- , *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, Paris, Le Jay, 1772.
- , *Œuvres badines et morales de M. Cazotte*, Londres, s. e., 1788.
- , *Œuvres badines et morale, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte*, Paris, Bastien, 1817.
- , « La patte du chat, conte zinzimais », *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques*, tome 3, Paris, Jean-François Bastien, 1817, p.197-274.
- , « Le vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand », *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, p.119-125.
- , *Le Diable amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845.
- , « Le Diable amoureux », *Veillées Littéraires illustrées*, Paris, J. Bry aîné, 1849, p.1-18.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Picard, 1867.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Plon, 1871.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Quantin, 1878.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, H. Geffroy, 1893.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Fayard, 1894.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Flammarion, 1895.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, G. Crès, 1920.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, B. Grasset, 1921.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, C. Bloch, 1921.
- , SEDAINÉ, Michel-Jean, *Les Sabots, opéra-comique en 1 acte, mêlé d'ariettes*, Paris, Hérisant, 1768.
- , MACHAVIEL, CHAMISSO, Aldebert (von), *Contes fantastiques*, Paris, Picard, 1867.
- , CHAVIS, Denis (trad.), *Continuation des Mille et une nuits*, Genève, Barde, Manger et Cie, 1788.
- , CHAVIS Denis, « Continuation des Mille et une nuits », *Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manget et Cie, 1789.
- CÉLIÈRES, Paul, « Une pluie d'orage », *La Gazette des femmes*, 10 juillet 1882, p.100-101.
- CERVANTÈS, Miguel (De), *Don Quichotte*, Paris, Hachette, 1863.

- CH., L., « Le Mauvais œil, tradition dalmate, par M. Brisset », *La Quotidienne*, 31 août 1833, p.1-2.
- CHAMISSO, Adelbert (Von), *Merveilleuse histoire de Peter Schémihl*, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1838.
- , *Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887.
- , *Pierre Schémihl*, Paris, Dentu, 1893.
- , *L'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Arnauld et Cie, 1899.
- CHAMPFLEURY, « Essai sur les œuvres d'Hoffmann », *L'Athenaeum français*, 6 janvier 1855, p.794-796.
- , *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Dentu, 1875.
- CHAPON, Léon, « Premières représentation », *Gil Blas*, 27 novembre 1882, p.2.
- CHARPENTIER, Georges, « Avertissement », *Contes de la Veillées*, Paris, Charpentier, 1868, p.1-4.
- CHASLES, Philarète, « Des drames merveilleux et fantastiques de Shakespeare », *La Revue de Paris*, tome VIII, Paris, 1829, p.184-208.
- , « De quelques ouvrages nouveaux », *La Presse littéraire*, 20 janvier 1861, p.25-26.
- , « Du roman en Angleterre depuis Walter Scott », *Revue des Deux Monde*, tome trente et unième, quatrième série, 1842, p.192-193.
- CHERBONNEAU, Auguste (trad.), *Histoire de Djouder le pêcheur*, Paris, Hachette, 1853.
- CHERI-MARIAN, *Les Maléfices du Diable, roman fantastique*, Paris, E. Dentu, 1867 [1868].
- CHESNEAU, Ernest, « Le Mouvement moderne en peinture », *Revue Européenne, Lettres, sciences, arts, voyages, politiques*, tome dix-huitième, Paris, 1861, p.479-519.
- , « Louis Boulanger », *Peintres et statuaire romantiques*, Paris, Charavay frères, 1880, p.95-117.
- CHEVALET, Émile, « Le doigt coupé », *Journal des Femmes*, n°5, mai 1844, p.193-216.
- CHOLLET, Jean, « Livres rares et curieux », *Revue des bibliophiles*, 1^{er} janvier 1882, p.281-288.
- CHOQUART, Adolphe, GUÉNOT, Georges, *Le Corridor du Puits de l'ermite, contes de Saintes-Pélagie*, Paris, Ambroise Dupont, 1833.
- CHOQUET, Gaston, *Le Cavalier fantastique ensemble : Le capitaine Lucifer*, Paris, édition de la collection d'aventures, 1917.
- CHRISTIAN, P., *Histoire de la magie, du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples*, Paris, Furne, Jouvot et Cie, 1870.

- CIROT, Jean-Pierre-Albert, *Actes de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, 3^e série, 24^e année, 1862, p.41-61.
- CLAIRVILLE, Gabet, Charles, *Les Griffes du diable, pièce fantastique en 3 actes et 12 tableaux*, Paris, Théâtre des Menus-Plaisirs, 1872.
- CLARÉTIE, Jules, « La Vie à Paris, des monstres et des phénomènes à propos d'une exhibition », *Le Temps*, 23 septembre 1910, p.2.
- CLERC, Pierre, *Le Délire fantastique*, Thèse de Doctorat en Médecine, sous la direction de Jean Lépine, Université de Lyon, 1925.
- COBB, Palmer, *The Influence of E. T. A Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1908.
- COGNIARD (frères), *Les Farfadets, ballet fantastique en deux actes et trois tableaux*, Bruxelles, J.A. Lelong, 1845.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres, J. M. Dent & Co., 1906.
- COLETTE, *La Maison Claudine*, Paris, J. Ferenczi, 1922.
- COLLIN DE PLANCY, Jacques-Albin-Simon, *Histoire des vampires et des spectres malfaisans avec un examen du vampirisme*, Paris, Masson, 1820.
- , *Les Contes noirs, ou Les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières, anecdotes inédites, etc., sur les apparitions, les diables, les spectres, les revenans, les fantômes, les brigands, etc.*, Paris, P. Mongie, 1818.
- , *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans, de contes bizarres, d'anecdotes prodigieuses, sur les aventures des démons, les traits qui les caractérisent... extrait et traduit des démonomanes, des théologiens, des légendes et des diverses chroniques du sombre empire*, Paris, Mongie aîné, 1819.
- , *Dictionnaire infernal, Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrète*, Paris, P. Mongie, 1825.
- , *Dictionnaire infernal, ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux démons, aux sorciers, aux sciences occultes, etc.*, Paris, P. Mellier, 1844.
- , *Dictionnaire infernal, ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux démons, aux sorciers, aux sciences occultes, etc.*, Paris, Henri Plon, 1863.

- CONAN DOYLE, Arthur, *Memories and adventures*, Boston, Little Brown and company, 1924.
- CONSTANT, Benjamin, « Les dessins de Victor Hugo », *Moniteur des arts*, 18 mai 1888, p.4.
- CORMENIN, Louis (De), « De La caricature », *La Liberté*, 10 février 1850, p.8.
- CORNEILLE, Thomas, *Le Feint astrologue*, Paris, C. de Sercy, 1651.
- COUDREUX, Alfred, « Fantaisies, contes bruns par une tête à l'envers », *La Caricature*, 16 février 1832, p.542-543.
- COUSTÉ, E., *Le Château de Castelloubou, conte fantastique*, Paris, Ollendorff, 1880.
- CUISIN, J.-P.-R., *Les Fantômes nocturnes ou Les terreurs coupables, théâtre de forfait offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats*, Paris, Lepetit, 1820.
- , *Les Ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événemens merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces, et combinaisons du crime, puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*, Paris, Veuve Lepetit, 1820.
- D., « Bibliographie », *Journal des débats politiques et littéraire*, 16 mars 1886, p.3.
- DAMAIN, Hortense, « Florida, conte fantastique », *Revue Parisienne*, août 1855, cinquième année, Paris, p.2.
- DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Hachette, 1861.
- DARC, Daniel, *La Princesse Méduse*, Paris, Charpentier, 1880.
- DAURIAC, Philippe, « Revue littéraire », *Le Monde illustré, Journal hebdomadaire*, 9^e année, n°431, 15 juillet 1865, p.39.
- DAUVERGNE, Anatole, « Salon de 1843 », *L'Art en Province*, vol.7, 1^{ère} livraison, 7^e année, 1843, p.127-157.
- DELCOURT, Pierre, *Histoires fantastiques*, Paris, A. Capendu, 1880.
- DELON, Charles, *Les Peuples de la terre*, Paris, Hachette, 1890.
- DEPELCHIN, Fernand, *Les Forêts de la France*, Tours, Mame, 1887.
- DÉMOULIN, Anaïs, « Les Holoturies », *Le Journal de la Jeunesse*, 1877, premier semestre, p.247-250.
- DENTAS, L. E., « La Revanche fantastique », *Le XIX^e siècle*, 20 octobre 1872, p.2.
- DESBEAUX, Émile, *Les Pourquoi de Mademoiselle Suzanne*, Paris, Durocq, 1881.
- DESCHAMPS, Charles, *Les Gouttes de sang*, Paris, L. Hurtau, 1869.

- DESCHAMPS, Émile, *Réalités fantastiques*, Paris, Heneton, 1854.
- DESCHAMPS, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », *Je sais tout*, 15 septembre 1905, p.151-160.
- DESCHANEL, Émile, *Boileau, Charles Perrault*, Paris, Calmann Levy, 1888.
- DEVILLY, Louis, *Catalogue des livres du cabinet de lecture qui se trouvent chez Devilly*, Metz, Devilly, 1820.
- DICKENS, Charles, *Le Grillon du foyer*, Paris, Hachette, 1853.
- , *Les Contes*, Limoges, L. Ardent, 1883.
- Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue*, tome II, Trévoux, E. Ganeau, 1704.
- DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean (dir.), *Encyclopédie*, Paris, Paris, Briasson, David, Le Breton, S. Faulche, 1751-1765.
- DILMANS, Antoine [MILSAND, Joseph], « Du style et de l'effet en peinture », *Journal des artistes*, XVI^e année, vol.1, 2 janvier 1842, p.185-192.
- DOBRITZ, Frédéric, *Contes et légendes scandinaves*, Paris, Lévy, 1887.
- DOUMIC, René, « L'œuvre de Guy de Maupassant », *La Revue des deux mondes*, LXIII^e année, troisième période, tome cent-vingtième, 1893, p.187-209.
- DRIOU, Alfred, *En ballon, voyage fantastique dans les mondes inconnus*, Limoges, M. Barbou, 1888.
- DROUOT, *Quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques, revêtus de reliures d'art et de fantaisie, tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien dont le nom n'est pas mystère*, Paris, Dural, 1894.
- DRUMONT, Édouard, « Ce que coûterait une guerre », *La Libre Parole*, 23 décembre 1909, p.1.
- DUBOUL, « Arthur, seconde partie », *Le Phare, Journal de la Rochelle*, 10 avril 1841, p.1-3.
- DU BOURG-CÉRÈS, D., « Les écoles littéraire en 1863 », *La Sylphide*, XXIV^e année, 2^e livraison, 20 janvier 1863, p.22-23.
- DU CAMP, Maxime, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895.
- DU CLEUZIQU, Henri, « Salon de 1861, Goethe, Shakespeare et Dante, à l'exposition de peinture », *La Jeunesse, Journal littéraire*, n°2, 15 juin 1861 p.3-4.
- DUMAS, Alexandre, *Mille et un fantômes*, Paris, A. Cadot, 1849.
- , *Les Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852.
- , *Un Paquet de lettres. La boîte d'argent*, Paris, Walder, 1855.
- , *Les Mille et un fantômes*, Paris, A. Levasseur, 1907.

- DUPOUY, Auguste, « Le Centenaire d'Hoffmann », *Le Figaro, Supplément littéraire du dimanche*, 2 juillet 1922, p.2.
- E. M., « Études Intimes », *Le Propagateur Homéopathique, scientifique et littéraire*, Première année, n°33, Jeudi 30 Juillet 1857, p.3-4.
- EDOUX, E., *La Vérité, journal du Spiritisme*, Lyon, 1863.
- ENAULT, Louis, « La Valse de minuit, conte fantastique », *Almanach astrologique, magique, prophétique, satirique et des sciences occultes*, Paris, Pagnerre, 1858, p.131-143.
- ERCKMANN-CHATRIAN, *Contes de la montagne*, Paris, Michel Lévy, 1860.
- , *Contes des bords du Rhin*, Paris, Hetzel, 1862.
- , *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862 [1867].
- , *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, 1860.
- , *Contes populaires*, Paris, Hetzel, 1866.
- , « Le blanc et le noir », *Le Monde illustré*, 7 décembre 1861, p.778.
- , *L'Ami Fritz*, Paris, Lafitte, 1920.
- , *Contes des bords du Rhin*, Paris, Lafitte, 1920.
- ESTANG, Luc, « Le fantastique est-il français ? », *La Croix*, 18 mars 1951, p.3.
- EUDEL, Paul, *De tout un peu, derniers mélanges*, Paris, H. Le Soudier, 1912.
- EYRIÈS, Jean-Baptiste-Benoît, *Fantasmagoriana, Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenans, fantômes, etc., traduit de l'allemand par un amateur*, Paris, Schoell, 1812.
- FAVRE, Adolphe, « Le baiser des fiançailles », *Revue Parisienne*, avril 1857, p.1-2.
- FÉVAL, Paul, « Aimée, (suite) », *Le Monde illustré*, 2^e année, n°76, 25 septembre 1858, p.198-203.
- , *La Vampire*, Paris, Dentu, 1891.
- FLAN, Alexandre, « Les Réalités de la Féerie », *Journal pour Rire, Journal amusant, Journal illustré*, n°453, 3 septembre 1864, p.6-8.
- FOA, Eugénie, *Mémoires de Croquemitaine*, Paris, Louis Janet, c.1840.
- FOLEY, Charles, *Zéphirin Baudru*, Paris, L'illustration, 1898.
- FORGUES, Paul-Émile [Old Nick], « Une descente au Maelstrom », *La Revue britannique*, 1846, sixième série, tome 5, p.182-203.
- , « Etudes sur le roman anglais et américain, Les contes d'Edgar Poe », *La Revue des deux mondes*, XVI année, octobre 1846, p.341-366.
- , « Une sanglante énigme », *Le Commerce*, 12 octobre 1846, p.1-3.
- , « À Monsieur le rédacteur de *La Presse* », *Le Commerce*, 15 octobre 1846, p.2.

- FOURNEL, Victor, *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés du XVII^e siècle*, Paris, Didier et Cie, 1862.
- FRANKLIN, Alfred, « Revue des revues », *L'Abeille Impériale*, 21^e numéro, 28 février 1854, p.10-12.
- FRÉCHON, « M. Renan et l'exégèse antichrétienne », *Études de Théologie, de Philosophie et d'histoire*, nouvelle série, tome premier, 1859, p.161-218.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig-Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.
- FROLLO, Jean, « Les Fantômes », *Le Petit Parisien*, 20 juin 1909, p.1.
- G.B., « James Dixon, ou la Funeste ressemblance », *La Quotidienne*, 3 et 4 décembre 1844, p.1-2.
- , « Un meurtre sans exemple sans les fastes de la justice », *La Quotidienne*, 11 juin 1846, p.1-2.
- GALLAND, Antoine, *Les Mille et une nuits, contes arabes*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1704-1717.
- , *Mille et une nuits contes choisis*, Paris, A. Bédelter, 1850.
- , *Les Mille et une nuits*, Paris, Morizot, 1864.
- , *Mille et une nuits*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881.
- GARNIER, Charles-Georges, Thomas, « Avertissement de l'éditeur », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 35, p.VII-XII.
- GAUCHER, Maxime, « Causerie littéraire », *La Revue politique et littéraire*, 1^{er} janvier 1880, p.140-142.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, Pierre-Marie, « Progrès de la Décadence des Beaux-Arts en France », *Annales de la calcographie générale*, 1^{er} janvier 1806, p.293-299.
- GAUTIER, Théophile, « Les Contes d'Hofmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836, p.41-50.
- , « Feuilleton de la Presse. A M. Henri Heine, à Caunteretz », *La Presse*, 5 juillet 1841, p.1-2.
- , *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1845.
- , « Feuilleton de la Presse, Courses de Taureaux à Saint-Esprit », *La Presse*, 5 septembre 1853, p.1-2.
- , « Gavarni », *L'Artiste*, 11 janvier 1857, 5^e livraison, p.65-67.
- , « Gavarni, Gustave Doré », *L'Artiste*, 20 décembre 1857, 16^e livraison, p.243-245.
- , « Spirite, nouvelle fantastique », *Le Moniteur universel*, 17 novembre 1865, p.1-2.

- , « Spirite, nouvelle fantastique », *Le Moniteur universel*, 6 décembre 1865, p.1-2.
- , *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866.
- , *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.
- , *Le Roman de la momie*, Paris, Charpentier, 1889.
- , *Une Nuit avec Cléopâtre*, Paris, Ferroud, 1894.
- , *La Chaîne d'or*, Paris, Ferroud, 1896.
- , *Omphale, histoire rococo*, Paris, Ferroud, 1896.
- , *La Mille deuxième nuit*, Paris, Ferroud, 1898.
- , *Le Roman de la momie*, Paris, Carteret, 1901.
- , *La Morte amoureuse*, Paris, A. Romagnol, 1904.
- , *Jettatura*, Paris, A. Romagnol, 1904.
- , *Jettatura*, Paris, Lafitte, 1914.
- , *Le Roman de la momie*, Paris, Ferroud A., 1920.
- GENNEP, Arnold (Von), *La Formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1917.
- , *Le Folklore. Croyances et coutumes populaires en France*, Paris, Stock, 1924.
- GILL, André, *Voyage fantastique du petit Trimm à la queue d'un chat*, Paris, Richard, 1866.
- GILLO, Philippe, « Les Livres », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n°44, Jeudi 13 Février 1896, p.5.
- GILPIN, William, *On Picturesque Travel*, Londres, Cadell and W. Davies, 1792.
- GIOBERTI, Vincenzo, *Essai sur le Beau, éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1843.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, Paris, Dondey-Dupré, 1828.
- , *Faust*, Paris, C. Motte, Sautetlet, 1828.
- , *Faust*, Bruxelles, Librairie romantique, 1828.
- , *Faust*, Paris, Dondey-Dupré, 1835.
- , *Faust*, traduction revue et complète, Paris, Dutertre, 1847.
- , *Faust*, Paris, J. Bry aîné, 1852.
- , « Faust précédé de « La légende populaire de Johann Faust, l'un des inventeurs de l'imprimerie » par Widmann », *Les Veillées littéraires illustrées*, tome 7, Paris Bry aîné, 1852.
- , *Faust*, Paris, Librairie centrale des publications illustrées, 1860.
- , *Faust*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- , *Faust*, Paris, Garnier frères, 1877.
- , *Faust*, Paris, Hachette, 1878.

- , *Faust*, Paris, Quantin, 1880.
- , *Faust*, Paris, Delarue, 1881.
- , *Faust*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1885.
- , *Faust*, Paris, A. Lemerre, 1903.
- , *Faust*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1904.
- , *Faust*, Paris, La Renaissance du livre, 1920.
- , *Faust*, Paris, Librairie de France, 1923.
- , *Malheureuse histoire du Docteur Faust*, Paris, édition de la Roseraie, 1924.
- GOGOL, Nikolaj, *Nouvelles choisies*, Paris, Hachette, 1853.
- GOURCUFF, Olivier (De), « Causeries sur Noirmoutier-Vieilles croyances et vieilles coutumes, par le Dr Viaud-Grand-marais », *Revue de Bretagne de Vendée & D'Anjou*, trente-troisième année, tome 1, 1^{ère} Livraison, Janvier 1889, p.243-244.
- GOZLAN, Léon, *Le Faubourg mystérieux. Le Vampire du val de Grâce*, Paris, Dentu 1861.
- , « Le Faubourg mystérieux, Le vampire du Val-de-Grace », *Musée littéraire : choix de littérature contemporaines*, 41^e série, Paris, 1875, p.127-173.
- GRIMM, Jacob, *Contes choisis*, Paris, Hachette, 1869.
- GROMORT, Nicolas-François, *Spécimen des caractères d'affiches, vignettes et fleurons des fonderies et stéréotypie de N.-F Gromort*, Paris, Casimir, 1837.
- GUIRAUD, Alexandre, *Césaire et Mélanges*, Paris, Librairie d'Amyot, 1845.
- HAMILTON, Antoine, « Le bélier, Fleur-d'Épine, Les quatre Facardins », *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, 1785.
- HARO, frères, *Tableaux anciens et modernes provenant de la collection de M. le comte D****, Paris, Drouot, 1888.
- HAVARD, Henry, « L'Exposition », *Le Siècle*, 29 septembre 1878, p. 2.
- HELLO, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française*, quatrième année, tome XV, 1858, p.31-40.
- HERMONT, Paul, « Le fantastique dans les contes populaires », *Bulletins de la Société dauphinoise d'éthologie et d'archéologie*, 1^{er} janvier 1902, p.191-193.
- HETZEL, Pierre-Jules, « Sur les contes de fées », *Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, p.V-XII.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, [1814-1815] 1979.
- , *Œuvres complètes*, Paris, J. Lefebvre, 1830.
- , *Contes fantastiques*, Paris, E. Renduel, 1832.

- , *Contes fantastiques de E. T. A Hoffmann, traduction nouvelle, précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Henry Egmont*, Paris, Camuzeau, 1836.
- , *Contes de E. T. A. Hoffmann, traduction nouvelle de M. Théodore Toussenel*, Paris, Pougin, 1838.
- , *Le Conseiller Krespel*, Paris, L. Crumer, 1841.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843.
- , « L'Esprit élémentaire », *Contes d'Hoffmann faisant partie de ses dernières œuvres*, Lyon, Boursy Fils, 1848, p.1-36.
- , *Contes*, Paris, Charpentier, 1852.
- , *Contes fantastiques, édition illustrée de nombreuses gravures par David*, Paris, chez tous les libraires, 1852.
- , *Contes nocturnes, traduction nouvelle de La Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1852 [1856].
- , *Contes fantastiques*, Paris, Vialat, 1853.
- , *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Berlin, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1855.
- , *Contes fantastiques, notice sur Hoffmann, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1856.
- , *Contes mystérieux, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1857.
- , *Contes d'Hoffmann, précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann par M. Ancelot*, Paris, Arnaud de Vresse, 1859.
- , *Contes des frères Sérapion*, Paris, G. Barba, 1860.
- , *Contes fantastique, illustrés par Gavarni*, Paris Morizot, 1861.
- , *Contes nocturnes d'Hoffmann traduction nouvelle par P. Christian*, Paris, Morizot, 1862.
- , *Contes mystérieux, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1872.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Tolmer et Joseph, 1877.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Visconti, 1881.
- , *Un Conte d'Hoffmann, histoire du prince Casse-Noisette et du Roi des Souris*, Paris, Jouvet, 1883.
- , *Contes fantastiques tirés des Frères de Sérapion et Contes nocturnes, traduction de Loève-Weimars*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883.
- , *Contes nocturnes*, Traduction de la Bédollière, précédé d'une notice sur Hoffmann, Paris, Barbou, 1885.
- , *Fantaisie à la manière de Callot*, Paris Hachette, 1891.

- , *La Fiancée en loterie*, Paris, La librairie illustrée, 1892.
- , *Maître Martin le tonnelier*, Paris, Lecène, 1893.
- , *Mlle de Scudéry, chronique du temps de Louis XIV*, Paris, Boulangier, 1894.
- , *Contes fantastiques*, Librairie Gustave Frisson, 1896.
- , *Le Violon de Crémone*, Paris, Flammarion, 1900.
- , *Hoffmann*, Paris, Louis-Michaud, 1900.
- , *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, Paris, Éditions de la Banderole, 1921.
- , *Le Majorat*, Arcachon, édition de Georges Servant, 1923.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Le livre du bibliophile, G. et R. Briffaut, 1924.
- , NODIER, Charles, SCOTT, Walter (et al.), *Contes fantastiques*, Avignon, Amédée Chaillot, 1861 [1864].
- HOOG, Armand, « Le fantastique français », *Carrefour*, 8 octobre 1947, p.7.
- HOUSSAYE, Henry, « Le Livre illustré », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1877, p.927-944.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Perrotin et Garnier frères, 1844.
- , *Odes et Ballades*, Paris, Hector Bossange, 1828.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Paris, A. Blaizot, 1911.
- JANIN, Jules, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Levavasseur et Mesnier, 1832.
- , « Être artiste », *Revue étrangère de la Littérature, des Sciences et des Arts*, tome soixante-et-unième, 2^e série, 1847, p.151-157.
- , *Le Gâteau des rois, symphonie fantastique*, Paris, d'Amyot, 1847.
- , *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Lévy, 1863.
- , *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Baudouin, 1829.
- K. « Œuvres complètes de E. T. A Hoffmann, contes fantastiques, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 8 mai 1830, p.327-328.
- KARDEC, Allan, « Des hommes doubles et des apparitions de personnes vivantes », *La Revue Spirite*, juin 1871, n°6, p.161-165.
- , *La Revue Spirite*, Paris, 1858.
- , *Le Livre des esprits*, Paris, Dentu, 1857.
- , *Le Livre des médiums*, Paris, Didier Ledoyen, 1861.
- KERNADEC, Henri, *Les Exploits de maître Snip, ou Riquet au diable*, Limoges, Barbou, 1885.
- , *Le Puits sans fond, histoire fantastique*, Limoges, M. Barbou, 1890.
- KNAB, Louis, *Catalogue des livres de lecture du cabinet littéraire de Louis Knab*, Lausanne, Louis Knab, 1809.

- LABOULAYE, Édouard, *Contes bleus*, Paris, Furnes, 1864.
- LABUTTE, Augustin, *Chronique du jour des morts*, Paris, Ledoux, 1833.
- LACROIX, Paul, *La Danse macabre : histoire fantastique du XV^e siècle*, Paris, Renduel, 1832.
- , « La Danse macabre : histoire fantastique du XV^e siècle, *Œuvres illustrées du bibliophile Jacob*, Paris, de Gerdès, 1852.
- , *Curiosités infernales, Diables, bons anges, fées, elfes, follets et lutins, esprits familiers possédés et ensorcelés, revenants, lamies, lémures, larves, vampires, prodiges et sortilèges, animaux parlants, présages de guerre, de naissance, de morts, etc.*, Paris, Garnier Frères, 1886.
- LA FONTAINE, Jean (De), *Œuvres de J. de La Fontaine*, tome 2, Paris, Hachette, 1884.
- LAGENEVAIS, F. (De) [BLAZE DE BURY, Henri], « La littérature illustrée », *La Revue des deux mondes*, XII^e année-nouvelle série, 1^{er} janvier 1843, p.645-671.
- LEGRAS, Charles, « Au jour le Jour- Aubrey Beardsley », *Journal des débats politiques et littéraire*, 29 mars 1899, p.1.
- LA MOTTE FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl (Von), *Ondine, conte traduit librement de l'allemand*, Paris, A. Bertrand, 1822 [1834].
- , « Ondine », *Les Veillées littéraires illustrées*, tome II, Paris, J. Bry aîné, 1849.
- , *Ondine, conte fantastique avec une notice sur l'auteur*, Limoges, M. Barbou, 1889.
- , *Ondine*, Paris, E. Dentu, 1894.
- , *Ondine, conte fantastique*, Limoges, E. Ardant, 1895.
- , *Ondine, conte*, Paris, Hachette, 1912.
- LANDAIS, Napoléon, *Petit Dictionnaire français contenant tous les mots du dictionnaire de l'académie*, Paris, Didier, 1850.
- LANEUVILLE, Ferdinand, *Catalogue d'objets d'art et de curiosité antiques et de la renaissance*, Paris, Ch. Mannheim, 1866.
- LANGLEBERT, Edmond, *Hygiène du fumeur et du priseur*, Paris, Desloges, 1840.
- LARCHEY, Lorédan, « Les Mémoires », *Le Monde illustré*, 7 juillet 1866, p.10.
- LARIVE, FLEURY, *Dictionnaire français illustré des mots et des choses*, Paris, Georges Chamerot, 1888.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome huitième, Paris, Administration de Grand Dictionnaire Universel, 1872.
- LASALLE, Albert (De), « Une ascension au mont Peter-Botte. », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 4^e année, n°150, 25 février 1860, p.131-133.

- LAURENT-PICHAT, L., « Bulletin bibliographique », *La Revue de Paris*, tome XXXVI, 1^{er} mars 1857, p.616-638.
- LAVALLÉE, Joseph, *Cours historique et élémentaire de peinture*, Paris, Filhol, 1802.
- LAVATER, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Paris, Prudhomme, 1806.
- LAVEAUX, Jean-Charles, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, 2^e édition, Paris, Deterville, 1828.
- LAYET, A., « Compte rendu de la société pendant les années 1832-1833 », *Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts du département du Var, Séant à Toulon*, Toulon, J. M. Baume, 1833, p.169-231.
- LE GO, A., « Salon de 1834 », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 5^e, 1834, p.56-60.
- LEGOUVÉ, Ernest, « De l'individualité en Littérature », *La France Littéraire*, tome dix-huitième, 1835, p.24-43.
- LE HÉRICHER, Édouard, « Littérature populaire de la Normandie, Introduction », *Mémoire de la Société d'Archéologie, Littérature, Science & Arts des arrondissements d'Avranches & de Mortain*, tome VII, décembre 1885, p.1-42.
- LELEUX, Antoine, *Catalogue des livres français composant le cabinet de lecture d'Antoine Leleux*, Calais, Leleux, 1830.
- Le Livre des Prodiges ou Histoires et aventures merveilleuse et remarquables de Spectres, revenans, esprits fantômes, démons, etc. rapportées par des personnes dignes de foi*, Paris, Dépôt général des Nouveautés, 1808.
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Les Figures du temps, Gustave Doré*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861.
- L'ÉPINE, Ernest, *La Légende du Croque-Mitaine*, Paris, Hachette, 1863.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Les Contes de fées*, Paris, Librairie centrale, 1865.
- LERMINA, Jules, *Histoires incroyables*, Paris, Boulanger, 1895.
- , *La Science occulte, Magie pratique*, Paris, E. Kohl, 1890.
- LEROUX, Gaston, *La Double vie de Théophraste Longuet*, Paris, Flammarion, 1904.
- LE ROUX, Hugues, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 19 avril 1888, p.2.
- LESAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1707.
- LESCURE, Adolphe, (De), « Histoire des fées et de la littérature féerique en France », *Le monde enchanté : choix de douze contes de fées*, Paris, Firmin-Didot, 1883, p.I-LXXX.

- LE TELLIER, Charles-Constant, *Nouveau Dictionnaire portatif de la langue française ou Vocabulaire*, huitième édition, Paris, Belin le Prieur et Morizot, 1850.
- L'HÔTE, Édouard, « Du laid dans les arts », *Mémoires de la société dunkerquoise*, 12^e vol., 1866-1867, p.151-154.
- LIÉVIN, Louis, « Contes des bords du Rhin », *Revue bibliographique*, 31 août, 1862, p.308-310.
- LITTRÉ, Émile, *Petit Dictionnaire universel ou Abrégé du Dictionnaire Français, augmenté d'une partie mythologique, historique, biographique et géographique*, dixième édition, Paris, Hachette et C^{ie}, 1902.
- LIVOY, Timothée Hureau de, *Dictionnaire de synonymes françois*, Paris, Révision de manuscrits en tous genres, 1828.
- LONLAY, Eugène (De), *Légendes fantastiques*, Paris, Alcan-Lévy, 1874.
- MAC ORLAN, Pierre, *Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin*, Paris, Éditions de la Banderole, 1920.
- , *Pierre, Malice*, Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1924.
- MACPHERSON, James, *Carthon, poème d'Ossian*, Paris, s. e., 1762.
- MAHALIN, Paul, « La Belle limonadière », *Les Romans Célèbres*, deuxième année, n°149, 1894, p.355-356.
- MAICHE (De), « Beaux-Arts, Du but principal que l'on doit se proposer dans la culture des beaux-arts », *Travaux de l'académie de Reims, année, 1851-52*, n°2, trimestre de juillet 1851, p.132-144.
- MALRAUX, André, « La Genèse des « Chants de Maldoror » », *Œuvres complètes*, VI, Essais, Paris, Gallimard, [1920] 2010, p.10-15.
- MALPERS, George, *Un Chat fantastique*, Paris, Librairie générale de vulgarisation, 1885.
- MAQUET, Charles, *Voyages au pays bleu, contes fantastiques*, Paris, Librairie du petit Journal, 1866.
- MARIE, Aristide, *Gérard de Nerval : le poète, l'homme, d'après des manuscrits et documents inédits*, Paris, Hachette, 1914.
- MARMIER, Xavier, « Féerie franc-comtoise », *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, Paris, Paul Masgna, 1843, p.67-86.
- MARTIN, Camille, *L'Art gothique en France : L'architecture et la décoration*, première série, Paris, Librairie Centrale d'Art et d'Architecture, 1913.
- MATTHEY (DE), Hubert, *Essai sur Le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915.

- MAUPASSANT, Guy (De), « Le fantastique », *Le Gaulois*, 17^e année, 3^e série, n°427, 7 octobre 1883, p.1.
- , « Apparition », *Clair de lune*, Paris, E. Monnier, 1884, p.135-145.
- , *Le Horla*, Paris, Ollendorff, 1908.
- MAUX-BUCHET, *Premier supplément au catalogue des livres destinées à la lecture qui se trouvent au Cabinet littéraire*, Nîmes, Gaude, 1794.
- MÉRÉ, Élisabeth, *L'Homme au masque de fer ou les illustres jumeaux*, Paris, Locard et Davi, 1821.
- MÉRIADEC, P. L., « Le Genre fantastique », *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, tome 8, du 1^{er} janvier au 15 juillet 1864, p.331-334.
- MÉRIMÉE, Prosper, « Le Manuscrit du professeur Wittembach », *La Revue des deux mondes*, tome 83, 1^{er} septembre 1869, p.257-290.
- , *Nouvelles*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887.
- MEYER, Paul, « Bibliographie », *Bibliothèque de l'école des Chartres, revue d'éruditions consacrée spécialement à l'étude du Moyen Âge*, vingt et unième année, tome premier, cinquième série, 1860, p.458-462.
- MEYRONNET SAINT-MARC, Philippe-Émilien (de), *Légendes de Bretagne*, Paris, Lévy, 1879.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, [1862] 1966.
- , *Histoire du dix-neuvième siècle*, tome premier, Paris Flammarion, 1898.
- MILTON, John, *Le Paradis perdu*, Londres, Cassell, Peter and Galpin, 1866.
- MOLÉ-GENTILLHOMME, « Double amour », *Le Siècle*, 3 décembre 1837, p.1-3.
- MONSELET, Charles, « À propos de l'article de M. Sainte-Beuve sur M. Charles Monselet », *Le Petite Revue*, 7^e trimestre, 27 mai 1865, p.9-19.
- MOURER, Mariane, *Catalogue des livres du Cabinet de lecture de Mariane Mourer*, Orbe, s. e, 1794.
- MÜNTZ, Eugène, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1891, p.152.
- MURR, Christoph, *Description du cabinet de Monsieur Paul de Praun*, Nuremberg, Théophile Schneider, 1797.
- MUSSET, Paul, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846.
- NAMUR, Jean Pie, *Bibliographie d'ouvrages publiés sous le nom d'« Ana », accompagné de notes critiques, historique et littéraires*, Bruxelles, Delevingne et Callewaert, 1839.
- NESTOR, « Le fantastique en littérature », *Gil Blas*, 15 avril 1885, p.1.

- NERVAL, Gérard (De), « Préface », *Le Diable amoureux, roman fantastique*, Paris, Ganivet, 1845, p.I-LXXXIV.
- , *Lorely, Souvenir d'Allemagne*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852.
- , *Sylvie*, Paris, G. Gonet, 1855.
- , *Sylvie*, Paris, L. Conquet, 1886.
- , *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888.
- , *Sylvie*, Paris, Librairie illustrée, 1892.
- , *Les Filles du feu*, Paris, Flammarion, 1894.
- , *Sylvie*, Paris, Flammarion, 1900.
- , *La Main enchantée*, Paris, L. Carteret, 1901.
- , *Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des Génies*, Paris, les Cent bibliophiles, 1909.
- , *Aurélia*, Paris, Payot, 1913.
- , *Contes et facéties*, Paris, Éditions Art et Pensée, 1915.
- , *Sylvie*, Paris, G. Crès, 1919.
- , *Sylvie*, Paris, Société littéraire de France, 1919.
- , *La Main enchantée, histoire macaronique*, Paris, L. Pichon, 1920.
- , *Les Filles du feu*, Paris, A. Plicque, 1921
- , *La Main enchantée*, Paris, Duroc, 1923.
- NODIER, Charles, *Infernaliana*, Paris, Sanson, 1822.
- , *Trilby, ou le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, Paris, Ladvoat, 1822, p.V-VI.
- , « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, novembre 1830, p.205-226.
- , « Histoire d'Hélène Gillet », *La Revue de Paris*, tome 35, 1832, p.18-36.
- , *Veillées de famille, contes instructifs et proverbes moraux en français*, Paris, C. Allardin, 1837.
- , « Le génie bonhomme, conte du vieux temps », *Les Jours de congés ou les matinées du grand oncle*, Paris, Postel fils, 1838.
- , *Contes*, Paris, Charpentier, 1844.
- , *Contes*, Paris, Hetzel, 1846.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850.
- , *Contes*, Paris, Schneider, 1851.
- , « Contes », *Les Chefs-d'œuvre de la littérature et de l'illustration*, Paris, S. Rançon, 1851.
- , *Contes*, Paris, Lecou et Hetzel, 1852.

- , *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1868.
- , *Contes*, Paris, Hetzel, 1879.
- , *Écrin d'un conteur, choix de contes*, Paris, Charpentier, 1887.
- , *Tribly ou le Lutin d'Argail*, Lyon, Société des amis des livres, 1887.
- , *Contes et nouvelles*, Limoges, M. Barbou, 1890.
- , *Le Bibliomane*, Paris, L. Conquet, 1894.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, E. Dentu, 1894.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, Boulanger, 1895.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, A. Ferroud, 1897.
- , *Contes choisis*, Paris, A. Picard et Kaan, 1898.
- , *Contes fantastiques*, Paris, J. M. Dent et Fils, 1900.
- , *Contes*, Paris, Louis Michaud, 1909.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, F. Rouff, 1918.
- , *Contes fantastique*, Paris, Larousse, 1919.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Larousse, 1924.
- , ROYER, A., DESCHAMPS, Émile, SOULIÉ, Frédéric, GOZLAN, Léon, *Contes à nos jeunes amis*, Paris, E. Renduel, 1837.
- NOIR, Louis, *La Chasse fantastique*, Paris, A. Fayard, 1894.
- , *Les Braconniers. La chasse fantastique*, Paris, A. Fayard, 1894.
- NORCIAC, Jules, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 24^e année, n°1207, 15 mai 1880, p.298-299.
- O. « Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Weimars », *Le Globe*, 26 décembre 1829, p.818-820.
- , « Du Faust de Goethe », *Le Globe*, 30 octobre 1827, p.1-2.
- ORTOLI, Frédéric, *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885.
- O'TARDIF, *Les Revenants*, Cannes, V. Guiglion, 1908.
- P. L., « Correspondance », *Journal de la ville de Saint-Quentin*, 17 octobre 1819, p.2.
- PABAN (DE), Gabrielle, *Démoniana, ou, Nouveau choix : d'anecdotes surprenantes, de nouvelles prodigieuses, d'aventures bizarres, sur les revenans, les spectres, les fantômes, les démons, les loups-garous, les visions, etc., etc. : ouvrage propre à rassurer les imaginations timorées, contre les frayeurs superstitieuses*, Paris, Locard et Davi, 1820.
- , *Histoire des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou Choix d'anecdotes et de contes, de faits merveilleux, de traits bizarres, d'aventures*

- extraordinaires sur les revenants, les fantômes, les lutins, les démons, les spectres, les vampires, et les apparitions diverses, etc*, Paris, Locard et Davi, 1819.
- PADGET, Violet, [LEE, Vernon], « Une Idylle au dix-huitième siècle », *Le Matin, dernier télégramme de la Nuit*, 18 mars 1903, p.5.
- PASSAVANT, Johann David, *Le Peintre-graveur*, Tome 6, Leipsic, Rudolph Weigel, 1864.
- PECTOR, Désiré, « Variétés. Notice sur les collections ethnographiques », *Revue d'ethnographie*, 1^{er} janvier 1889, p.285-290.
- PEIGNOT, Gabriel, *Manuel bibliographique*, Paris, Villiers, 1800.
- PELLETAN, Eugène, « Les Dialogues de Platon, dans l'île de Bougival », *Revue Parisienne*, 1^{er} janvier 1843, p.409-411.
- PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Chez la veuve Barbin, 1707.
- , *Contes*, Paris, Blanchard, 1851.
- , *Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862.
- , *Contes*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1876.
- PETIT, George, *Etude médico-psychologique sur Edgar Poe*, Thèse de Doctorat en Médecine, sous la direction d'Alexandre Lacassagne, Université de Lyon, 1905.
- PHILOMESTE Junior, *Les Fous littéraires, essai bibliographique*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880.
- PICTET, Adolphe, *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, Duprat, 1838.
- , *Une course à Chamounix*, Lyon, imprimerie de A. Geneste, 1911.
- PIEL DE TROISMONT, Charles, « Le genre fantastique. Hoffmann – Edgar Poe – Erckmann Chatrian », *Le Constitutionnel*, 28 janvier 1862, p.3.
- PISTONO-PISTONI, « La Dernière heure de Barnabé », *L'Écho rochelais*, 24 août 1838, p.1-3.
- POE, Edgar, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphie, Lea and Blanchard, 1840.
- , *Tales*, New York and London, Wiley and Putnam, 1845.
- , *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, New York, J. S. Redfield, Clinton Hall, 1850.
- , *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*, Paris, Hachette, 1852 [1853].
- , *Histoires extraordinaires*, Paris, M. Lévy, 1856.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.
- , *Le Capitaine Mayne-Reid, À la suite, quatre nouvelles d'Edgar Poë traduites par William Hughes : "Enterré vif. La Lettre dérobée. L'Homme dans la foule. Le Cœur mort qui bat*, Paris, 1857.

- , *La Mille et deuxième nuit*, Paris, Coulommiers, 1868.
- , *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Levy, 1869.
- , *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Levy, 1871.
- , *Le Corbeau, traduction française de Stéphane de Mallarmé*, Paris, Richard Lesclide, 1875.
- , *Les Cloches*, Paris, Librairie de l'eau-forte, 1876.
- , *Contes grotesques, avec une vignette par Odilon Redon*, Paris, Ollendorff, 1882.
- , *The Raven, illustrated by Gustave Doré*, Londres, S. Low, 1883.
- , *Histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884.
- , *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892.
- , *Nouvelles américaines*, Limoges, E. Ardent, 1893.
- , *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897.
- , *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, Paris, J. Rouff, 1904.
- , *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910.
- , *Nouveaux contes étranges*, traduction Armand Masson, Paris, Pierre Lafitte, 1911.
- , *Dix contes d'Edgar Poe, traduits par Charles Baudelaire illustrés de 95 compositions originales de Martin Van Maële*, Paris, Dorbon aîné, 1912.
- , *Histoires extraordinaires, suivies de Genèse d'un poème*, Paris, Helleu, 1916.
- , *Le Corbeau*, Paris, L. Pichon, 1918.
- , *La Chute de la maison Usher*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919.
- , *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap, 1919.
- , *Une Descente dans le Maelstrom*, Paris, Devambez, 1920.
- , *The Raven adaptation en vers de Marcelin Huc*, Paris, E. Bernard, 1920.
- , *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Crès, 1921.
- , *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, Paris, Kieffer, 1921.
- , *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Édition de la Banderole, 1921.
- , *La Chute de la maison Usher*, Paris, Georges Servant, 1922.
- , *Les Meilleurs contes*, Paris, Figuière, 1923.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Helleu et Sergent, 1924.
- , *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Helleu, 1924.
- , *Contes extraordinaires*, Paris, France-Edition, 1924.

- , *Nouvelles histoires extraordinaires et histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Helleu et Sergent, 1924.
- PONTMARTIN, Armand (De), « Causeries littéraires », *L'Assemblée nationale*, 12 avril 1856, p.1-2.
- PRADEL, Georges, *Les Baisers du monstre*, Paris, Ollendorff, 1887.
- , « La cage de cuir », *La Patrie créole*, 6 octobre 1906, p.1.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris, Bry aîné, 1854.
- , *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Livre plein de Pantagruélisme*, Lyon, François Juste, 1542.
- RÉGAMEY, Félix, « Le fantastique japonais (1) », *Revue des traditions populaires*, 3e année, tome III, n°4, avril 1888, p.189-194.
- , « Le fantastique japonais (2) », *Revue des traditions populaires*, 3e année, tome III, n°5, mai 1888, p.257-261.
- , « Le fantastique japonais : le feu », *Revue des traditions populaires*, 4e année, tome IV, n°4, janvier 1889, p.14-18.
- , *Le Dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio [sic]*, Paris, Atelier Félix Régamey, 1902.
- RÉGNIER, Henri (De), *Marceline ou la Punition fantastique*, Paris, A. Michel, 1921.
- RENARD, François-Sylvain, *Catalogue des livres du cabinet de lecture de Renard*, Paris, J. Gratiot, 1808.
- RENARD, Maurice « Du roman merveilleux scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, octobre 1909, p.245-260.
- RETINGER, Joseph H., *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1909.
- RÉVOIL, Bénédicte-Henry, « La Chasse aux Gorilles », *La Semaine des Familles*, n°18, 28 janvier 1865, p.278-281.
- RIVIÈRE, Henri, *Les Méprises du cœur*, Paris, Lévy, 1865.
- ROBERT, Adrien, *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867.
- ROBERT, Clémence, *La Rose du cimetière, histoire fantastique*, Le Mans, Imprimerie du Temple et Viallat, 1860.
- ROSSEUW SAINT-HILAIRE, Eugène, « De Schiller historien et de la Révolution des Pays-Bas », *La Revue de Paris*, tome 22, 1831, p.127-140.
- S., « Réactions diverses », *L'École et la Famille*, 13^{ème} année, n°9, 1er mai 1888, p.214.

- S., « Au jour le jour. La biche écrasée », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 mars 1910, p.1.
- S. B., « Odes et Ballades, Par M. Victor Hugo », *Le Globe*, 9 janvier 1827, p.338-340.
- SABATIER, Auguste, « Lettres du Dimanche », *Revue Chrétienne*, troisième série, tome septième, 1899, p.367-382.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la Littérature industrielle », *La Revue des deux mondes*, Tome Dix-Neuvième, Quatrième Série, Paris, 1839, p.675-691.
- SAND, George, *Contes d'une grand'mère*, Paris, Michel Lévy, 1873.
- , *Correspondance : 1812-1876*, IV, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- , « Essai sur le drame fantastique, Goethe, Byron, Mickiewicz », *La Revue des deux mondes*, 15 décembre 1839, p.593-645.
- , « La Coax, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 99, 1872, p.583-604.
- , *Les Légendes rustiques*, Paris, A. Morel et compagnie, 1858.
- , « Les Dames vertes », *Le Monde illustré*, 18 avril 1857, p.6-11.
- , *Le Secrétaire intime*, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- , « Le Géant Yéous », *La Revue des deux mondes*, tome 104, 1873, p.864-896.
- , « Le nuage rose, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 100, 1872, p.441-505.
- , « L'Homme de Neige », *Les Bons romans*, 1^{er} janvier 1883, p.201-208.
- , « Les ailes de courage, conte fantastique », *La Revue des deux mondes*, tome 102, 1872, p.888-948.
- SARDOU, Victorien, *Le Roi-Carotte, opéra bouffe-féerie en 4 actes*, Paris, Lévy, 1872.
- SAUCLIÈRES (De), « Rapport sur le Salon de 1852 », *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, tome XVIII, 1^{er} mai 1850 au 1^{er} mai 1853, p.16-35.
- SCHARLES, « Une révolution pour le rire, conte fantastique, philosophique, et stupide », *Le Journal pour Rire*, 24 janvier 1852, p.2-6.
- SCHARLES, Hermann, *Le Beau Nick, conte fantastique allemand*, s. l, s. n, 1851.
- SCHMIT, Alphonse, « Souvenir du Midi (suite et fin) », *La Semaine des Familles*, n°10, samedi 4 décembre 1858, p.148-151.
- SÉBILLOT, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, mars 1889, p.129-132.
- , « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°10, octobre 1889, p.509-511.

- , « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 5^e année, tome V, n°1, 15 janvier 1890, p.20-28.
- , « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°11, novembre 1889, p.579-588.
- , « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 5^e année, tome V, n°6, 15 juin 1890, p.338-352.
- , « Table méthodique- Monde fantastique », *Revue des traditions populaires*, 7^e année, tome VII, n°8-9, août, septembre 1892, p.534-537.
- , *Le Folk-lore de la France. La faune et la flore*, Paris, E Guimoto, 1906.
- SECOND, Albéric, *Les Petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann, 1844.
- SÉGURE, Nicolas, « La Vie littéraire », *La Revue mondiale*, 15 juillet 1922, p.188.
- SCOTT, Walter, « On the Supernatural in Fictitious Composition », *The Foreign Quarterly review*, vol I, Juillet- Novembre 1827, p.60-98.
- SENNEVILLE, Ch. (De), « Revue Littéraire », *La Comédie*, 1^{er} janvier 1878, p.6-7.
- SERVAN, Félix, « Laura Hirmann », *L'Écho rochelais*, 10 février 1875, p.2.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Corréard, 1821.
- SILVESTRE, André, *Biographie allégorique et fantastique des illustrations contemporaines*, Paris, Carpentier-Méricourt, 1832.
- Spectriana, recueil d'histoires et aventures surprenantes, merveilleuses et remarquables de spectres, revenans, esprits, fantômes, gnomes, diables et démons, Manuscrit trouvé dans les catacombes*, Paris, L'Écrivain, 1817.
- SOCIÉTÉ DES AMIS DES LIVRES, *Annuaire de la société des amis des livres*, Paris, Pour les amis des livres, 1^{er} janvier 1931.
- SOLANGES, Hortense (De), « Note d'une parisienne- Sciences psychiques », *La Presse*, 2 janvier 1914, p.2.
- SOULIÉ, Frédéric, « Les Quatre Henri », *Musée des Familles, Lectures du Soir*, deuxième volume, décembre 1834, p.33-34.
- SOUVESTRE, Émile, *Les Merveilles de la nuit de Noël, récits fantastiques du foyer breton*, Paris, Lévy, 1868.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles (De), *Les lundis d'un chercheur*, Paris, Lévy, 1894, p.188-189.
- ST. M., « Variétés. Hoffmann's auserlesene erzaehlungen, novellen, moehrchen und phantasiestücke. – Choix de Contes, Nouvelles et Fantaisies d'Hofmann.– Vienne, 1825 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 juillet 1829, p. 3-4.

- STAHL, Pierre-Jules, (éd.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de mœurs contemporaines*, Paris, Hetzel, 1842.
- STRAET, Floris (Van), « Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, à Gand, exposition triennale de 1856 », *Revue des Beaux-Arts*, 26^e année, tome 7^e, 1856, p.302-305.
- SUCHER, Paul, *Les Sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*, Paris, F Alcan, 1912.
- TALON, François, « Le Roman d'Alice », *Revue Parisienne*, Paris, janvier 1863, treizième année, p.1-4.
- TH. M., « Littérature et Voyages, Allemagne et Scandinavie, par M. J. J. Ampère, professeur au collège de France et à l'école normale », *La Quotidienne*, 5 novembre 1833, p.1-2.
- THALÈS, Bernard, « Revue bibliographique », *L'Europe littéraire*, n°1, 25 Octobre 1862, p.7-9.
- THORÉ, T., « Salon de 1836 », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 29^e, 1836, p.25-33.
 ———, « Salon de 1838, seconde partie », *La Revue de Paris*, nouvelle série, tome 52^e, 1838, p.38-48.
- THIABAUD, Louis, *Le Loup garou, roman fantastique du pays de Savoie*, Annecy, J. Dépollier, 1872.
- TRAHARD, Pierre, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Paris, Les Presses françaises, 1924.
- TROUBAT, Jules, « Un Hoffmann français », *Œuvres posthume de Champfleury*, Paris, Lemresse, 1894, p.I-XV.
- TZARA, Tristan, « Le Fantastique comme déformation du temps », *Cahier d'art*, 1^{er} janvier 1937, p.195-196.
- VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1870.
 ———, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, 1876.
- V. B., « Littérature-Philosophie », *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n°17, 30 décembre 1798, p.469-477.
- VERBRIE, Amédée (De), *La Poste aux chats*, Paris, Lepault, 1848.
- VERGER, Victor, *Dictionnaire classique de la langue française, avec des exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol*, Paris, Brunot-Labbe, libraire de l'université royale, 1828.
- VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune*, Paris, Hetzel, 1865.
 ———, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892.
 ———, *Vingt milles lieux sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870.

- VERNIER, Valéry, *Les Femmes excentriques*, Paris, Dentu, 1862.
- VÉRON, Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, n°910, 19 septembre 1874, p.178-179.
- , « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 8 septembre 1894, p.151.
- VICAIRE, Gabriel, « En Bugey », *La Revue hebdomadaire, Roman, Histoire, Voyages*, troisième année, octobre 1894, p.130-141.
- VIEILLARD, P. A., « Critique littéraire », *Annales de la littérature et des arts*, tome quatrième, 1821, p.45-54.
- VUICHOUD, L., *Autour de la bûche de Noël, cinq contes fantastiques pour grands et petits*, Genève, R. Burkhardt, 1892.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893.
- WELLS, H.-G., *La Guerre des mondes*, édition illustrée par Alvim-Corrêa, Bruxelles, L. Vandamme & Co, 1906.
- , *La Guerre des mondes*, illustrations de M. Dudouyt, Paris, Calmann-Lévy, 1917.
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, 1924.
- YRIARTE, Charles, « Correspondance particulière du Monde illustré, jeudi soir, Tolède, 13 avril. », *Le Monde illustré, journal hebdomadaire*, 4^e année, n°158, 21 avril 1860, p.266.

B. Sources secondaires

- ABÉLÈS, Luce, « « Je suis pour – aucune illustration » : Mallarmé et le livre illustré », *Mallarmé, 1842-1898, un destin d'écriture*, Paris, Gallimard, 1998, p.109-115.
- , « Les traductions illustrées d'Edgar Poe en France (1855-1914) », *Word & Image : a Journal of verbal/visual enquiry*, vol 30, 2014, p.238-248.
- ADAMS, Rachel, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- ADHAM, Leila, « Le Fantastique, un phénomène d'importation ?, Le spectre anglais sur la scène française », *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, Paris, Kimé, n°17, printemps 2005, p.89-102.
- AIVALIOTI, Maria, « L'ange du symbolisme. Une image maléfique », *Tetrade*, n°4, 2017, p.15-22.
- ALBERT, Pierre, « Aux origines de la presse à grand tirage : Les magazines de lecture populaires sous le Second Empire », *Regards sur l'histoire de la presse et de l'information*, Saint-Julien-du-Salut, F.P. Lobies, 1980, p.105-117.
- ANDRÉ, Jacques, Laucou, Christian, *Histoire de l'écriture typographique, le XIX^e siècle français*, Paris, Atelier Perrousseau éditeur, 2013.
- ANDREA, Patrizia (D'), *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913 : perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2014.
- ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire, Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1975.
- (56) ANONYME, « L'Art fantastique en Amérique », *Beaux-arts*, 19 mars 1937, p.3.
- (57) ANONYME, « L'Art fantastique en Amérique », *L'Écho de Paris*, 9 avril 1937, p.2.
- APOSTOL, Silvia Adriana, *Le Fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : Une rhétorique de la (Dé)construction*, Thèse de Doctorat en Philologie sous la direction d'Alexandrina Mustătea et Francis Claudon, Université Paris-Est, 2011.
- ARASSE, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.
- ARIÈS, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.
- ARROUYE, Jean, « L'illustration fantastique », *Europe, Revue littéraire mensuelle*, 58^e année, n°611, mars 1980, p.123-136.
- ASSIMOV, Isaac, *Fondation*, Paris, Hachette, 1957.

- AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- AURAIX-JONCHIERE, Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et Décadence*, Cahier Romantique n°8, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.
- AVNI, Ora, « Fantastic Tales », *A New history of French literature*, Cambridge, Harvard University Press, p.675-680.
- BACOT, Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Limoges, Purim, 2005.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Réveils et prodiges, Le gothique fantastique*, Paris, Flammarion, 1988.
- BANDY, W. T., « New Light on a source of Poe's "A descent into the Maelstrom" », *American Literature*, vol24, n°4, Janvier 1953, p.534-537.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.
- BARR, Alfred, H. (éd.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936.
- BARRET, André, *Les Peintres du Fantastique*, Paris, édition de l'Amateur, 1996.
- BARTHÉLÉMY, Lambert (dir.), *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, « Forêts fantastiques », Paris, Kimé, N°27-28, Automne 2010.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1939.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n°2, Mai 1971, p.103-118.
- BELMONT, Nicole, *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*, Paris, Éditions du CTHS, 1995.
- BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome 3^e, Paris, Gründ, 1939.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002.
- BERTHOU, Jean, *Yan'Dargent, héraut de la basse Bretagne*, Spézet, Coop Breizh, 2014.
- BERTON-CHARRIÈRE, Danièle, « L'amour et l'âne All'Antica : Füsseli, Shakespeare et ... Canova », *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaine des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°57, 2003, p.61-86.

- BERTRAND, Régis, CAROL, Anne (dir.), *Aux origines des cimetières contemporains. Les Réformes funéraires de l'Europe occidentale, XVIII^e – XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.
- BERTRAND, Régis, VOVELLE, Michel (dir.), *La Ville des morts, essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*, Paris, CNRS, 1983.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BESSON, Anne (dir.), *Iris, Le Fantastique contemporain*, n°24, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2002-2003.
- BOBIS, Laurence, *Le Chat, histoire et légendes*, Paris, Fayard, 2000.
- BORDERIE, Régine, *Fiction et diction de la peur dans les récits du XIX^e siècle*, Genève, Editions la Baconnière, 2017.
- BOULARD, Fernand, *Matériaux pour l'histoire religieuses du peuple français (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, édition du CNRS, 1987.
- BOUVET, Rachel, *Étrange récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- BOWIE, Théodore, *The painter in French fiction, a critic essay*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1950.
- BOWN, Nicola, *Fairies in nineteenth-century art and literature*, Cambridge, Cambridge university press, 2001.
- , *The Victorian supernatural*, Cambridge, Cambridge university press, 2004.
- BOZZETTO, Roger, « L'indicible et son portrait ou la mise en place de l'impossible à voir », *Art et Littérature*, 1988, p.91-98.
- , « Le pourquoi d'un pluriel », *Europe*, vol.58, n° 611, mars 1980, p.3-5.
- , *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E. C. Éditions, 2001.
- , « Fantastique et théâtralisation », *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, Paris, Kimé, n°17, printemps 2005, p.19-26.
- , HUFTIER, Arnaud (dir), *Les Frontières du fantastique, approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.
- BREHIER, Ludivine, *La Superstition dans les contes fantastiques français du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, 2014.
- BRION, Marcel, *Art Fantastique*, Paris, Albin-Michel, 1961.

- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées Gallimard, 1976.
- CALDERONE, Amélie, « Les contes fantastiques de George Sand : des œuvres à la réception démocratique », *Écrire pour la jeunesse et pour les adultes. D'un lectorat à l'autre*, Paris, Classique Garnier, 2020, p.37-50.
- CALLY, Jean-William, *La Bête dans la littérature fantastique*, Thèse de Doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de Bernard Terramorsi, Université de la Réunion, 2007.
- CAMILLETTI, Fabio, « Beyond the uncanny : *Fantasmagoriana*, intertextuality and the pleasurable principle », *Compar(a)ison*, 1-2, 2009, p.61-81.
- CANTALUPO, Barbara, *Poe and the visual arts*, University Park, The Pennsylvania state university press, 2014.
- CARAMASCHI, Enzo, *Arts visuels et littérature : de Stendhal à l'impressionnisme*, Paris, A-G Nizet, 1985.
- CARTERET, Léopold, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne. 1801-1875*, Paris, L. Carteret, 1924.
- , *Le Trésor du bibliophile, livres illustrés modernes, 1875 à 1945, et souvenirs d'un demi-siècle de bibliophilie, de 1887 à 1945*, Paris, L. Carteret, 1946.
- CAROL, Anne, *La Mort à l'œuvre : usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.
- CARACCILOLO, Maria Teresa, LE MEN, Ségolène (dir.), *L'Illustration, Essais d'iconographie*, Mayenne, Klincksieck, 1999.
- CARSAC, Francis, *Ce monde est nôtre*, Paris, Hachette, 1962.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1947.
- , *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- CHAREYRE-MÉJAN, Alain, « Sur le thème visuel dans la littérature Fantastique : De la perte du Monde à l'invasion du Réel ou La lacune et l'excès », *Drailles*, n°9, 1988, p.170-183.
- CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Seuil, 2015.
- CHARTIER, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2015.

- CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990.
- , *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs : du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard, 1990.
- , *Histoire de l'édition française, Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Fayard, 1991.
- CHAPUIS, Alfred, *Les Automates dans les œuvres d'imagination*, Neuchâtel, édition du griffon, 1947.
- CHOTTIN, Marion, « Le système de l'Encyclopédie et la métaphore de la lumière : héritage et refonte du système cartésien », *Labyrinthe*, n°34, 2010, p.37-48.
- CLERY, Emma Juliet, *The Rise of supernatural fiction : 1762-1880*, Cambridge, Cambridge university press, 1995.
- CLOSSON, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650), Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.
- COLLIER, Peter, (éd.), *Artistic relations : literature and the visual arts in the nineteenth century France*, Londres, Yales University Press, 1994.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COSSETTE, Claude, « Image/Texte et espace/temps », *Communication et langages*, n°34, 1977, p.7-14.
- COSTANTINI, Michel, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, n°100, 1995, p.22-48.
- , « La question du récit », *Littérature*, n°106, 1997, p.3-5.
- COUCHOT, Edmond, « Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image », *Littérature*, n°87, 1992, p.65-76.
- CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1994.
- CRECELIUS, Kathryn, J., « Female Fantastic : The Case of George Sand », *L'Esprit créateur*, vol.28, Automne 1988, p.49-62.
- CROSNIER LECONTE, Marie-Laure, « Un frère mal aimé : Gaston Redon (1853-1921), Grand prix de Rome d'architecture, officier de la Légion d'honneur, académicien ... et frère d'Odilon », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2014, p.297-326.
- CRUSSOL, Béatrice, MARIE, Cécile, THIS, Claude (et.al.), *Figures de l'étrange*, Metz, École supérieure des Beaux-Arts de Metz, 2002.
- CUCHET, Guillaume, *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, A Colin, 2005.

- , « La « carte de l'autre vie » au XIX^e siècle. L'au-delà, entre espaces réel et symbolique », *Archives de sciences sociales des religions*, n°139, 2007, p.67-78.
- , *Les Voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2012.
- , « La communication avec l'au-delà au XIX^e siècle. La religion des morts, religion de la sortie du catholicisme ? », *Romantisme*, n°158, 2012, p.43-57.
- DALY, Peter, HÖLTGEN, Karl Joseph (éd.), *Word and visual imagination: studies in the interaction of English literature and the visual arts*, Erlangen, Université Bund Erlangen-Nürnberg, 1988.
- DANIELEWSKI, Mark, Z., *La Maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2013.
- DARMON, Jean-Jacques, *Le Colportage de librairie en France sous le Second Empire, Grands colporteurs et culture populaire*, Paris, Plon, 1972.
- DELANNOY, Pierre-Alban, « L'Image dans le livre de lecture », *Communication*, n°33, 1981, p.197-221.
- DESCAMPS, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *Imaginaire & Inconscient*, 3/2002, (n°7), p.77-86.
- DESMEULES, Georges, *La Littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même, 1997.
- DEVÈS, Cyril, *Une figure emblématique dans les arts du XIX^e siècle en France : Don Quichotte*, Thèse de Doctorat en Histoire, sous la direction de François Fossier, Université Lyon 2, 2011.
- DICK, Philip K., *Le Maître du Haut Château*, Paris, J'ai Lu, 2012.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Édition de minuit, 1990.
- DORSENNE, Jean, « Erckmann-Chatrion, Le fantastique dans la littérature actuelle », *Les Nouvelles littéraire, artistiques et scientifiques*, 18 septembre 1926, p.4.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, *Le Fantastique anglo-saxon, De l'autre côté du réel*, Paris, Ellipses, 1998.
- , *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003.
- (dir.), *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : Figures et fantasmes*, Paris, Michel Houdiard, 2005.
- DUPERRAY, Max (dir.), *Du Fantastique en littérature : Figures et figurations*, Aix-En-Provence, Publication de l'université de Provence, 1990.

- , « Histoire, errance et féminité : Protocole pour un fantastique de Londres », *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, Paris, Kimé, n°23, printemps 2008, p.29-42.
- EAUBONNE, Françoise (D'), *L'Échiquier du temps*, Paris, Hachette, 1962.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985.
- Entrée des médiums, Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, cat. expo., Paris, Maison de Victor Hugo, (18 octobre 2012-20 janvier 2013), Paris, Paris-Musées, 2012.
- L'Europe des Esprits, ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, cat. expo., Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, (8 octobre 2011-12 février 2012), Strasbourg, édition des Muées de Strasbourg, 2011.
- FAIRLIE, Alison, « Reflections on the successive versions of « une gravure fantastique » », *Études Baudelairiennes*, vol.3, 1973, p.217-231.
- FABRE, Daniel, « Le retour des morts », *Études rurales*, n°105-106, 1987, p.9-34.
- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.
- FABRE-VASSAS, Claudine, « La cuisine des sorcières », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 21, n°4, 1991, p.423-437.
- FEINGOLD, Lawrence, « Fuseli, Another Nightmare : The Night-Hag Visiting Lapland Witches », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 17, 1982, p.49-61.
- FERNANDES, Ana Paula, « Jacques Cazotte : Au-delà du fantastique », *Mathesis*, n°26, 2007, p.145-156.
- FESTA-MCCORMICK, Diana, « The Myth of the *Poètes Maudits* », *Pre-text / Text / Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, 1980, p.199-215.
- FIÈVRE, François, *Le Conte et l'image : l'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX^e siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013.
- FOURNIER KISS, Corinne, « Les "Contes d'une grand-mère" de George Sand: Objets fantastiques ou merveilleux? Pour une perception allégorique des objets dans "Le Château de Pictordu" », *George Sand et le monde des objets*, Paris, Classique Garnier, 2020, p. 365-381.
- GAIMAN, Neil, *Smoke and Mirrors*, New York, Avon Books, 1998.
- , *Miroirs et Fumée*, Paris, J'ai Lu, 2000.
- GAMBONI, Dario, *La Plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Paris, Édition de Minuit, 1989.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

- GAUTHIER, Guy, « Image et texte : le récit sous le récit », *Langages*, n°75, 1984, p.9-21.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- , *Palimpsestes. La littérature du second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GINZBURG, Carlo, « Morelli, Freud and Sherlock Holmes : clues and scientific method », *History workshop*, n°9, 1980, p.5-36.
- GLIONER, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- GODFREY, Jason, *Bibliographic*, Londres, Laurence King, 2009.
- GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland (dir.), *La Grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977-1981.
- GONON, Laetitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- GUIOMAR, Jean-Yves, *L'Invention de la guerre totale : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Édition du Félin, 2004.
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.
- GUISE, René, *Le roman feuilleton, (1830-1848) : la naissance d'un genre*, Doctorat de Lettres, Nancy, Université de Nancy II, 1975, Lille, Publication de l'A. N. R. T., 1985.
- GUYENOT, Laurent, *La mort féerique, Anthropologie du merveilleux (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2011.
- HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- HANSELAAR, Saskia, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres : une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Nanterre, 2008.
- HASKELL, Francis (éd.), *The artist and the writer in France: essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, Clarendon press, 1974.
- HESSE, Raymond, *Histoire des sociétés de bibliophilie en France de 1820 à 1930*, Paris, Giraud-Badin, 1929-1931.
- HOFMANN, Werner, *L'Art Fantastique*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2010.
- HOBSBAWM, Éric, « La fonction sociale du passé : quelques questions », *L'Invention de la Tradition*, Paris, Édition Amsterdam, 2012, p.11-26.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy : the literature of subversion*, Londres, Routledge, 2003.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JONES, Ernest, *Le Cauchemar*, Paris, Payot, 2002.

- JURT, Joseph, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires, l'exemple du Symbolisme », *Neophilologus*, volume 70, n°1, janvier 1986, p.20-33.
- KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.
- , REICHARDT, Rolf (dir.), *Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18^e et 19^e siècles*, Hildesheim, Olms, 2007.
- KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1999.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1962.
- KIRSCHLEGER, Pierre-Yves, « Défendre le christianisme en France au XIX^e siècle », *Histoire, Économie et Société*, vol.21, n°1, janvier-mars 2002, p.29-45.
- KIPLING, Rudyard, ROSNY, Joseph-Henry, VERNE, Jules (et al.), *Quatre pas dans l'étrange*, Paris, Hachette, 1961.
- LA CASSAGNÈRE, Christian, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter-textuelle », *Romantisme*, n°49, p.47-65.
- LACASSIN, Francis, *Mythologie du fantastique : les rivages de la nuit*, Monaco, Édition du Rocher, 1991.
- LAFFINEUR, Robert, « Le Symbolisme funéraire de la chouette », *L'Antiquité classique*, tome 50, Fascicule 1/2, 1981, p.432-444.
- L'Ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, (5 mars-9 juin 2013), Paris, Hadje Cantz, 2013.
- LANGFORD, Rachel, (éd.) *Textual Intersections, Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- LARKIN, David, *Art Fantastique*, Paris, Chêne, 1973.
- LAUFER, Roger, « L'Espace graphique du livre au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°43, 1984, p.63-72.
- LAZZARIN, Stefano, *L'ombre et la forme, Du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.
- LEBLANC, Henri., *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré, Illustrations, Peintures, Dessins, Sculptures, Eaux-fortes, Lithographies*, Paris, Ch. Bosse Librairie, 1931.
- LECAILLON, Jean-François, *La Commune de Paris racontée par les Parisiens*, Paris, Bernard Giovanngeli, 2009.
- LELIÈVRE, Renée, « Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°32, 1980, p.193-204.
- LE MEN, Ségolène, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'art*, n°44, 1979, p.85-106.

- , « Manet et Doré : l'illustration du Corbeau de Poe », *Nouvelles de l'Estampes*, n°78, décembre 1984, p.4-21.
- , « La pédagogie par l'image dans un manuel de la Troisième République : *Le Tour de la France par deux enfants* », in MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves et SAVY, Nicole, *Usages de l'images au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p.119-127.
- , « Le XIX^e siècle de l'image », *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.165-174.
- , *Les Abécédaires : lettres, mots, images*, Poitiers, Canopé, 2012.
- , *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet*, Paris, Hazan, 2014.
- LEMERCIER-GODDARD, Sophie, *Les Plaisirs de la peur : esthétique gothique et fantastique dans le théâtre de Shakespeare*, Thèse de Doctorat en étude du monde anglophone, sous la direction de François Laroque, Université Paris 3, 2003.
- LEMONNIER, Léon, *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*, Paris, Presses universitaires de France, 1928.
- , *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Editions Montaigne, 1947.
- Le Troisième œil : la photographie et l'occulte*, cat. expo., Paris, Maison de la photographie, (3 novembre 2004- 6 février 2005) , Paris, Gallimard, 2004.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Un Autre visible : le fantastique du cinéma*, Le Havre, De l'incidence, 2009.
- LÉVY, Maurice, *Images du Roman Noir*, Paris, Éric Losfeld, 1973.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Dinan, Terre de Brume, [1927] 2014.
- , « Le modèle de Pickman », *Je suis d'ailleurs*, Paris, Denoël, [1927] 2014, p.159-181.
- LYONS, Martyn, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987.
- LYSOE, Éric, « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002, p.37-66.
- MAINARDI, Patricia, *Another world : nineteenth-century print culture*, New haven, Yale university press, 2017.
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- MANDEL, Ladislav, « La magie de l'écriture : du visible à l'invisible. Et du dicible à l'indicible », *Communication et langages*, n°91, 1992, p75-97.
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Stock, 1975.

- MARTIN, Christophe, « L'illustration du conte de fée (1697-1789), *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, 2005, p.113-132.
- MARTIN, Chrystel, *Les Illustrations des contes d'E. T. A. Hoffmann en Allemagne et en France au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Chimot, Université Paris I- Panthéon-Sorbonne, 1992.
- MAY, George, « *Les Mille et une nuits* » d'Antoine Galland ou le *Chef-d'œuvre invisible*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- , *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- , *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*, Paris, Kimé, 2001.
- MELLOT, Michel, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts, 1975.
- , *L'Illustration*, Genève, Skira, 1984.
- , *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.
- , *Une Brève histoire de l'image*, Paris, L'œil neuf, 2007.
- MÉRIMÉE, Prosper (De), *Lokis, suivi de la Vénus d'Ille*, Paris, Les Éditions des Quatre Vents, 1946.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » : la métalepse littéraire », *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Édition de l'EHESS, 2005, p.133-150.
- MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves, SAVY, Nicole, *Usages de l'images au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- MIKLÓS, Barbara, « Théorie du fantastique dans les textes critiques sur l'œuvre d'Ernst Théodore Amadeus Hoffmann entre 1837 et 1843 », *Újlatin neylvek és kultúrák*, 2011 p.55-68.
- MILNER, Max, *Le Diable de la littérature française, De Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, 1960.
- , « Le diable comme bouffon », *Romantisme*, n°19, 1978, p.3-12.
- , *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

- MILON, Alain, PERELMAN, Marc, *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.
- MIRIBEL, Marielle (De), « L'activité littéraire et sa représentation : de la métaphore à la métamorphose du livre », *Communication et langages*, n°112, 1997, p.23-34.
- MITCHELL, William John Thomas, *Iconology: Image, Text Ideology*, Chicago, The University Chicago Press, 1986.
- , *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Presses du réel, 2014.
- MOLINO, Jean, « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, vol. 58, n°611, mars 1980, p.12-26.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Aux origines du feuilleton dans l'espace francophone », *Au bonheur du feuilleton, Naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Creaphis, 2007, p.53-65.
- MONTACLAIR, Florent, « Vers une critique post-formaliste du fantastique », *Aspects de la critique*, Besançon, Presses Universitaire de Franche-Comté, 1998, p.39-53.
- MOREL, Michel, « Texte-Image, Image-Texte, La « circum-ambulation » du sens dans *Poor Things* d'Alasdair Gray », *Interfaces, Image Texte Langage*, n°15, 1999, p.203-220.
- MORI, Masahiro, « La vallée de l'étrange », *Gradhiva*, n°15, 2012, p.26-33.
- MORTIER, Roland, « Diderot et l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n°18-19, 1995, p.132-131.
- MOUGUIN, Pascal, HADDAD-WOTLING, Karen, « Littérature fantastique », *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p.403-404.
- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, 2011.
- MURAY, Philippe, *Le 19^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984.
- MYRON, Martin, *Gothic nightmares, Fuseli, Blake and the romantic imagination*, Londres, Tate, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1940.
- , *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Gallimard, 2009.
- NODIER, Charles, *Smarra ou les démons de la nuit*, Paris, Les éditions des Quatre Vents, 1946.
- PASTOUREAU, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.
- , *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 2014.
- PALACIO, Jean (De), *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.
- PARENT-LARDEUR, Françoise, *Les Cabinets de lecture, La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Paris, Payot, 1982.

- PECASTAING, Sandy, *Poe et Baudelaire pour une hantologie du texte*, Thèse de Doctorat en Littérature française, francophone et comparée sous la direction d'Isabelle Poulin, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2013.
- PERNOUD, Emmanuel, *Serviteurs inspirés. Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre*, Dijon, Presses du réel, 2020.
- PERRIN, Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des Mille et une nuits dans le conte orientalisant français du début du XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, 2004, p.45-58.
- PERRU, Olivier, *Science, raison et religion en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2014.
- PICAUD, Carine, « L'illustration du conte de fées, enjeux d'images, visions d'imagiers », *Il était une fois ... les contes de fées*, Paris, Seuil, p.155-165.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- PIRROT, Jean, *Merveilleux et fantastique, une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, Lille, Service de reproduction des Thèses, 1975.
- PIQUET, François, « Technique infernales : Blake et le livre », *Romantisme*, n°43, 1984, p.5-18.
- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, centre national de la recherche scientifique, 1987.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.
- PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- , Guillaud, Laurie (dir.), *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard, 2008.
- PUNTER, David, *The literature of terror : a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, Londres, Longman, 1996.
- , « Shape and Shadow : on poetry and the uncanny », *A Companion to Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000, p.193-194.
- RANCY, Catherine, *Fantastique et décadence en Angleterre, 1890-1914*, Paris, Édition du C.N.R.S., 1982.
- RENNONCIAT, Anne, « Et l'image, en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie », *Romantisme*, n°78, 1992, p.103-126.
- REY, Alain, *L'Esprit des mots*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009.

- RICHER, Anne, RICHER, Hugo, *L'Allemagne fantastique de Goethe à Meyrink*, Verviers, A Gérard, 1973.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.
- ROCHAS, Joëlle, « Un cabinet d'égyptologue au Siècle des lumières : le cabinet d'histoire naturelle du docteur Gagnon au Musée Stendhal de Grenoble (France) », *Muséologie, les cahiers d'études supérieures*, 4(2), 2010, p.14-47.
- RODNEY, Engen, *The Age of enchantment : Beardsley, Dulac and their contemporaries, 1830-1930*, Londres, Scala, 2007.
- ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme, mythe de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986.
- ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, Paris, édition de Minuit, 2006.
- , *L'Invisible*, Paris, édition de Minuit, 2012.
- ROSSET, François, « Le langage du fantastique », *Poétique. Stratégies et fatalité du réemploi*, n°166, 2011, p.203-214.
- ROUSSET, Jean, « De l'invisible au visible : la morte-vivante », *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, José Corti, 1988, p.155-163.
- ROY, Claude, *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire, 1960.
- RUAUD, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Denoël, 2001
- SAID, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Points, Paris, 2015.
- SANDERS, Joe (éd.), *Functions of the fantastic*, Londres, Greenwood press, 1995.
- SANDNER, David (dir.), *Fantastic Literature, A critical reader*, Westport, Praeger, 2004.
- , *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*, Burlington, Ashgate, 2011.
- SANGSUE, Daniel, « Démesures du livre », *Romantisme*, n°69, 1990, p.43-60.
- , « Nodier et le commerce des vampires », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 98^e année, n°2, mars-avril 1998, p.231-245.
- , « Les Dames vertes par George Sand », *Ethnologie française*, nouvelle série, t.33, n°4, octobre-décembre 2003, p.703.
- , *Fantômes, esprits et autres-morts-vivants : essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011.
- , *Vampires, fantômes et apparitions : nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, 2018.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHEFER, Olivier, *Des revenants, corps, lieux, images*, Montrouge, Bayard, 2009.

- SCHINCARIOL, Andrea, « « Le Horla » et l'imaginaire du portrait composite », *Études françaises*, vol.49, n°3, 2013, p.87-102.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.
- SÉITÉ, Yannick, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Les Mille et une nuits, entre orient et occident*, Paris, Desjonquères, 2009.
- SILHOL, Léa, VALLS DE GOMIS, Estelle, *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, 2005.
- SILHOL, Robert, « Mais si, mais si, il existe... », *Cahier du CERLI*, n°2, janvier 1981, p.20-32.
- SKOCZEŃ-MARCHEWKA, Beata, « La symbolique des animaux dans la culture populaire polonaise, De l'étable à la forêt », *Musée Ethnographique de Cracovie*, p.159-181.
- SÖDERBERG, Rolf, *French book illustration 1880-1905*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1977.
- SOLIER, René (De), *L'Art Fantastique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- SOTTEAU, Stéphanie, *Appert, photographe parisien (1860-1890) : atelier et actualité*, Thèse de Doctorat en histoire de l'art, sous la direction Françoise Hamon, Université Paris IV, 2010.
- SPEHNER, Norbert, *Écrits sur le fantastique*, Longueuil, Le Préambule, 1986.
- STEAD, Evaghélia, *La Chair du Livre, Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2012.
- (éd.), *Reading books and prints as cultural objects*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.
- , VERDINE, Hélène (dir.), *L'Europe des Revues (1880-1920), Estampes, Photographies, Illustrations*, Paris, PUPS, 2008.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- SUEUR-HERMEL, Valérie, *François-Nicolas Chiffart (1825-1901)*, Mémoire de troisième cycle de l'école du Louvre sous la direction de Pierre Georgel, 1992.
- (dir.), *Fantastique ! L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, cat. expo., Paris, Petit-Palais, (1^{er} octobre 2015- 17 janvier 2016), Dion, Faton, édition, 2015.
- TEICHMANN, Elizabeth, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Paris, Droz, 1961.

- Terror and wonder : The Gothic imagination*, cat. expo., Londres, British Library, (3 octobre 2014-20 janvier 2015), Londres, Dale Townshend, 2014.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.103, 2003, p.625-635.
- , VAILLANT, Alain, 1836, *L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.
- THIESSE, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984.
- TRAHARD, Pierre, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Paris, Les Presses françaises, 1924.
- TODOROV, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TOLKIEN, J.R.R., *Le Seigneur des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, Paris, Pocket, [1954] 2002.
- TORTONESE, Paolo, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacune », *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.33-49.
- TURNER, Arlin, « Sources of Poe's "A descent into the Maelstrom" », *Journal of English and Germanic Philology*, vol 46, n°3, Juillet 1947, p.298-301.
- UTZINGER, Hélène, *Itinéraires des danses macabres*, Chartres, Garnier, 1996.
- VAN VOGT, Alfred Elton, *Le Livre de Ptath*, Paris, Hachette, 1961.
- VAN WOUDEBERG, Maximiliaan, « The Variants and Transformations of *Fantasmagoriana* : tracing a travelling text to the Byron-Shelley circle », *Romanticism*, vol.20, n°3, 2014, p.306-320.
- VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman Populaire français (1789-1914), Idéologies et pratiques*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1994.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, Quadrige /PUF, 1965.
- , *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.
- , *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- VÉDRINE, Hélène, (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles, passages, rémanences, innovations*. Paris, Kimé, 2005.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- VERHAEREN, Émile, *Le Fléau, dessins et manuscrit de Bernard Naudin*, Paris, Martin Kaelin, 1927.

- Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, cat. expo., Paris, Musée de la vie romantique, (2 novembre 2015- 28 février 2016), Paris, Lienart, 2015.
- VOUILLOUX, Bernard, « Le texte et l'image. Où commence et où finit une interdiscipline », *Littérature*, n°87, 1992, p.95-98.
- , « Eléments pour l'archéologie d'une notion », *La Fantaisie Post-Romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p.19-58.
- WALTER, Virginie, *Contribution à l'étude de l'évolution historique du chat : ses relations avec l'homme de l'Antiquité à nos jours*, Thèse de Doctorat pour obtenir le grade de docteur vétérinaire sous la direction de Monsieur le Professeur Guy Bodin, Toulouse, École Nationale Vétérinaire, 2007.
- WAT, Pierre, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 2012.
- , *Pérégrinations, Paysages entre nature et histoire*, Vanves, Hazan, 2017.
- WATELET, Jean, *La Presse illustrée en France, 1814-1914*, Thèse pour le doctorat en Science Politiques, sous la direction de M. Pierre Albert, Université Paris II, 1998.
- WEINGLASS, David, H., *Prints and engraved illustrations by and after Henry Fuseli*, Aldershot, Scolar Press, 1994.
- WINKLER, Markus, « Cazotte lu par E. T. A. Hoffmann- Du *Diabole amoureux* à *Der Elementargeist* », *Arcadia*, vol 23, Janvier 1988, p.113-132.
- WITKOWSKI, Claude, *Monographies des éditions populaires, Les Journaux-Romans du Second Empire*, Paris, Pauvert, 1985.
- WOLKENSTEIN, Julie, « Sens des lieux communs : Réhabilitation paradoxale du décor fantastique dans *Nothanger Abbey* de Jane Austen et *The Portrait of a Lady* de Henry James (1881) », *Otrante, Art et Littérature Fantastiques*, « Châteaux », Paris, Kimé, N°12, Automne 2000, p.34-44.
- ZARAGOZA, Georges, *Autour de Charles Nodier : formes, structures et enjeux du fantastiques dans le romantisme européen*, Thèse de Doctorat en Littérature comparée sous la direction de Pierre Brunel, Université de la Sorbonne Paris IV, 1991.
- ZWICKY, Beatrix, *La Terreur optique, La peinture dans la nouvelle fantastique de 1831 à 1869*, Thèse de Doctorat de Littérature comparée sous la direction de Pierre Brunel, Université de la Sorbonne Paris IV, octobre 1995.

C. Webographie

- ANSELMINI, Julie « De Galland à Dumas », *Féeries*, n°2 [En ligne], < <http://journals.openedition.org/feeries/117>>, consulté le 20 avril 2019.
- BOCH, Julie, « De la traduction à l'invention », *Féeries*, n°2, [En ligne], < <http://journals.openedition.org/feeries/103>> , consulté le 7 mai 2019.
- BOZZETTO, Roger, « À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la critique en “fantastique” », *E-rea* [En ligne], 5.2 | 2007, document 5, mis en ligne le 15 octobre 2007, [Consulté le 14/02/2019]
- CARBOLIC-ROURE, Hélène, « De Dracula à Batman, ou deux éthiques issues de la même origine esthétique », *Loxias*, n°16, [En ligne], <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1599>>, Consulté le 30 Mars 2020.
- DEFRANCE, Anne, « L'illustration du conte merveilleux français des XVIIe et XVIIIe siècles : un objet de recherches en pleine expansion », *Féeries*, n°11 [En ligne], < <http://feeries.revues.org/926> >, Consulté le 30 septembre 2016.
- FEUILLEBOIS, Victoire, « Tieck et Hoffmann lecteurs de la fiction encadrée renaissante : du Décaméron aux contes nocturnes romantiques », *Loxias*, n°42, [En ligne], <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7527>.>, Consulté le 27 avril 2018.
- PARTENSKY, Vérane, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *Féeries*, n°12, [En ligne], < : <http://journals.openedition.org/feeries/959>>, consulté le 19 avril 2019.
- PERRIN, Jean-François, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle », *Féeries*, n°2 [En ligne], < <http://journals.openedition.org/feeries/101>>, consulté le 30 avril 2019.

Index

A

A.A, 198
Abélès, Luce, 384
About, Edmond, 151
Adams, Rachel,, 156
Adeline, Jules, 41, 42, 388
Ahlfeld, Friedrich, 129
Aiffre, Raymond, René, 369
Aivalioti, Maria, 363
Albane, Jean (D'), 198
Alberti, Léon Battista, 325
Alvim-Corrêa, Henrique, 141
Ambel, Alis (D'), 184
Amoretti, Gabriel, 233, 234
Ampère, Jean-Jacques, 17, 35, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 62, 65, 88, 91, 98, 103, 104, 137, 197, 199, 200, 203, 206, 308, 369, 376
Amyot, Georges, [Bonnier, Marguerite Helène, Madeleine], 161, 226, 232
Andersen, Hans, 207, 208, 209, 211, 256, 336, 337, 362
André, Jacques, 19, 25, 29, 87, 89, 216, 217, 245, 254, 305, 408
Andrea, Patrizia (D'), 182
Angenot, Marc, 247
Appert, Ernest, 357
Apulée, 45, 65, 101, 215
Aquin De Château-Lyon, Pierre-Louis (D'), 56
Arasse, Daniel, 293
Arcimboldo, Guiseppe, 166
Ariès, Philippe, 361
Arioste, 57, 58, 205
Arnould, Arthur, 193
Arrouye, Jean, 24
Asimov, Isaac, 408
Assollant, Alfred, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 386, 393
Audebrand, Philibert, 18
Audouin, Maxime, 198, 233, 235
Auge, Claude, 43

Auger, 56, 58
Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne (D'), 188
Aumont, Jacques, 378
Aurax-Jonchière, Pascale, 219
Austen, Jane, 279
Avril, Paul, 182, 393
Ayzac, Félicie (D'), 153

B

Bachelier, F., 100
Ball, Benjamin, 129
Baltrušaitis, Jurgis, 279
Balzac, Honoré (De), 18, 97, 136, 157, 158, 242, 323, 325, 326, 382
Barbey d'Aurevilly, Jules, 95, 99, 100, 194, 376
Barbier, Alexandre, 321, 415
Barbier, P., 198, 292
Barillet-Lagargousse, 217
Barine, Arvède, [Bouffé Louise-Cécile], 40, 64, 140, 366
Barr, Alfred, 165
Barret, André, 25, 26, 29, 89
Barrière, Théodore, 256
Barthélémy, Lambert, 269, 374
Basterot, Florimont-Jacques, 376
Bastide, Louis, 388
Bauby, Edouard, 198
Baudelaire, Charles, 19, 56, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 197, 341, 342, 343, 348, 362
Baudry, Paul, 286, 287
Bayard, Émile, 194, 195, 247, 282, 284, 287
Beaumont, Édouard (De), 62, 63, 65, 66, 70, 71, 82, 149, 170, 172, 201, 210, 238, 239, 374, 390, 391
Beauquier, Charles, 214
Beauvallet, Frantz, 256
Beauvallet, Léon, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 281, 285, 288,

289, 290, 298, 299, 300
Beauvoir, Roger (De), [Bully Edmond Roger (De)], 249
Béhague, Octave, 399
Belin, Auguste, 36, 247, 248, 253, 258, 261, 262, 263,
270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 280, 282, 284, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299
Bellangé, Eugène, 379
Bellemine-Noël, Jean, 28, 29
Belmont, Nicole, 191
Bénard, Charles, 371
Benet, 225
Benett, Léon, 219
Bénézit, Emmanuel, 383
Benoist, Honoré, 181
Bensaude-Vincent, Bernadette, 324
Beraldi, Henri, 391, 392, 393
Bertal, Joseph, 309
Bertall, [Arnoux, Charles-Albert (D')], 208, 209, 210, 325,
337
Berteaux, Hippolyte, 374
Berthoud, Samuel-Henry, 320
Berton-Charrière, Danièle, 271
Bertrand, Aloyius, [Bertrand, Louis Jacques Napoléon],
158, 358
Bertrand, Régis, 358
Bescherelle, Henri, 36, 37, 38, 39, 43, 343
Besnard, Éric, 198
Bessière, Irène, 62, 323, 341
Besson, Anne, 19
Blake, William, 166
Blanc, Charles, 150, 153
Blanquet, Albert, 260
Bleuler, Eugène, 130
Blondel, Christine, 324
Blum, Ernest, 222
Bobis, Laurence, 273
Bodin, Guy, 273
Bodin, Jean, 261, 262, 273
Boileau, Nicolas, 137, 206
Bois, G., 129
Bois, Jules, 398
Boissière, Edmond (De), 35

Bonaparte, Marie, 161
Bonnat, Léon, 312
Bordelon, Laurent, 260, 261, 262, 286, 287
Borderie, Régine, 218
Borel, Pétrus, 87
Borgerhoff, Joseph, Léopold, 367
Borghers, Alphonse, 90, 96, 98, 99, 100, 105, 211, 292
Bosch, Jérôme, 26, 166
Bouchor, Maurice, 192
Boudet Puymaigre, Théodore, 377
Boulangier, Louis, 218, 245, 367, 368
Bourdin, Frédéric, 326
Bourget, Paul, 198, 199
Boursin, Elphège, 216, 291
Boyer, Antide, 153
Bozzetto, Roger, 25, 48, 313
Brehier, Ludivine, 29
Bressler, Henri, 351
Breton, André, 19, 170, 217, 381
Breton, Louis, 170
Breuillac, Marcel, 62
Brierre De Boismont, Alexandre, 372
Brion, Marcel, 25, 26, 89
Brocken Brown, Charles, 98
Brunel, Pierre, 25, 287
Brunet, Gustave, 90, 94
Buhot, Félix, 71, 72, 392
Bulwer-Lytton, Edward, 99
Bunker, Chang, 156
Bunker, Eng, 156
Bürger, Gottfried August, 350, 360, 368
Burke, Edmund, 118
Butry, Philippe, 379
Byron, George, 45, 86, 178, 215, 392

C

Cadol, Édouard, 151, 154, 362
Caillet, Albert-Louis, 81
Caillois, Roger, 25, 27, 37, 307
Calderone, Amélie, 178
Callot, Jacques, 54, 62, 182, 368, 376, 377, 378
Cally, Jean-William, 27

Camée, 151
 Camilletti, Fabio, 86
 Camp, Maxime (Du), 182
 Caradec, Jules, 366
 Carbollic-Roure, Hélène, 273
 Caro, Elme-Marie, 178
 Carol, Anne, 358
 Carsac, Francis, 408
 Casati, Alexandre, 271
 Castelli, Horace, 318
 Castelnau Murat, Henriette Julie (De), 59
 Castex, Pierre-Georges, 27, 48, 55, 178, 204, 408, 409
 Cazotte, Jacques, 22, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 134, 149, 154, 170, 171, 172, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 215, 232, 263, 265, 266, 330, 362, 374, 380, 391, 392, 395
 Célières, Paul, 155
 Chamerot, Georges, 118, 326, 347
 Chamisso, Adelbert (Von), 66, 203, 316
 Champfleury, [Husson, Jules François Félix], 62, 150, 197
 Chapon, Léon, 140
 Charle, Christophe, 23
 Charpentier, Georges, 23, 181, 182, 199, 201, 202, 203, 204, 215, 221, 373, 387
 Chartier, Roger, 32
 Chasles, Philarète, 20, 83, 193, 198, 270, 279
 Chatrian, Alexandre, 19, 20, 30, 168, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 215, 224, 256, 287, 335, 376, 400
 Chavis, Denis, 56, 58
 Chazal, Camille, 374
 Cherville, Gaspard (De), 256
 Chesneau, Ernest, 368
 Chimot, Jean-Phillipe, 376
 Chollet, Jean, 399
 Choquart, Adolphe, 362
 Chottin, Marion, 381
 Christian, P., [Pitois, Christian, Jean-Baptiste], 221
 Cirot, Jean-Pierre-Albert, 20
 Clairville, [Nicolaïe, Louis-François], 257
 Claretie, Jules, [Clarétie Arsène Arnaud], 156
 Clarke, Harry, 118

Clérice, Charles, 111, 112, 113
 Closson, Marianne, 275
 Clouzier, Antoine, 83
 Cobb, Palmer, 98
 Cogniard, Charles-Théodore, 257
 Cogniard, Jean-Hippolyte, 257
 Coleridge, Samuel, Taylor, 53, 306
 Colette, [Colette, Sidonie-Gabrielle], 404
 Collin De Plancy, Jacques-Albin-Simon, 79, 80, 169, 170, 171, 398, 399
 Compagnon, Antoine, 387
 Conan Doyle, Arthur, 138, 139, 141, 148
 Constant, Benjamin, 167
 Cormenin, Louis (De), 197
 Corneille, Thomas, 275
 Coudreux, Alfred, 20
 Cousté, E., 177
 Crecelius, Kathryn J, 178
 Créspy, Jean, 262
 Crosnier Leconte, Marie-Laure, 243
 Cruikshank, Isaac, 293
 Cuchet, Guillaume, 182, 359
 Cuisin, J.-P.-R., 19, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 278, 398

D

D'Alembert, Jean, 381
 Dado, [Miodrag Djuric], 26
 Dalí, Salvador, 25
 Danielewski, Mark, 116
 Dante, Alighieri, 20, 39, 48, 156, 205, 242, 271, 359, 367, 405
 Darc, Daniel, 387, 388, 389, 390
 Daumier, Honoré (De), 185
 Dauriac, Philippe, 216
 Decisy, Eugène, 332
 Degeorge, Edouard, 61
 Delacroix, Eugène, 45, 46, 47, 60, 65, 104, 146, 362, 365, 367, 391, 401
 Delcourt, Pierre, 30, 305
 Delon, Charles, 161
 Démoulin, Anaïs, 244
 Dénisse, Amédée, 218

Dentas, L. E., 217
Depelchin, Fernand, 246
Desbeaux, Émile, 310
Descamps, Alexandre, Gabriel, 219, 367
Descamps, Marc-Alain, 219
Deschamps, Charles,, 177
Deschamps, Émile, 216
Deschamps, Émile,, 216
Deschamps, Gaston, 24, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
144, 147, 148, 158, 177, 216
Deschanel, Émile, 206
Dété, Eugène, 334
Devès, Cyril, 226
Deville, Louis, 74, 75
Dick, Philip K., 217
Dickens, Charles, 96, 101, 256, 265
Diderot, Denis, 381
Dilmans, Antoine [Milsand Joseph], 370
Dobritz, Frédéric, 180
Doré, Gustave, 25, 32, 83, 156, 157, 166, 167, 206, 208,
219, 226, 229, 230, 241, 242, 257, 264, 273, 345, 367,
379, 404
Dornay, Jules [Lacroix, Constant Jules Alexandre], 248,
250, 282, 283
Dorsenne, Jean, 19
Doumic, René, 20
Du Cleuziou, Henri, 271, 367
Duboul, 150
Dudouyt, Charles, 141
Dumas, Alexandre, 112, 199, 203, 215, 256, 265, 266,
305, 309, 339
Dumont, Louis, 222
Dunker, Balthazar Anton, 69
Duny, 64
Duperray, Max, 25
Dupeyron-Lafay, Françoise, 40
Dupouy, Auguste, 19, 62
Dürer, Albrecht, 25, 45, 164, 167
Duseigneur, Jehan, 369

E

E. M., 366

Eaubonne, Françoise, (D'), 408
Edoux, E., 184
Enault, Louis, 216, 319
Ensor, James, 167
Erckmann, Émile, 19, 20, 30, 168, 191, 192, 193, 194,
195, 196, 198, 215, 224, 256, 287, 335, 376, 400
Eschyle, 39
Eudel, Paul, 241
Euripide, 39
Eyriès, Jean-Baptiste-Benoît, 78

F

Fabre-Vassas, Claudine, 164, 270
Fairlie, Alison, 342
Fantin-Latour, Henri, 342
Favre, Adolphe, 198
Feingold, Lawrence, 271
Félibien, André, 366
Férat, Jules, 115, 219
Fernandes, Ana, Paula, 61
Festa-McCormick, Diana, 97
Feuillebois, Victoire, 54
Féval, Paul, 154, 370
Flan, Alexandre, 244, 249
Flaubert, Gustave, 319
Fleury, [Hauvion, André-Casimir], 326
Foa, Eugénie, 153, 242
Forgues, Paul-Émile
Old Nick, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103
Fossier, François, 226
Foulquier, Valentin, 209
Fournel, Victor, 207
Fournier Kiss, Corinne, 178
Fournier, Marc, 178, 248
Freud, Sigmund, 161
Frollo, Jean, 129
Füssli, Henry, 65, 84, 85, 166, 241, 270, 271, 278, 367

G

G. B., 90, 94
Gabet, Charles, 257

Gaiman, Neil, 409
Galland, Antoine, 56, 57, 77, 201, 209, 215, 242, 329
Gallet, Georges Hilaire, 408
Garnier, Charles-Georges, Thomas,, 59, 74
Gaucher, Maxime, 177
Gauchet, Marcel, 361
Gault de Saint-Germain, Pierre-Marie, 326
Gautier, Théophile, 23, 30, 57, 60, 61, 95, 100, 101, 158, 181, 182, 183, 184, 199, 201, 221, 331, 332, 373, 379, 402
Gavarni, Paul, 187, 188, 189, 190, 208, 209, 210, 239, 242, 274, 378, 379, 392
Genette, Gérard, 91, 265, 303, 385
Géraldy, Paul, 312
Géricault, Théodore, 25
Gill, André [Gosset de Guines, Louis-Alexandre], 216, 245
Gillo, Phillipe, 398
Gilpin, William, 280
Gioberti, Vincenzo, 306
Girardin, Émile (De), 94
Glaize, Auguste-Barthélémy, 374
Glioner, Anthony, 87, 361
Godfrey, Jason, 254
Godwin, William, 96
Goethe, Johann Wolfgang (Von), 45, 47, 50, 57, 60, 102, 146, 154, 178, 184, 203, 205, 208, 215, 256, 263, 265, 271, 275, 321, 322, 323, 335, 367, 380, 391
Gogol, Nikolaj, 101
Goimard, Jacques, 25, 128, 129, 409
Gonon, Laetitia, 108
Goya, Francisco (De), 45, 66, 241, 388
Gozlan, Léon, 122, 216, 386
Grandville, Jean-Jacques, 32, 166, 168, 379
Grimm, Jacob, 207, 208
Grimm, Wilhelm, 207, 208
Gromort, Nicolas, François, 347
Gruénais, Pierre-André, 408
Guénot, Georges, 362
Guet, Charlemagne-Oscar, 374
Guiomar, Jean-Yves, 294, 357
Guiomar, Michel, 294, 357
Guiraud, Alexandre, 161

Guise, René, 246, 267, 268, 270, 298
Gusman, Pierre, 331
Guyénot, Laurent, 88

H

Haddad-Wotling, Karen, 43
Hadol, Paul, 248, 251, 252, 255, 256, 258, 259, 277, 289, 291, 295, 297, 298, 299
Hamilton, Antoine, 58, 59, 177, 207, 342
Hamon, Françoise, 357
Hamon, Philippe, 146
Hanselaar, Saskia, 364, 365
Haüy, René-Just, 316
Havard, Henry, 162
Haynes, Joseph, 343
Heine, Henri, 61
Hello, Ernest, 20, 28, 212, 335
Henry-Jacques, 138
Hermont, Paul, 192
Herr, Michael, 264
Hesse, Raymond, 347
Hetzl *Voir* Stahl, Pierre Jules
Hoffmann, Ernest, Theodor, Amadeus, 4, 9, 17, 18, 19, 20, 22, 26, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 75, 78, 87, 88, 89, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 122, 134, 137, 138, 140, 146, 147, 159, 166, 171, 172, 176, 179, 182, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 209, 210, 214, 215, 225, 238, 241, 256, 265, 266, 284, 303, 304, 308, 327, 335, 338, 357, 366, 368, 369, 372, 373, 376, 377, 380, 382, 392, 393, 396, 397, 398
Hofmann, Werner, 26, 55, 60, 89
Hoog, Armand, 204
Houdin, Robert, 245
Houssaye, Henry, 375
Hugnet, Georges, 165
Hugo, Victor, 33, 44, 45, 166, 167, 184, 238, 239, 293, 368

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 171
Irving, Washington, 96

J

Jackson, Rosemary, 380
James, Henry, 279
Janin, Jules, 18, 38, 54, 137, 197, 220, 256, 368
Jauss, Hans Robert, 267
Jean-Paul, [Richter Johann Paul], 45, 50, 57, 215
Johannot, Tony, 209, 314, 315, 320, 391
Jouenne, Léon, 72
Jourdain, Gaston-Pierre, 323
Julian-Damazay, William, 352

K

K., 49, 50, 51, 52, 54, 104, 217
Kaenel, Philippe, 32, 379
Kandinsky, Wassily, 26
Kappler, Claude, 151
Kardec, Allan, 129, 184, 359
Kemp, Charles, Robert, 223, 224
Kernadec, Henri, 350
Kipling, Rudyard, 408
Kirschleger, Pierre-Yve, 361
Klingemann, Ernst, August, Friedrich, 60
Knab, Louis, 74, 75
Koyré, Alexandre, 308
Kraepelin, Emil, 130

L

L'Épine, Ernest, 241
L'Hôte, Édouard, 370, 371
La Fontaine, Jean (De), 224, 240, 257
La Harpe, Jean-François (De), 28, 65, 71, 137, 212
La Motte Fouqué, Friedrich, Heinrich, Karl, (De), 265, 319
Laboulaye, Edouard, 74
Labutte, Augustin, 356, 357, 364, 380, 384
Lacroix, Jules, 218, 222, 279
Laffineur, Robert, 219

Lafitte, Pierre, 119, 131, 349, 354, 355
Lagenevais, F. (De) [Blaze De Bury, Henri], 375, 384
Lalauze, Adolphe, 72, 182, 208, 323
Landais, Napoléon, 36, 37, 38
Laneuville, Ferdinand, 150
Langlebert, Edmond, 377
Lanos, Henri, 140, 141, 142, 143, 148, 149
Laplace, Pierre-Simon, 95
Larchey, Lorédan, 197
Larive, [Merlette, Auguste], 326
Larkin, David, 26, 28
Larousse, Pierre, 36, 39, 40, 43, 62, 323, 341, 343
Laucou, Christian, 254
Laurens, Paul Albert, 183, 331
Lautréamont, [Ducasse, Isidore], 87
Lavallée, Joseph, 326
Lavater, Gaspard, 290, 321
Laveaux, Jean-Charles, 36, 37
Layet, Alexandre, 137
Lazzarin, Stephano, 48
Le Go, A., 369
Le Hérichier, Édouard, 207
Le Men, Ségolène, 23, 25, 32, 33, 236, 364, 386
Le Roux, Hugues, 379
Le Tasse, [Torquato Tasso], 39, 205
Le Tellier, Charles-Constant, 36, 37, 38
Lebas, Hippolyte, 162
Leblanc, Henri, 241
Lecaillon, Jean-François, 357
Legouvé, Ernest, 372
Legrand, Louis, 112, 119, 120, 127, 134, 347, 348
Leleux, Antoine, 75
Lemonnier, Léon, 62, 89
Leprévost, Marc, 251
Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, 208, 210
Lermina, Jules, 218, 245
Lesage, Alain René, 43, 57
Lesclide, Richard, 378
Lescure, Adolphe (De), 206
Lévy, Maurice, 280
Lévy, Michel, 95, 98, 104, 117, 118, 141, 177, 178, 179,
180, 182, 192, 197, 215, 216, 227, 257, 280, 309, 321,

333, 337, 360, 386, 393
Lewis, Matthew, Gregory, 87, 279
Liévin, Louis, 193
Liezen-Mayer, Alexander, (Von), 322, 323
Littré, Émile, 28, 36, 37, 41, 343
Livoy, Timothée, 36, 37
Lobel-Riche, Alméry, 123, 134, 355
Loève-Weimars, Adolphe, 49, 104
Lovecraft, Howard Phillips, 107, 235, 241
Lubert, Marie-Madeleine (De), 59
Lyons, Martyn, 205, 400

M

Machiavel, Nicolas, 48, 66
Macpherson, James, 364, 365
Maële, Martin (Van), 126, 127, 333, 334, 348, 353, 355
Mahalin, Paul, 387
Maiche (De), 371
Mailly, Hippolyte, 220, 327
Malraux, André, 87
Malrieu, Joël, 20, 48
Mandrout, Robert, 41, 74
Maquet, Charles, 216
Marcel, Patrick, 409
Marie, Aristide, 391
Marillier, Clément-Pierre, 59, 67, 69, 75, 76, 77, 261,
262, 263
Marmier, Xavier, 214, 215
Martin, Camille,, 280
Martin, Chrystel,, 376
Martin, Henri-Jean, 32, 126, 182, 202, 280, 312, 348, 376
Matthey, Hubert, 41
Maupassant, Guy (De), 20, 27, 48, 214, 215, 244, 325,
344, 351, 352, 409
Maux-Buchet, 74
May, George, 57
Mayer, Charles-Joseph, 74, 76, 248, 322
McKoy, Christine, 156
McKoy, Millie, 156
Mellier, Denis, 31, 48, 158, 170, 268, 325
Melot, Michel, 241, 383
Méré, Élisabeth, 129
Mériadec, P. L., 373, 374, 375
Mérimée, Prosper, 269, 408
Meyer-Minnemann, Klaus, 265
Meyronnet, Saint-Marc, Philippe, Emilien, (De), 180
Michelet, Jules, 19, 273
Mickiewicz, Adam, 178
Miklós, Barbara, 48
Milner, Max, 56, 223, 362, 402
Milton, John, 39, 87, 205, 242
Minnelli, Vincent, 89
Mitchell, William, John, Thomas, 33
Mittis, 72, 317, 330
Moine, Antonin, 369
Monnier, Henri, 197
Monselet, Charles, 18
Montclair, Florent, 48
Montfaucon, Henri (De), 59
Moreau, Eugène, 252, 255, 256
Moreau, Jean-Michel, 67
Morel, Michel, 385
Mortier, Roland, 381
Mortimer, John Hamilton, 342, 343
Mouguin, Pascal, 43
Mouralis, Bernard, 247
Mourer, Marianne, 74
Müntz, Eugène, 163
Murr, Christoph, Gottlieb (Von), 164, 266, 377
Musset, Paul, 363, 365
Myrbach, Félician, 151, 316, 382, 383

N

Namur, Jean Pie, 79
Nathan, Michel, 247
Naudin, Bernard, 107, 119, 312, 313
Nerval, Gérard (De), 18, 23, 40, 62, 63, 64, 65, 66, 97,
201, 215, 221, 256, 275, 304, 366, 368, 390
Nietzsche, Friedrich, 144, 145, 146
Nodier, Charles, 19, 27, 44, 45, 48, 54, 65, 79, 168, 171,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 215, 256, 266, 314, 335,
391, 393, 408, 409
Noël, Charles, 251, 265, 266, 278, 279, 280, 285, 292,
293, 295, 297

Nostredame, César, (De), 275
Nostredame, Michel, (De) [Nostradamus], 275

O

O., 49, 50, 51, 53, 54, 60, 92, 104
Old Nick, *Voir* Forgues, Paul-Émile,
Olivier, Léon, 374
Ortoli, Frédéric, 220, 223, 224

P

P., 19, 44, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 169, 170, 198, 221, 278,
286, 287, 373, 398
Paban, Gabrielle (De), 79, 80, 81, 398, 399
Paget, Violet, [Lee, Vernon], 18
Parisot, Henri, 408
Passavant, Johann David, 164
Pastelot, Jean, 284
Pastoureau, Michel, 320, 321
Pector, Désiré, 160
Peignot, Gabriel, 74
Penguilly, Octave, 219, 321
Pernoud, Emmanuel, 334
Perrault, Charles, 57, 58, 74, 82, 83, 156, 177, 188, 202,
203, 205, 206, 207, 208, 209, 242, 257, 336, 404
Perru, Olivier, 361
Pictet, Adolphe, 178, 209
Piel de Troismonts, Charles, 20
Pilotin, Michel, 408
Pinault Sørensen, Madeleine, 382
Pirrot, Jean, 28
Plancy, Collin, Jacques, Albin, Simon (De), 79, 80, 169,
170, 171, 398, 399
Plouvier, Édouard, 256
Poe, Edgar Allan, 4, 9, 20, 22, 25, 26, 37, 39, 40, 57, 62,
63, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
137, 138, 139, 146, 157, 158, 159, 172, 176, 177, 184,
192, 194, 198, 199, 211, 214, 215, 223, 225, 235, 241,
256, 257, 284, 300, 303, 304, 311, 312, 313, 332, 333,

334, 335, 336, 340, 342, 345, 347, 348, 349, 353, 354,
355, 366, 376, 392, 393, 397

Polidori, John, 86, 215
Pons, Antoine-Joseph, 64
Ponson du Terrail, Pierre Alexis, 249
Pontmartin, Armand, (De), 21
Portalis, Roger, 391
Pradel, Georges, 154, 156, 157, 386
Praetorius, Johannes, 264
Prince, Nathalie, 48
Punter, David, 29

Q

Quintilien, Aristide, 137

R

Rabelais, François, 228, 229
Radcliffe, Anne, 39, 154, 178, 279
Raimondi, Marc-Antoine, 163, 165, 167
Rameau, Jean-François, 64
Rameau, Jean-Philippe, 64
Raphaël, [Raffaello Sanzio], 163, 165
Redon, Gaston, 167, 243
Redon, Odilon, 167, 243
Regamey, Félix, 378, 390
Regamey, Frédéric, 378, 390
Rembrandt, 68
Renard, François, Sylvain, 74
Renard, Maurice, 140
Renouard, Jules, 118, 153, 347
Retinger, Joseph-Hieronim, 44, 62
Retszch, Moritz, 103
Rey, Alain, 36
Riou, Edouard, 153
Rivière, Henri, 216
Robert, Adrien,, 318
Rochas, Joëlle, 272
Rocheffort, Henri, 222
Roche-grosse, Antoine, 182, 344
Rosa, Salvator, 66, 167
Rosen, Charles, 386

Rosny, Joseph-Henri, 408
Rosseeuw, Saint-Hilaire, Eugène, 380
Rosset, François, 20
Rousseau, Jean-Jacques, 67
Roy, Claude, 26, 307
Ruaud, André-François, 305

S

S., 19, 44, 131, 156, 241, 366, 368, 381
Sade, Donatien, Alphonse, François (De), 87
Sagée, Émilie, 129
Said, Edward, 161
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 18, 247
Sand, George, 153, 177, 178, 179, 180, 181, 191, 209
Sand, Maurice, 179
Sangsue, Daniel, 178
Sardou, Victorien, 256, 257
Sauclières, (De), 369
Schaeffer, Jean-Marie, 20
Scheffer, Ary, 367
Schmit, Alphonse, 380
Schmitt, Jean-Claude, 344
Schuler, Théophile, 224, 225
Scott, Walter, 45, 48, 49, 54, 57, 202, 203, 215, 279, 356
Sébillot, Paul, 167, 168, 169, 171, 179, 194, 208, 218
Sedaine, Michel-Jean, 64
Séguin, Gérard, 363
Ségure, Nicolas, 19, 138
Séité, Yannick, 67
Senneville, Ch. (De), 57
Sermain, Jean-Paul, 57
Servan, Félix, 57
Shakespeare, William, 20, 57, 83, 99, 102, 270, 271, 367
Shelley, Mary, 86, 279
Skoczzeń-Marchewka, Beata, 273
Solier, René, (De), 26
Sotteau, Stéphanie, 357
Soulié, Frédéric, 274
Souvestre, Émile, 177, 178, 216, 219, 321, 337, 400
Spoelberch de Lovenjoul, Charles (De), 182
Spriel, Stephen, 408
ST. M., 55, 60

Staël, Germaine (De), 60, 215
Stahl, Pierre Jules
 Hetzel, 205
Stead, Evanhélia, 23
Steinheil, Louis Charles Auguste, 200, 201, 232
Steinmann, 330
Steinmetz, Jean-Luc, 28, 48
Straet, Floris, (Van), 369
Stragliati, Roland, 25, 128, 129, 409
Swedenborg, Emanuel, 202

T

Teniers, David, 150
Terramorsi, Bernard, 27
Th. M., 197
Thérenty, Marie-Ève, 23
Thiabaud, Louis, 223
Thiesse, Anne-Marie, 247
Thoré, T., 342, 369
Tieck, Ludwig, 54, 100
Todorov, Tzevan, 27, 28, 29, 37, 51, 58, 195
Tolkien, John Ronald Reuel, 42
Tortonese, Paolo, 29
Trahard, Pierre, 60, 371
Troubat, Jules, 197
Turner, Arlin, 92
Tzara, Tristan, [Rosenstock, Samuel], 165

U

Uhland, Ludwig, 215
Utzingen, Hélène, 294
Uzanne, Octave, 392

V

V. B., 43
Vallée, Georges, 226
Vapereau, Louis Gustave, 40, 41, 399
Vareille, Jean-Claude, 247
Vax, Louis, 25, 26, 27
Velez de Guevara, Luis, 43
Veneziano, Agostino, 165

Verbrie, Amédée, (De), 236, 242
Verdine, Hélène, 23
Verger, Victor, 36, 37
Verhaeren, Émile, 312
Verne, Jules, 140, 219, 244, 408
Vernet, Horace, 369
Véron, Pierre, 7, 140
Vierge, Daniel, 110, 111, 112
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste (De), 360
Vogel, Herman, 310
Vogt, Alfred Elton (Van), 408
Vovelle, Michel, 358

W

Walter, Virginie, 273
Washington, Irving, 96
Wassili, Joseph, 362
Wat, Pierre, 5, 118, 309
Wattier, Edouard, 328
Weinglass, David, 84, 270
Wells, Herbert George, 138, 139, 140, 141, 142, 143,

144, 148, 235

Wély, Jacques, 113, 119, 131, 132, 349, 354
Werner, Zacharias, 266
Widmann, Goerg Rudolf, 260, 263, 264, 265
Wilde, Oscar, 128
Winkler, Markus, 61
Witkowski, Claude, 246
Wogel, 132, 310, 311, 340
Wolkenstein, Julie, 279
Woudenberg, Maximiliaan (Van), 86

Y

Yan'Dargent [Dargent, Jean-Édouard], 227, 228, 229,
230, 231, 374, 393
Yriarte, Charles, 376

Z

Zerner, Henri, 386
Zo, Henri-Achille, 233, 234, 235, 236
Zwicky, Beatrix, 25, 287

THESE DE DOCTORAT

**Préparée au sein de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Pour l'obtention du titre de Docteur
Spécialité Histoire de l'art**

Présentée et soutenue publiquement le
le 16 février 2022 par

Cathleen ROBITAILLE

Le fantastique français :
Histoire de la construction du genre par l'image

TOME II

Thèse dirigée par Pierre WAT

Membres du jury de soutenance

Mme Ségolène LE MEN, Professeure émérite, Université Paris Nanterre, Rapporteur.

M. Denis MELLIER, Professeur, Université de Poitiers, Rapporteur.

M. Emmanuel PERNOUD, Professeur émérite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne,
Examinateur.

Mme Valérie SUEUR-HERMEL, Conservateur de bibliothèque, Bibliothèque Nationale de
France, Examinateur.

M. Pierre WAT, Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Directeur de thèse.

I-	Corpus iconographique	5
II-	Corpus textuel	229
	A. <i>Le Globe</i>	229
	1. Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.– Berlin, 1822 », <i>Le Globe</i> , 2 août 1828, p.588-589. 229	
	2. O. « Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Veimars », <i>Le Globe</i> , 26 décembre 1829, p.818-820.	233
	3. K. « Œuvres complètes de E.T.A Hoffmann, contes fantastiques, traduits par M. Loève-Veimars », <i>Le Globe</i> , 8 mai 1830, p.327-328.	239
	4. Anonyme, « Œuvre complète d'Hoffmann, contes nocturnes », <i>Le Globe</i> , 7 décembre 1830, p. 1166.	244
	B. <i>La Revue des traditions populaires</i>	248
	1. Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », <i>Revue des tradition populaire</i> , 4 ^e année, tome IV, n°3, mars 1889, p.129-132.	248
	2. Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », <i>Revue des tradition populaire</i> , 4 ^e année, tome IV, n°10, octobre 1889, p.509-511.	251
	3. Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », <i>Revue des tradition populaire</i> , 5 ^e année, tome V, n°1, 15 janvier 1890, p.20-28.	253
	4. Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », <i>Revue des traditions populaires</i> , 4 ^e année, tome IV, n°11, novembre 1889, p.579-588.	257
	5. Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », <i>Revue des traditions populaires</i> , 5 ^e année, tome V, n°6, 15 juin 1890, p.338-352.	263
	6. Sébillot, Paul, « Table méthodique- Monde fantastique », <i>Revue des traditions populaires</i> , 7 ^e année, Tome VII, n°8-9, août, septembre 1892, p.534-537.	270
	C. Autres journaux	274
	1. Deschamps, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », <i>Je sais tout</i> , 15 septembre 1905, p.151-160.	274
	2. Mériadec, P. L., « Le Genre fantastique », <i>Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne</i> , tome 8, du 1 ^{er} janvier au 15 juillet 1864, p.331-334.	284
III-	Bibliographie sélective des ouvrages fantastiques illustrés entre 1772 et 1924.	289

I- Corpus iconographique



Figure 1 : Delacroix, Eugène, « De temps en temps j'aime à voir le vieux Père. Et je me garde bien de lui rompre en visière », *Faust*, Paris, C. Motte, Sautelet, 1828, lithographie, in-folio, p.14-15. © gallica.bnf.



Figure 2 : Delacroix, Eugène, « Pauvre crâne vide, que me veux-tu dire avec ton grincement hideux ? », *Faust*, Paris, C. Motte, Sautelet, 1828, lithographie, in-folio, p.24-25. © gallica.bnf.

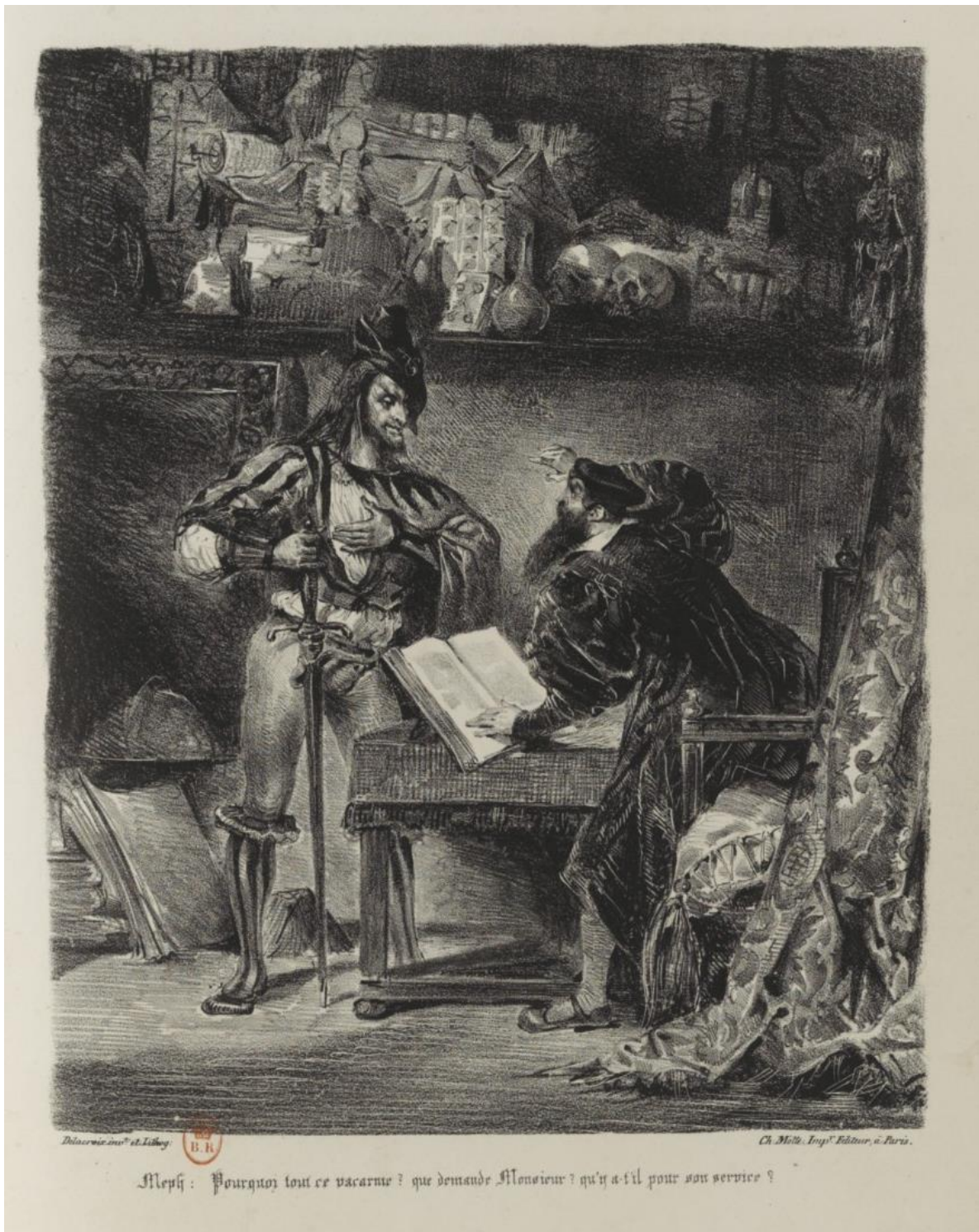


Figure 3 : Delacroix, Eugène, « Meph : Pourquoi tout ce vacarme ? que demande monsieur? qu'y a-t-il pour son service ? », *Faust*, Paris, C. Motte, Sautelet, 1828, lithographie, in-folio, p.38-39. © gallica.bnf.



Figure 4 : Delacroix, Eugène, « Meph : Laisse cet objet, on ne se trouve jamais bien de le regarder ... tu as bien entendu raconté l'histoire de méduse ? Faust. Assurément ce sont là les yeux d'un mort, qu'une main amie n'a point fermés ; c'est là le sein que Marguerite m'a livré, c'est le corps charmant que j'ai possédé. », *Faust*, Paris, C. Motte, Sautélet, 1828, lithographie, in-folio, p.122-123. © gallica.bnf.



Figure 5 : Delacroix, Eugène, « Portrait de Goethe », *Faust*, Paris, C. Motte, Sautelet, 1828, lithographie, in-folio, frontispice. © gallica.bnf.

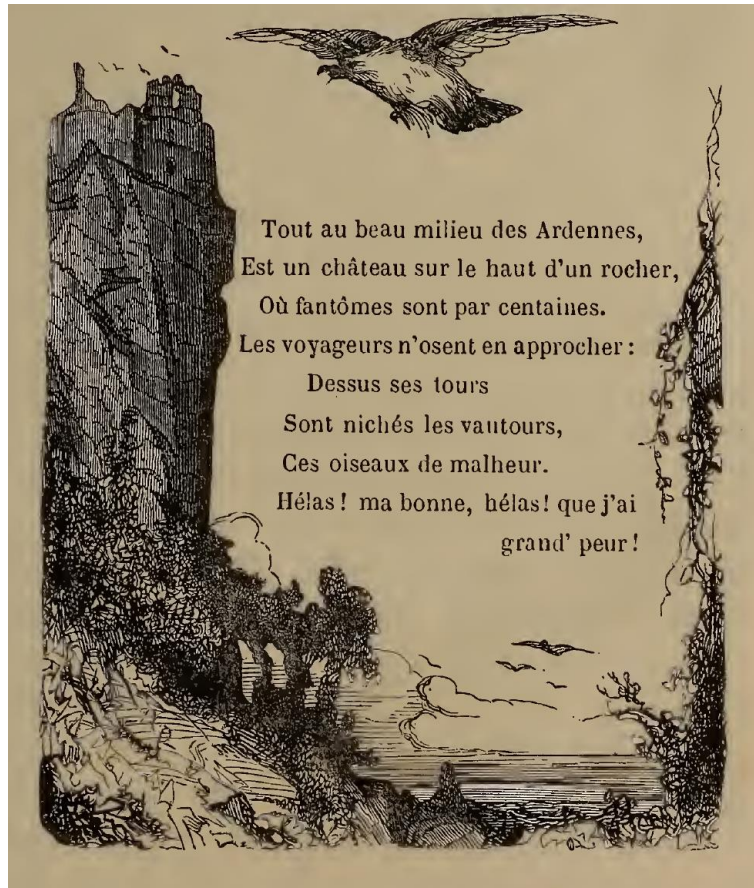


Figure 6 : Beaumont, Édouard (De), « Veillée de la bonne femme », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.V. © The Library of Congress.



Figure 7 : Beaumont, Édouard (De), « Veillée de la bonne femme », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.IX. © The Library of Congress.

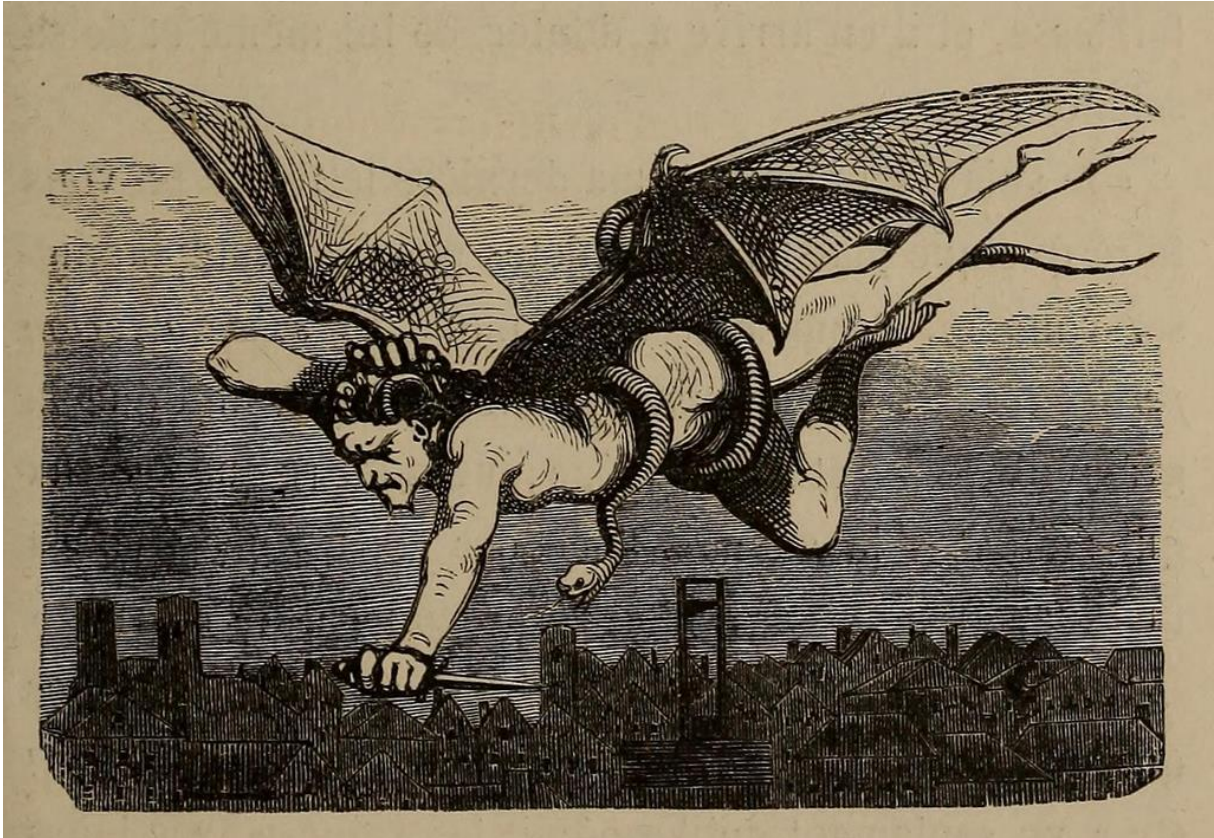


Figure 8 : Beaumont, Édouard (De), « Préface », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.LXV. © The Library of Congress.

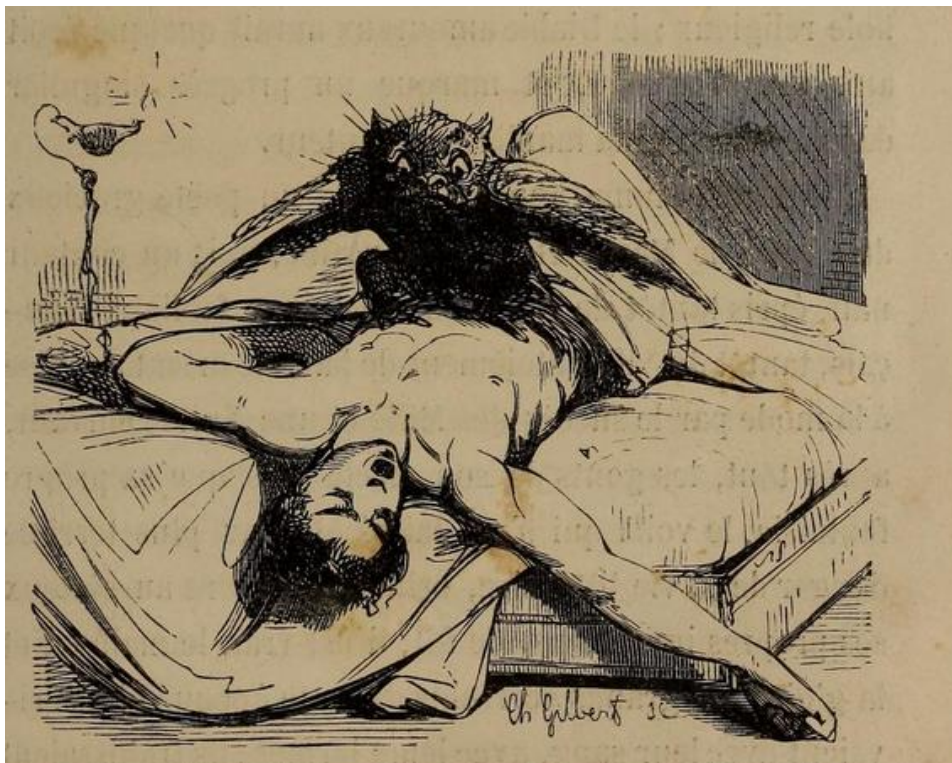


Figure 9 : Beaumont, Édouard (De), « Préface », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.XVII. © The Library of Congress.

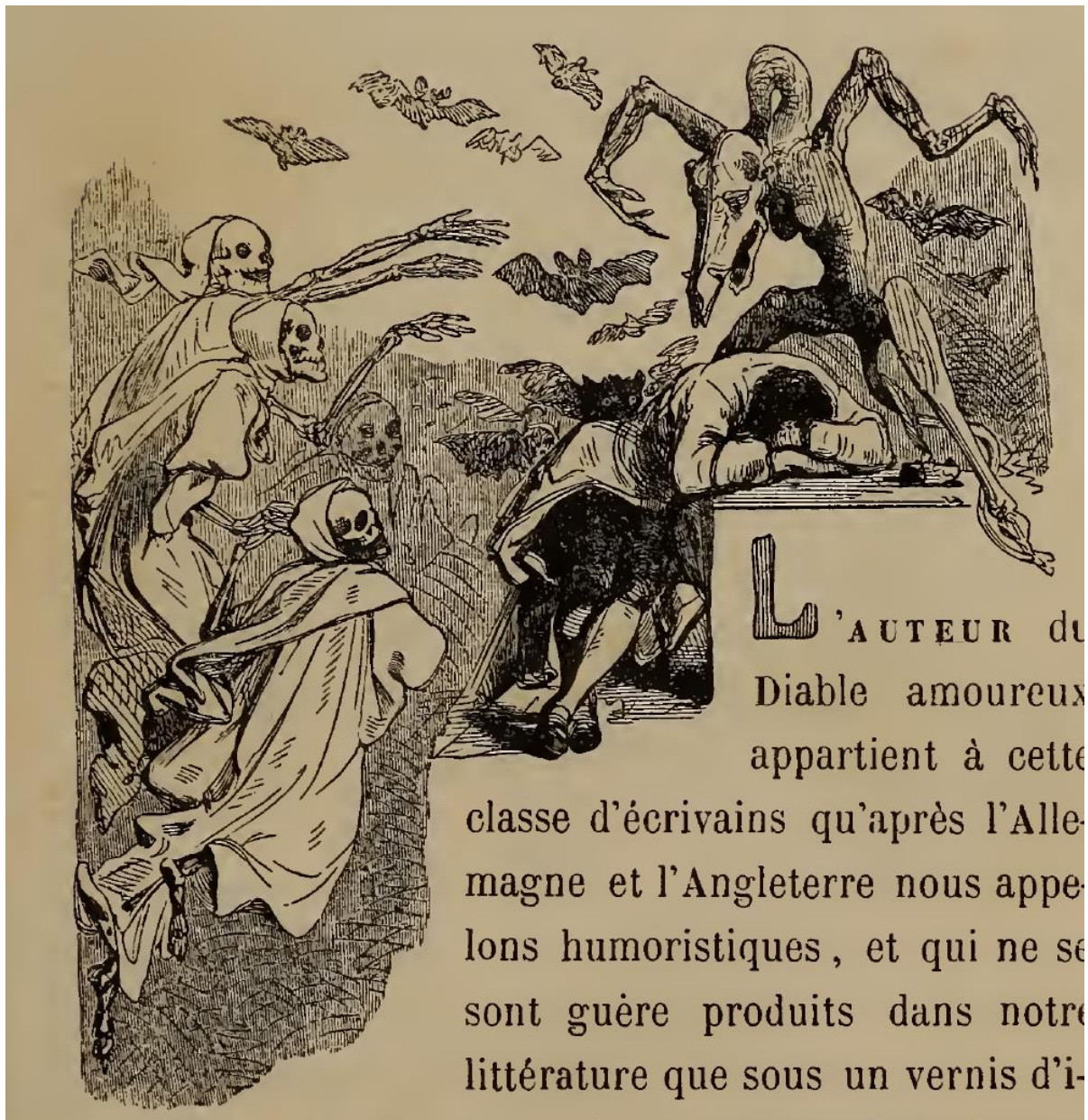


Figure 10 : Beaumont, Édouard (De), « Préface », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.I. © The Library of Congress.

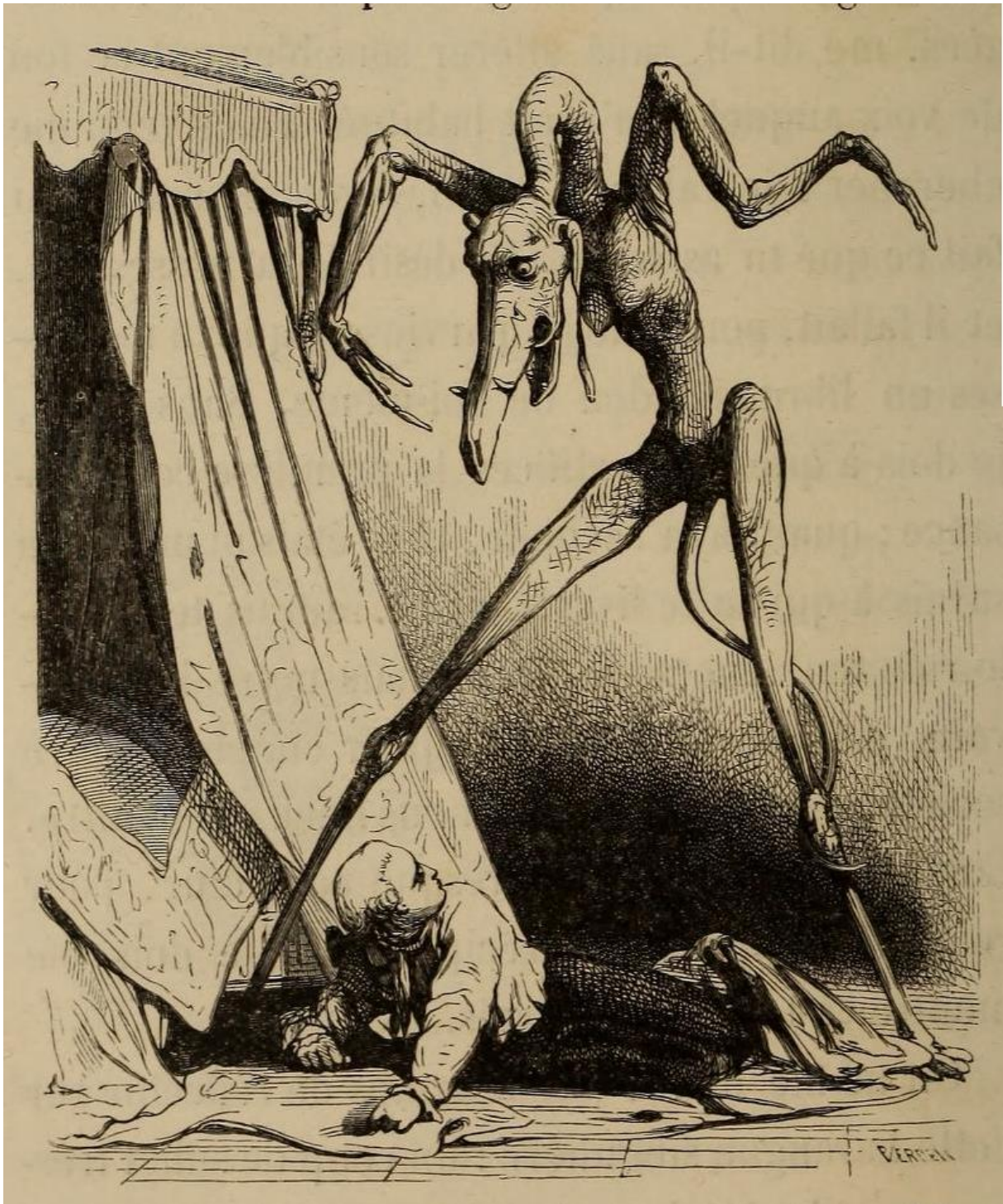


Figure 11 : Beaumont, Édouard (De), « La corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.170. © The Library of Congress.



Figure 12 : Beaumont, Édouard (De), *Affiche promotionnelle Le Diable amoureux*, 1845, lithographie en noir, 64 x 38 cm. © gallica.bnf.

En vente chez GANIVET, éditeur, 12, rue des Cordiers; MARTINON, 4, rue du Coq; le **DIABLE AMOUREUX**, par CAZOTTE, avec la vie de cet homme célèbre et ses prophéties et révélations.



Figure 13 : Beaumont, Édouard (De), « Promotion pour Le Diable amoureux », *La Presse*, 14 avril 1845, gravure sur bois, p.4. © Retronews.



Figure 14 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « frontispice », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, frontispice © gallica.bnf.



Figure 15 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « L'odieux fantôme ouvre la gueule, et, d'un ton assorti au reste de l'apparition, me répond, *Che vuoi ?* », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, p.14. © gallica.bnf.



Figure 16 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « Ne pouvant faire mieux, il démêlait sa chevelure avec ses doigts ? », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, p.14. © gallica.bnf.



Figure 17 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « Au bout de ce court espace de temps, j'entends du bruit dans une pièce voisine ; un petit jour qui me donne dans les yeux m'attire vers une porte condamnée : il s'échappait par le trou de la serrure ; j'y applique l'œil », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, p.78. © gallica.bnf.



Figure 18 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « Je lui baisais la main avec transport, et redoublais mes serments », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, p.102. © gallica.bnf.



Figure 19 : Marillier, Clément-Pierre, (attribué à), « La calèche fait un mouvement extraordinaire », *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772, gravure sur bois, in-8, p.138.
© gallica.bnf.



Figure 20 : Dunker, Balthazar Anton « Le Diable amoureux », *Œuvres badines et morales*, Londres, s. e., 1788, gravure sur bois, in-12, frontispice. © gallica.bnf.



Figure 21 : Marillier, Clément-Pierre, « Le Diable amoureux », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Paris, s. e., 1789, gravure sur bois, in-8, p.34. © gallica.bnf.

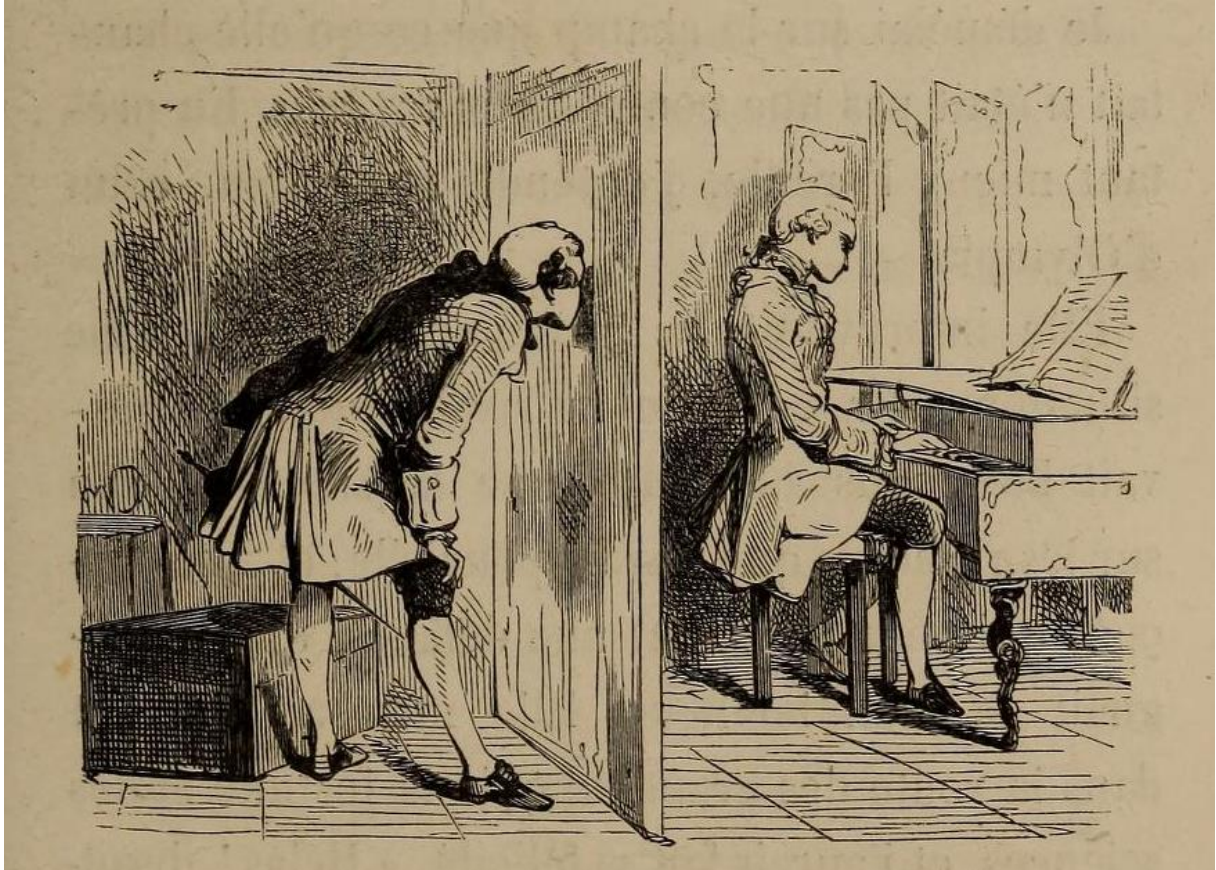


Figure 22 : Beaumont (de), Édouard, « j'entends du bruit dans une pièce voisine ; un petit jour qui me donne dans les yeux m'attire vers une porte condamnée : il s'échappait par le trou de la serrure ; j'y applique l'œil », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.77. © The Library of Congress.



Figure 23 : Beaumont (de), Édouard, « Hors-Texte VI », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8. © The Library of Congress.



Figure 24 : Ed. Frère, « cul-de-lampe », *Le Diable amoureux*, in *Les Veillées littéraires illustrées*, Paris, Bry aîné, 1849, gravure sur bois, in-4, p.20. © gallica.bnf.



Figure 25 : Beaumont (de), Édouard, « un lutin a enlevé un capitaine aux gardes du roi de Naples », *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.122. © The Library of Congress.



Figure 26 : Buhot, Félix, « Bandeau », *Le Diable amoureux*, Paris, Quantin, 1878, eau-forte, in-16, p.83. © gallica.bnf.

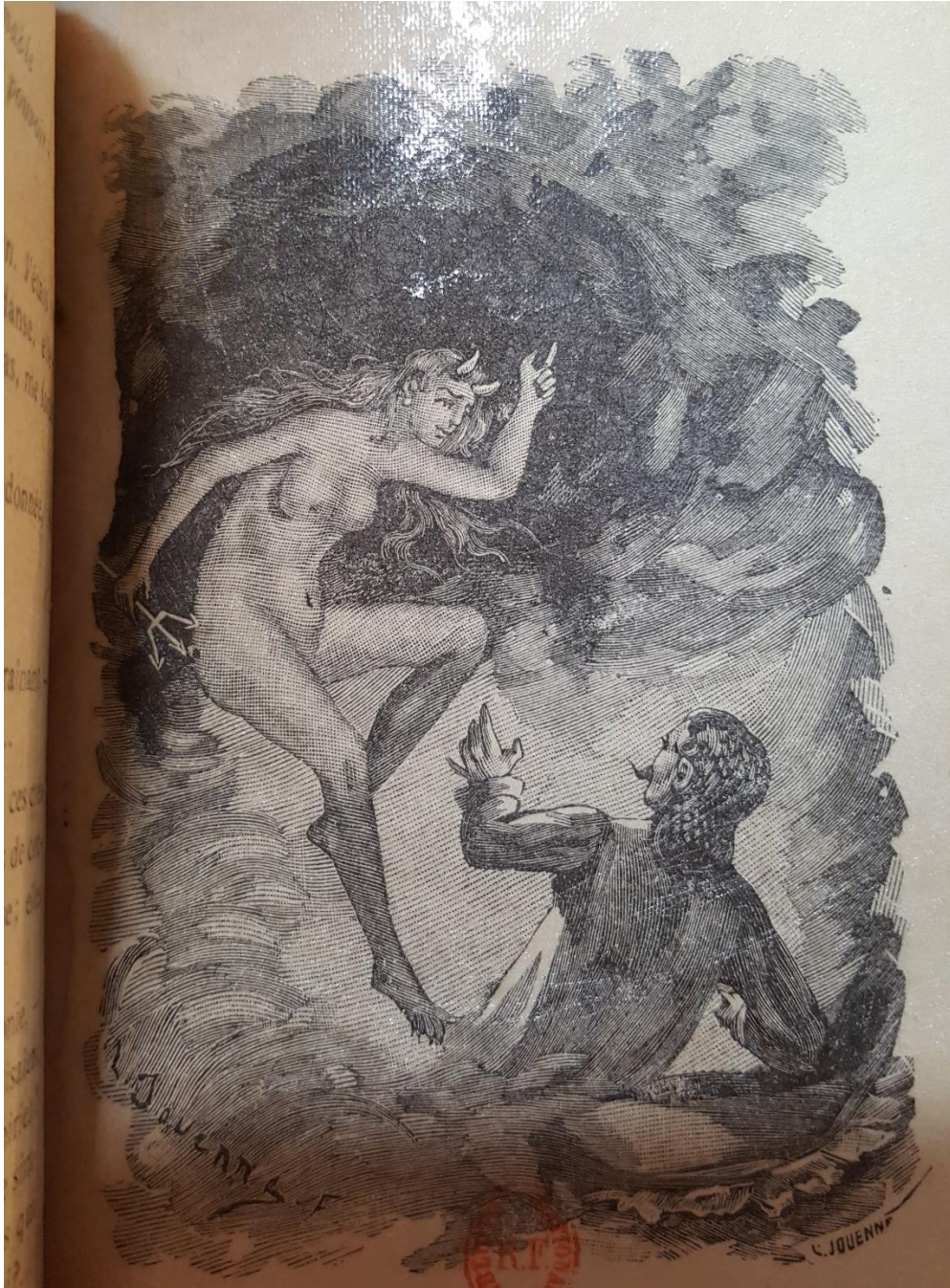


Figure 27 : Jouenne, Léon, « Je suis le Diable, mon cher Alvare, Je suis le Diable », *Le Diable amoureux*, Paris, Fayard, 1894, gravure sur acier, in-16, p.129. © Photographie de l'auteur.

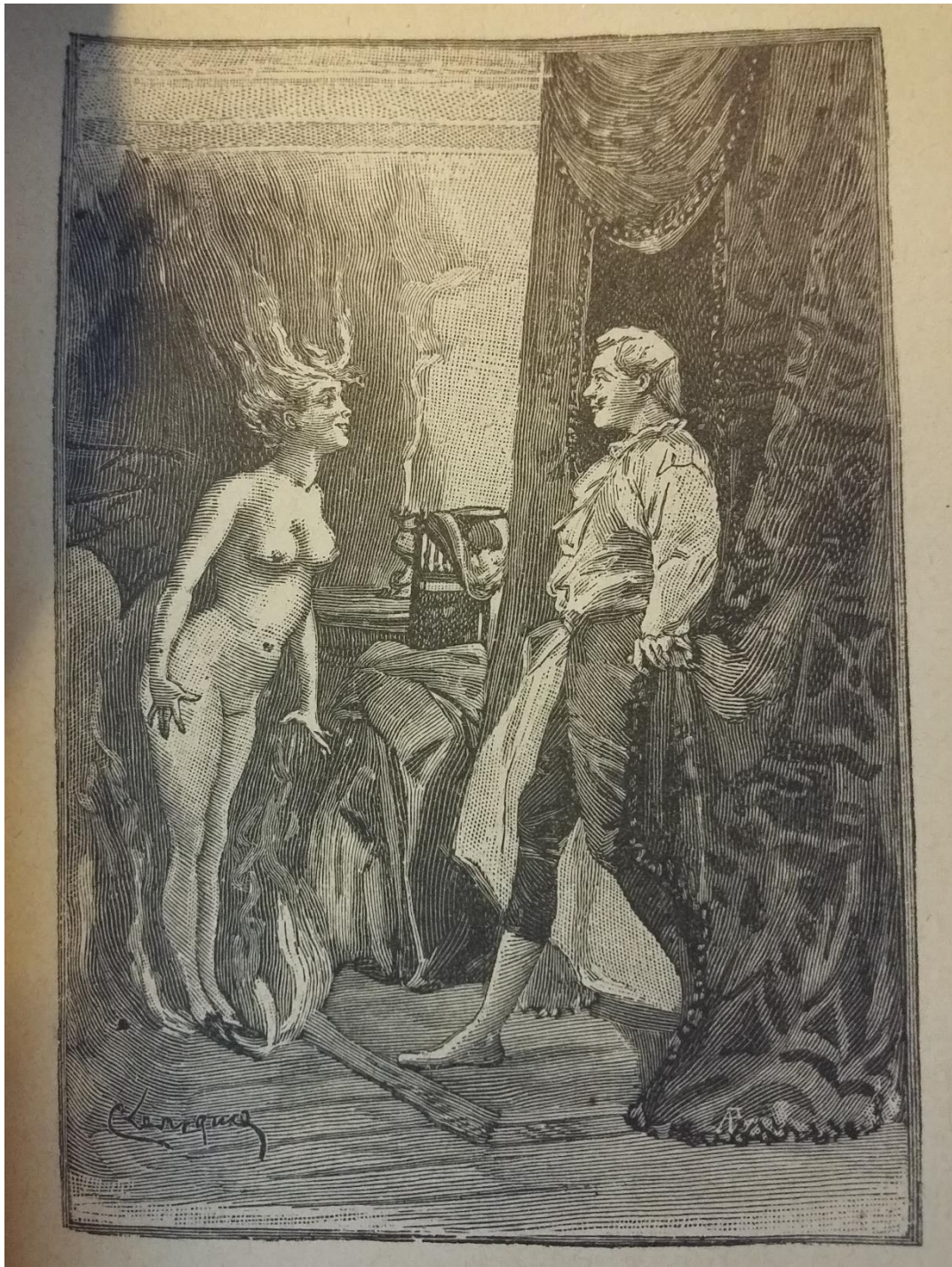


Figure 28 : C. L., « Je suis le Diable, mon cher Alvare, Je suis le Diable », *Le Diable amoureux*, Paris, H. Geffroy, 1893, gravure sur bois, in-16, p.112. © Photographie de l'auteur.



Figure 29 : Mittis, « Je suis le Diable, mon cher Alvare, Je suis le Diable », *Le Diable amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892, gravure sur acier, in-32, p.133. © Photographie de l'auteure.



Figure 30 : Marillier, Clément-Pierre, « La Lampe merveilleuse », *Le Cabinet des Fées*, tome X, Paris, s. e., 1785, gravure sur bois, in-8, p.364-365. © gallica.bnf.



Figure 31 : Marillier, Clément-Pierre, « Conte CCXV », *Le Cabinet des Fées*, tome IX, Paris, s. e., 1785, gravure sur bois, in-8, p.106-107. © Gallica.bnf.



Figure 32 : Anonyme, « Il lui fit signe de le suivre », *Le Livre des Prodiges*, Paris, Au dépôt général des nouveautés, 1808, gravure sur bois, in-12, frontispice. © Google book.

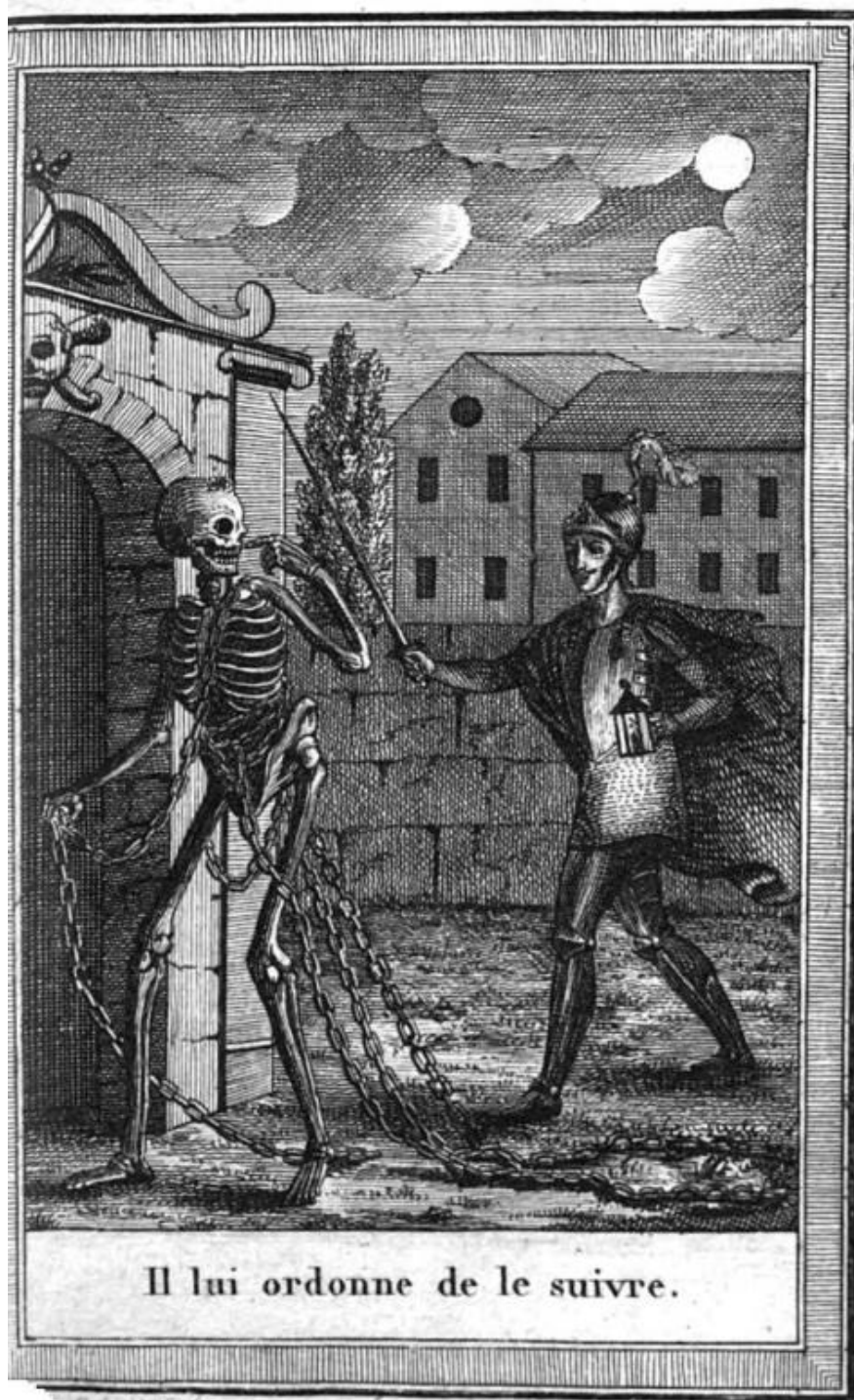


Figure 33 : Anonyme, « Il lui ordonne de le suivre », *Spectriana*, Paris, L'Écrivain, 1817, gravure sur bois, in-12, frontispice. © Google book.



Figure 34 : Anonyme, « Entrevue de l'Auteur avec le Diable », *Le Diable peint par lui-même*, Paris, P. Mongie aîné, 1819, gravure sur bois, in-8, frontispice. © archive.org.



Figure 35 : Anonyme, « La Grange du Diable », *Contes noirs*, Paris, P. Mongie aîné, 1818, gravure sur bois, in-12, frontispice. © archive.org.

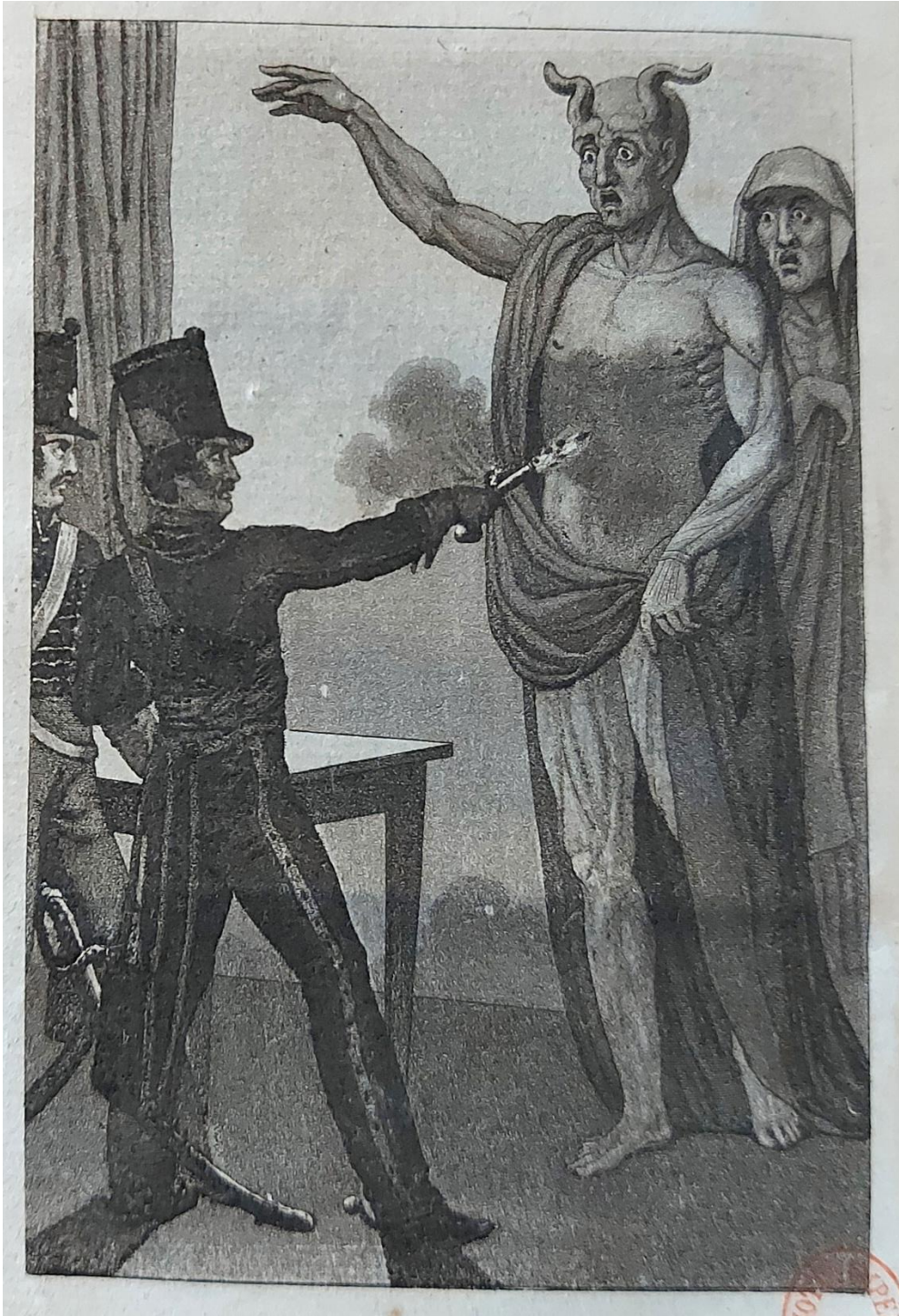


Figure 36 : Anonyme, « Jamais je n'ai visé si juste et avec aussi peu de succès », *Infernaliana*, Paris, Sanson, 1822, gravure sur bois, in-12, frontispice. © Photographie de l'auteur.



Le Chanoine Normand revenant de Rome.

Figure 37 : Anonyme, « Le Chanoine Normand revenant de Rome », *Histoire des fantômes et des démons*, Paris, Locard et Davi, 1819, gravure sur bois, in-12, frontispice. © auction.fr.



Figure 38 : Anonyme, « Fuis spectre épouvantable ! », *Les Ombres sanglantes*, tome 1, Paris, Veuve Petit, 1820, gravure sur bois, in-12, frontispice. © Project Gutenberg.



Figure 39 : Anonyme, « dans cet état horrible le cauchemar du crime offre à son imagination les objets les plus fantastiques », *Les Fantômes nocturnes*, tome 1, Paris, Veuve Petit, 1821, gravure sur bois, in-12, frontispice. © gallica.bnf.

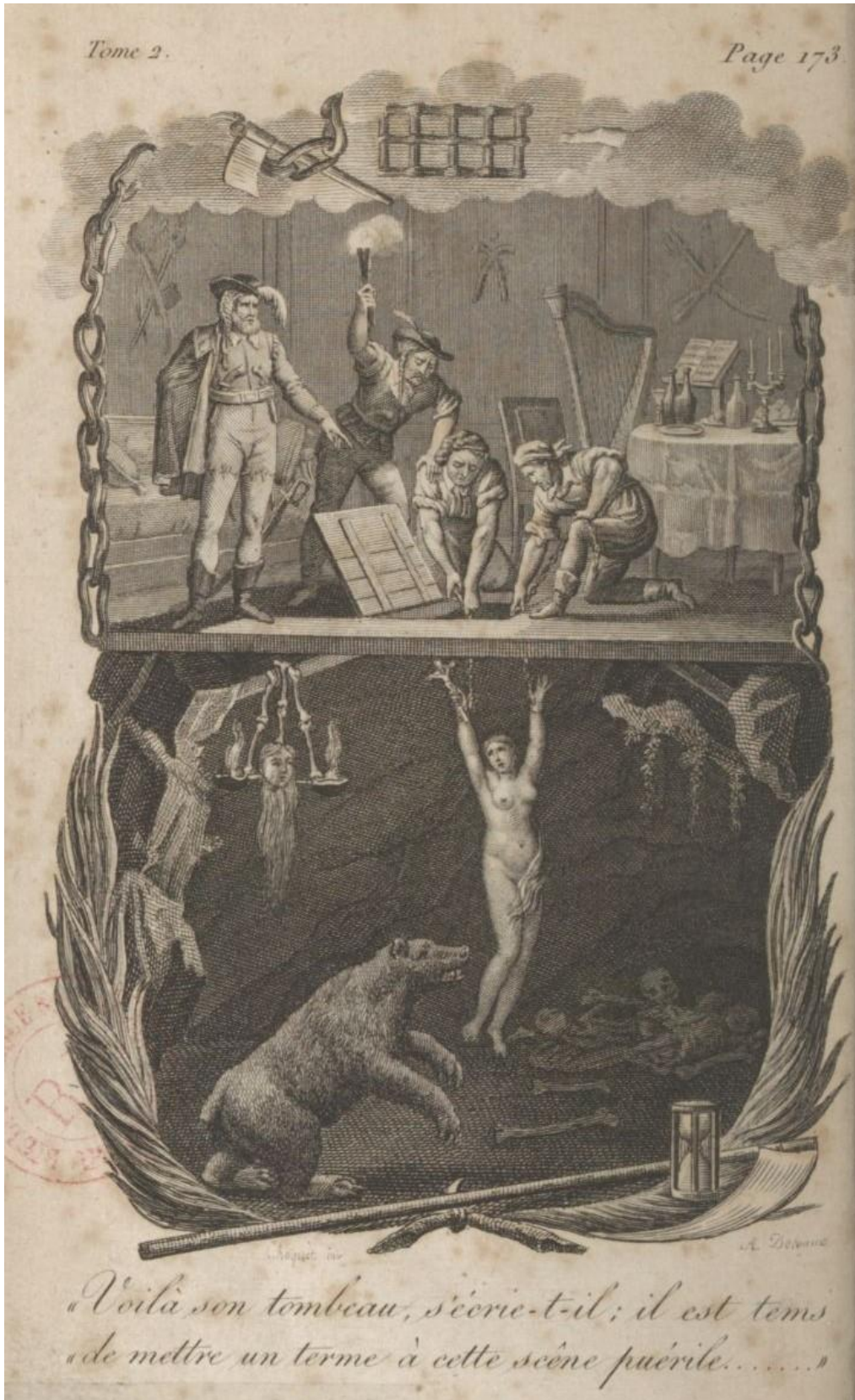


Figure 40 : Anonyme, « Voilà son tombeau, s'écrie-t-il ; il est tems [sic] de mettre un terme à cette scène puérile », *Les Fantômes nocturnes*, tome 2, Paris, Veuve Petit, 1821, gravure sur bois, in-12, frontispice. © gallica.bnf.



Figure 41 : Vierge, Daniel, « Double Meurtre dans la rue Morgue », *Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, eaux-fortes, in-8, p.2-3. © Photographie de l'auteur.

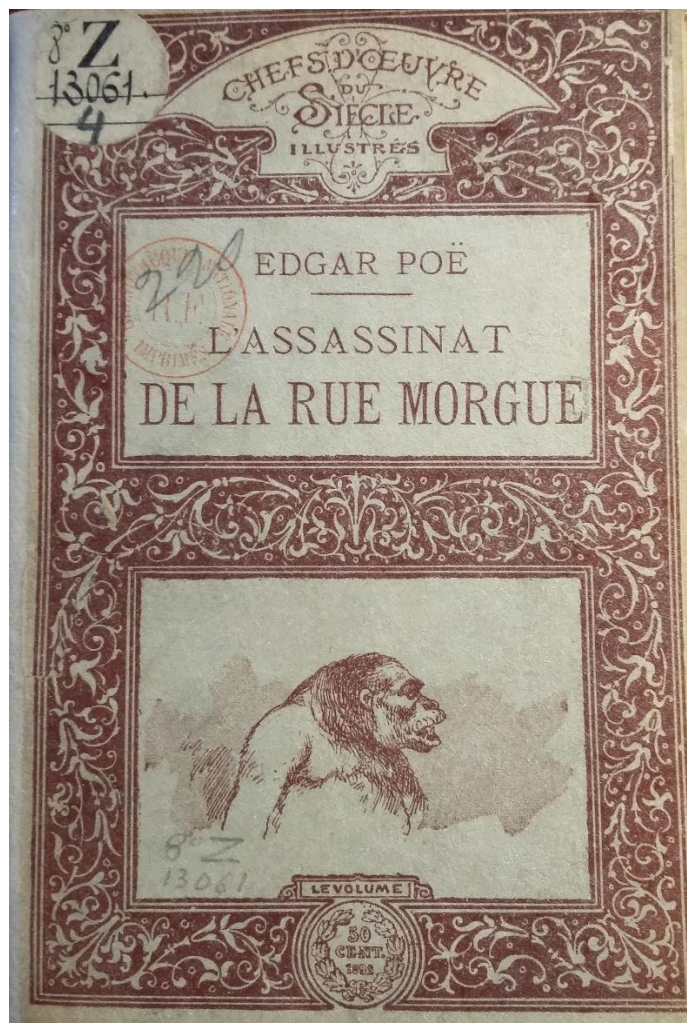


Figure 42 : Clérice, Charles, *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892, eau-forte, in-16, couverture. © Photographie de l'auteur.



Figure 43 : Clérice, Charles, *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892, eau-forte, in-16, p.1. © Photographie de l'auteur.



Figure 44 : Clérice, Charles, « Le gigantesque animal avait saisi madame Lespanaye par les cheveux », *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892, eau-forte, in-16, p.49. © Photographie de l'auteur.

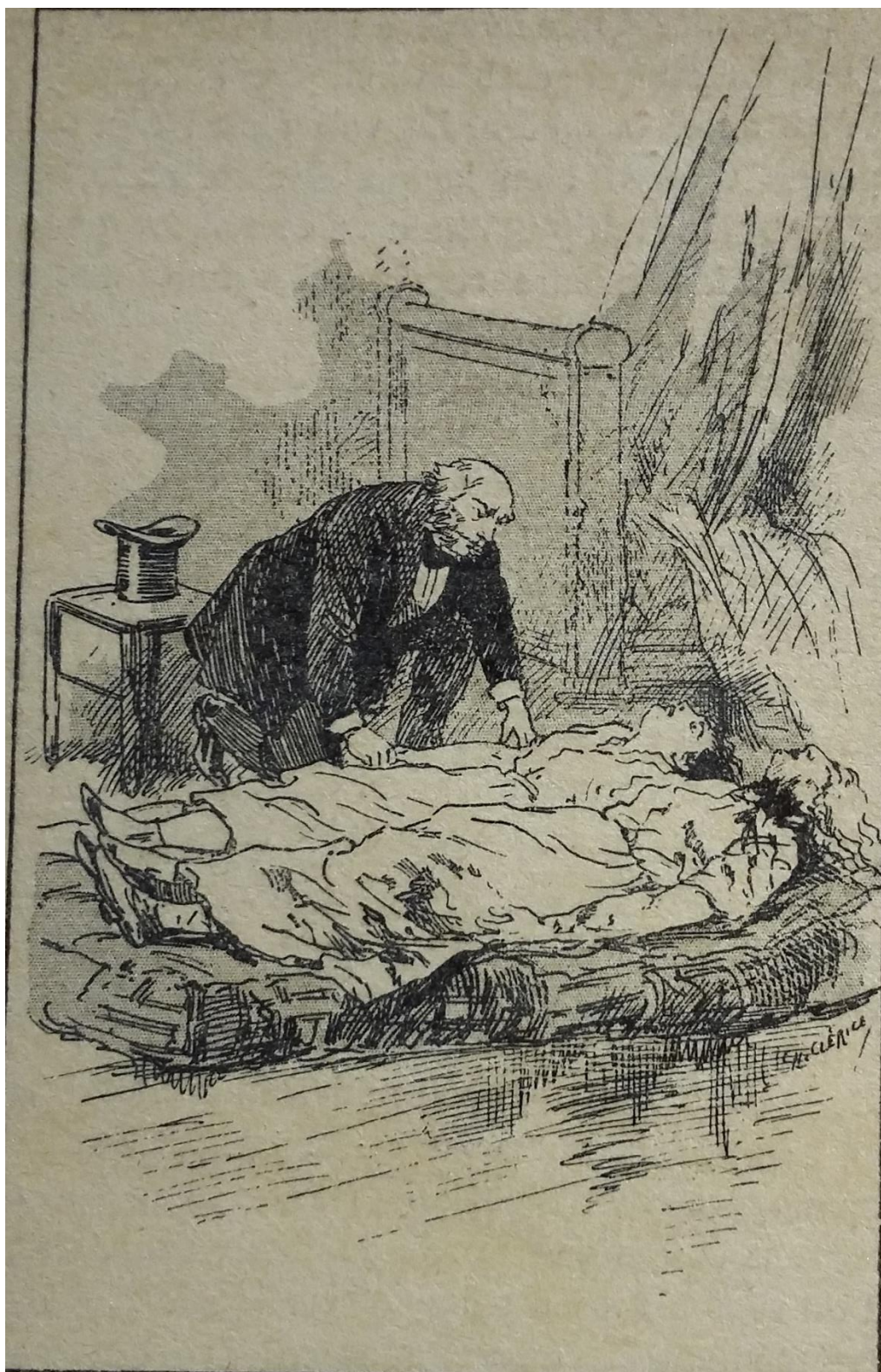


Figure 45 : Clérice, Charles, « Paul Dumas, médecin, a été appelé pour faire l'examen des corps », *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892, eaux-fortes, in-16, p.17.

© Photographie de l'auteur.



Figure 46 : Legrand, Louis, « Double assassinat dans la Rue Morgue », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, frontispice.
© Photographie de l'auteur.

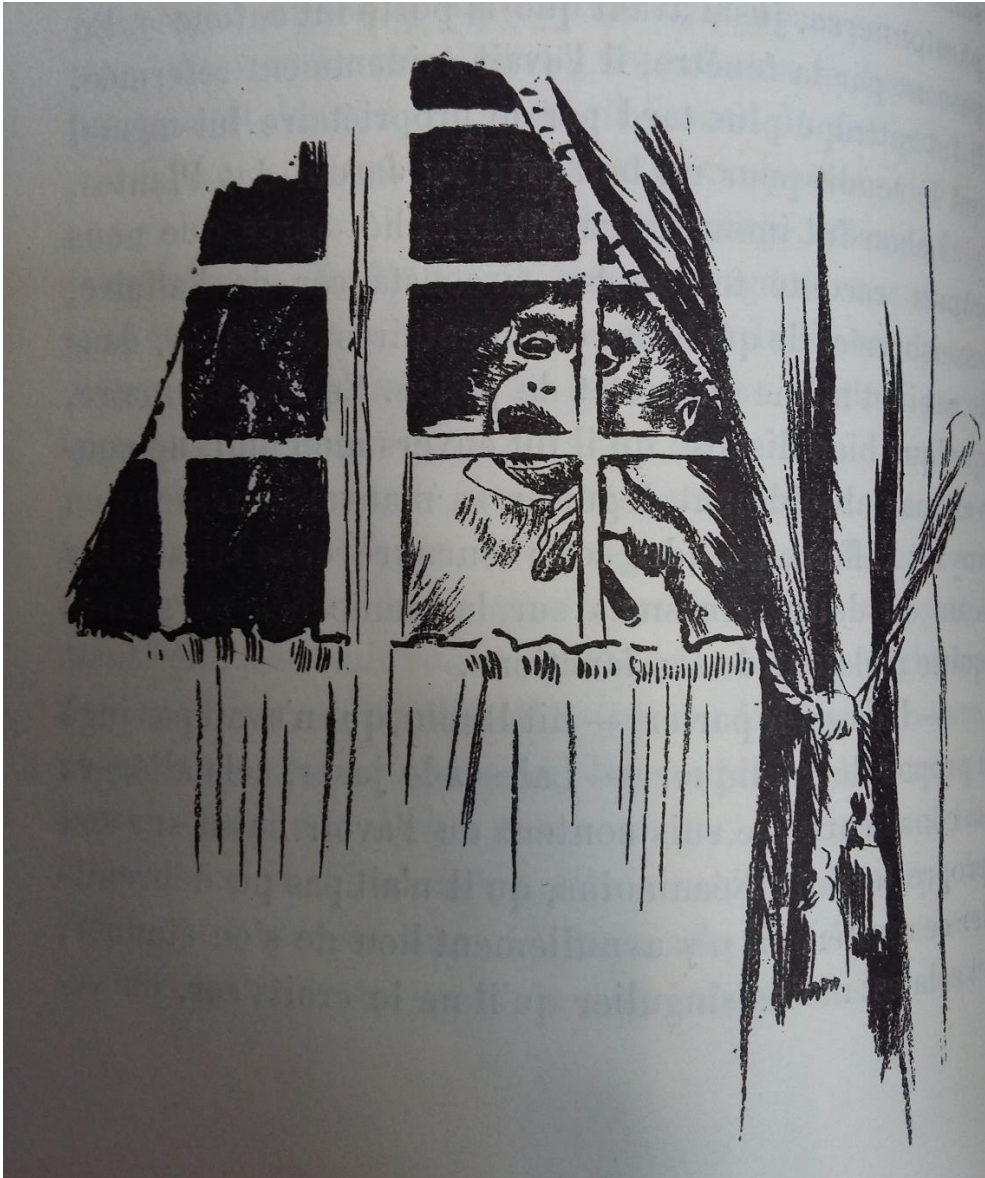


Figure 47 : Legrand, Louis, « Double assassinat dans la Rue Morgue », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, p.56. © Photographie de l'auteur.

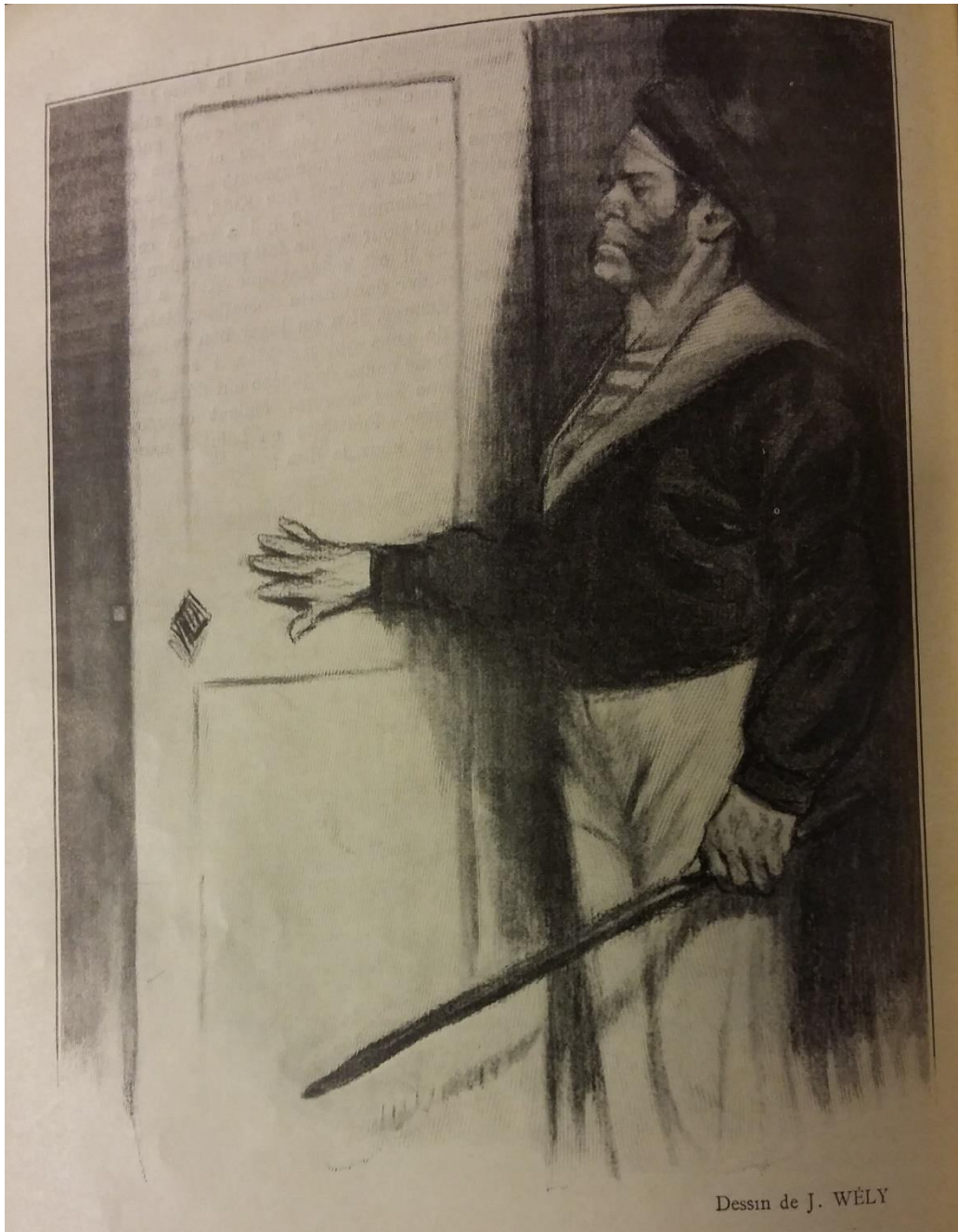


Figure 48 : Wély, Jacques, « Le marin tenait à la main un fort gourdin de chêne, mais ne paraissait pas avoir d'autres armes- L'Affaire de la rue Morgue », *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910, eau-forte, in-4, p.32. © Photographie de l'auteur.



Figure 49 : Wély, Jacques, « L’Affaire de la rue Morgue », *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910, eau-forte, in-4, p.33. © Photographie de l’auteur.



Figure 50 : Férat, Jules, « Le Puits et le Pendule », *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, héliogravure, in-8, p.108-109. © Photographie de l'auteur.



Figure 51 : Legrand, Louis, « Une descente dans le Maelstrom », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, p.115. © Photographie de l'auteur.



Figure 52 : Legrand, Louis, « L'homme des foules », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, p.258. © Photographie de l'auteur.

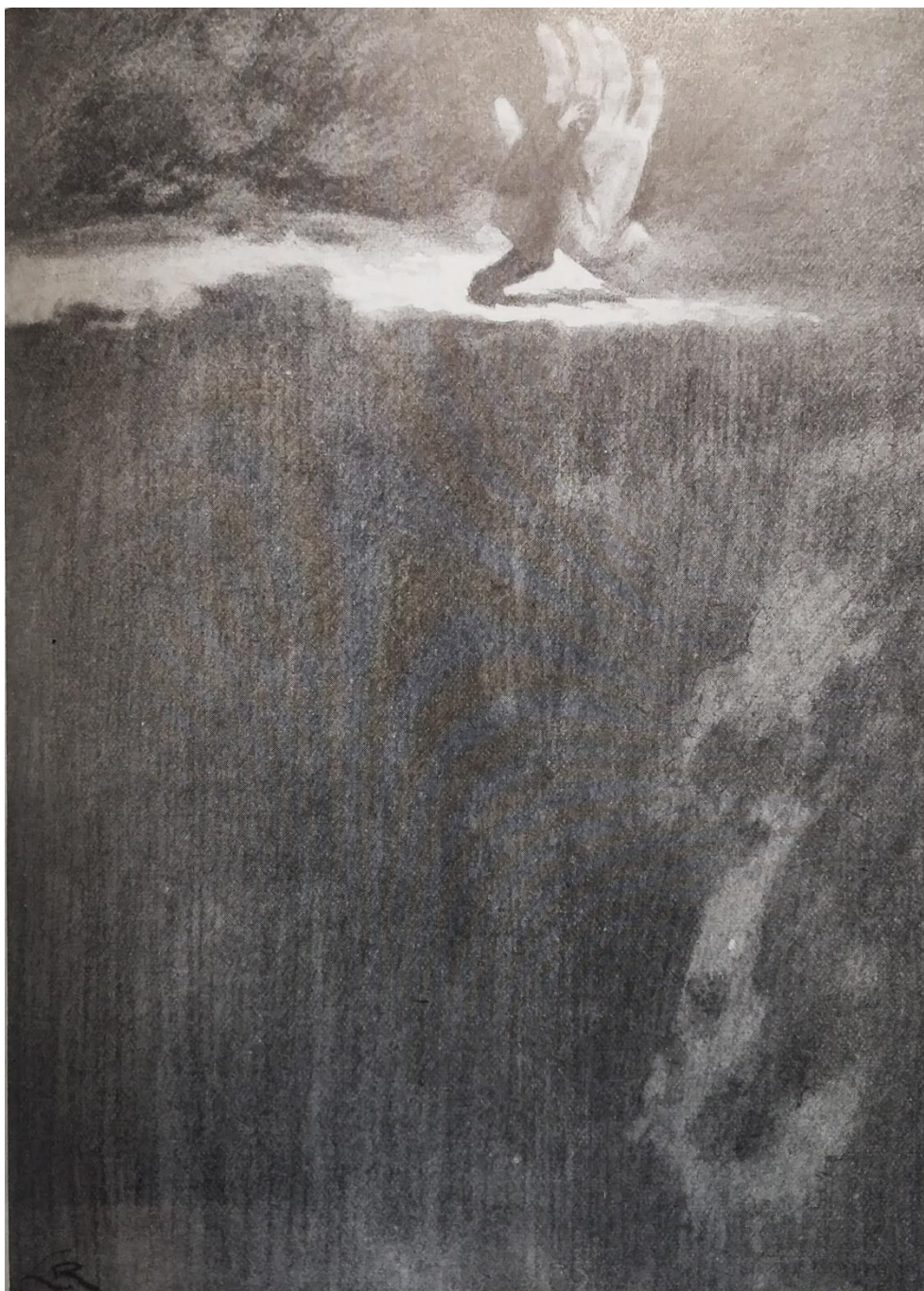


Figure 53 : Lobel-Riche, Alméry, « Nous sommes debout au bord d'un précipice- Le démon de la perversité », *Nouveaux Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1911, eau-forte, in-4, p.47.
© Photographie de l'auteur.

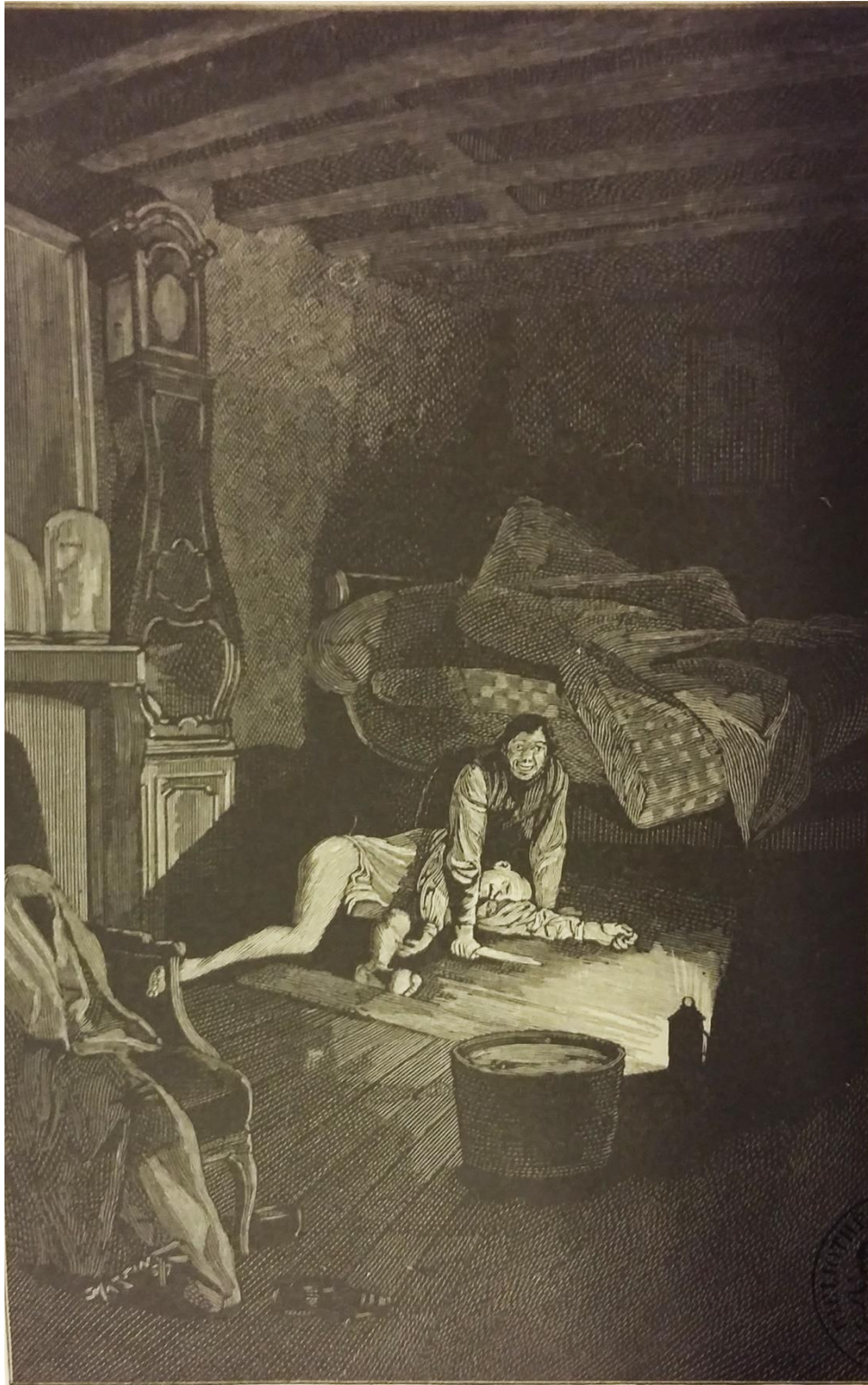


Figure 54 : Van Maële, Martin, « Le cœur révélateur », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, p.9. © Photographie de l'auteur.



Figure 55 : Legrand, Louis, « Le cœur révélateur », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, eau-forte, in-4, p.9. © Photographie de l'auteur.

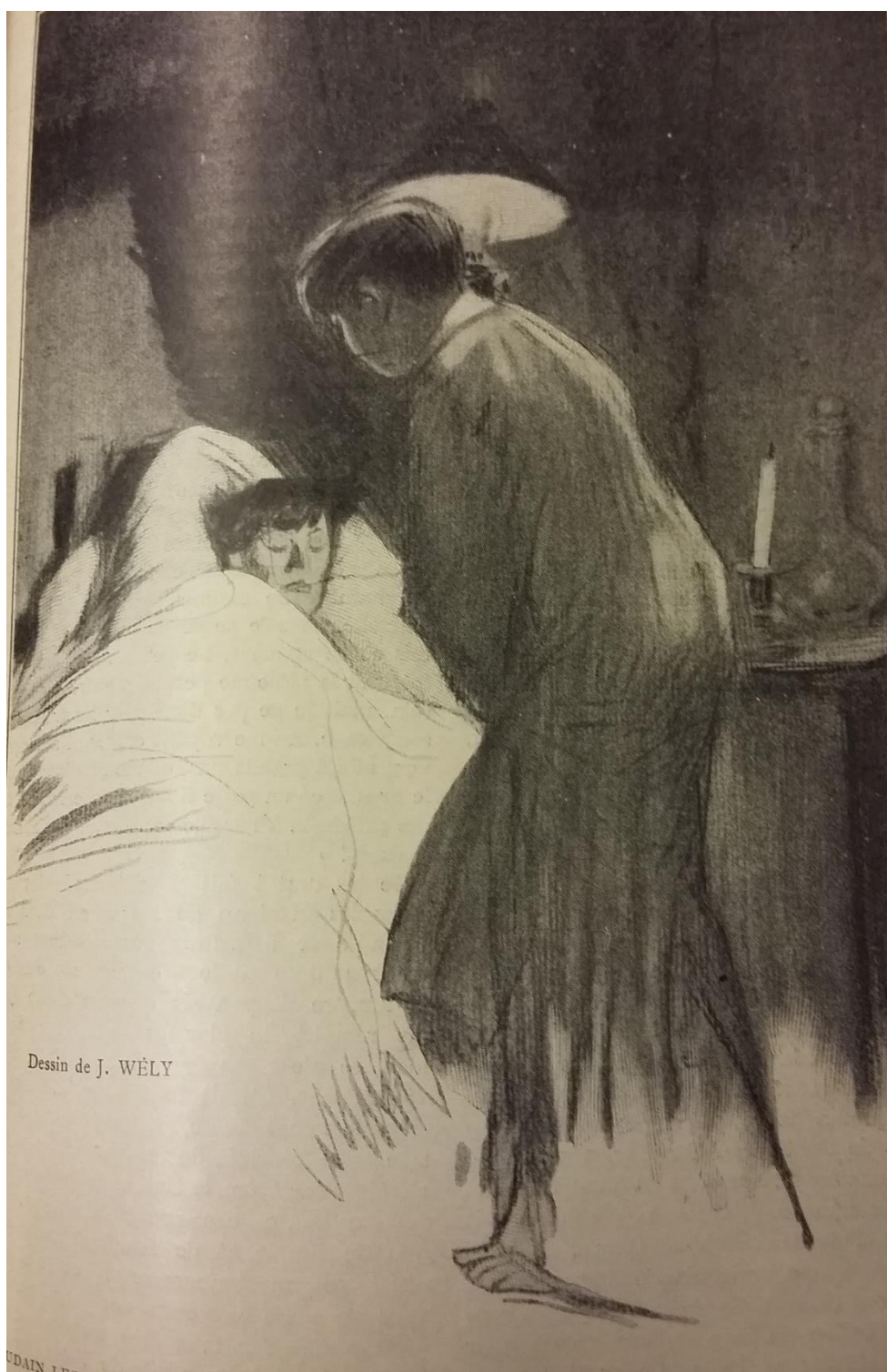


Figure 56 : Jacques Wely, « Soudain les rayons lumineux tombèrent sur le dormeur, et, au même moment, mes yeux s'arrêtèrent sur sa physionomie-William Wilson », *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910, eau-forte, in-4, p.81. © Photographie de l'auteur.

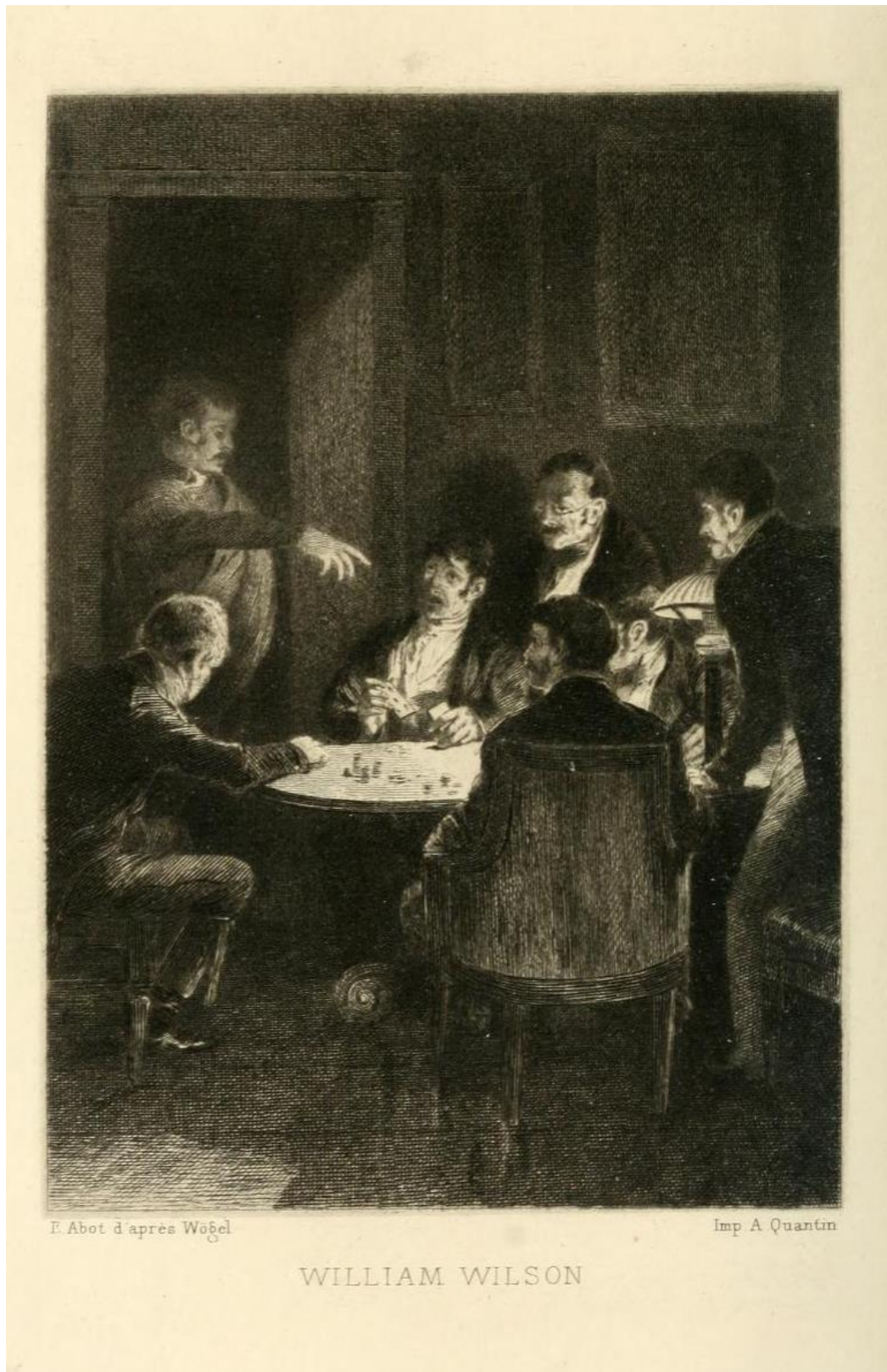


Figure 57 : Wogel, « William Wilson », *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, héliogravure, in-8, p.26-27. © archive.org.



Figure 58 : Lobel-Riche, Alméry, « Le peintre, un instant, demeura en extase devant l'œuvre qu'il avait ouverte- Le Portrait Ovale », *Nouveaux Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1911, eau-forte, in-4, p.72. © Photographie de l'auteur.



Figure 59 : Legrand, Louis, « Le Portrait Ovale », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, eau-forte, in-4, p.107. © Photographie de l'auteur.



Figure 60 : Lanos, Henri, « Le chien des Baskerville », *Je sais tout*, Paris, Pierre Lafitte, 15 septembre 1905, photogravure, in-8, p.151. © Photographie de l'auteur.



Figure 61 : Lanos, Henri, « Les martiens sur la terre, d'après Wells », *Je sais tout*, Paris, Pierre Lafitte, 15 septembre 1905, photogravure, in-8, p.153. © Photographie de l'auteur.



Figure 62 : Lanos, Henri, « Une création littéraire fantastique : les bras d'un martien (La Guerre des Mondes, de Wells) », *Je sais tout*, Paris, Pierre Lafitte, 15 septembre 1905, photogravure, in-8, p.155. © Photographie de l'auteur.



Figure 63 : Lanos, Henri, « Au fond de la mer », *Je sais tout*, Paris, Pierre Lafitte, 15 septembre 1905, photogravure, in-8, p.157. © Photographie de l'auteur.



Figure 64 : Henri Lanos, « Le voyage dans la Lune », *Je sais tout*, Paris, Pierre Lafitte, 15 septembre 1905, photogravure, in-8, p.159. © Photographie de l'auteur.

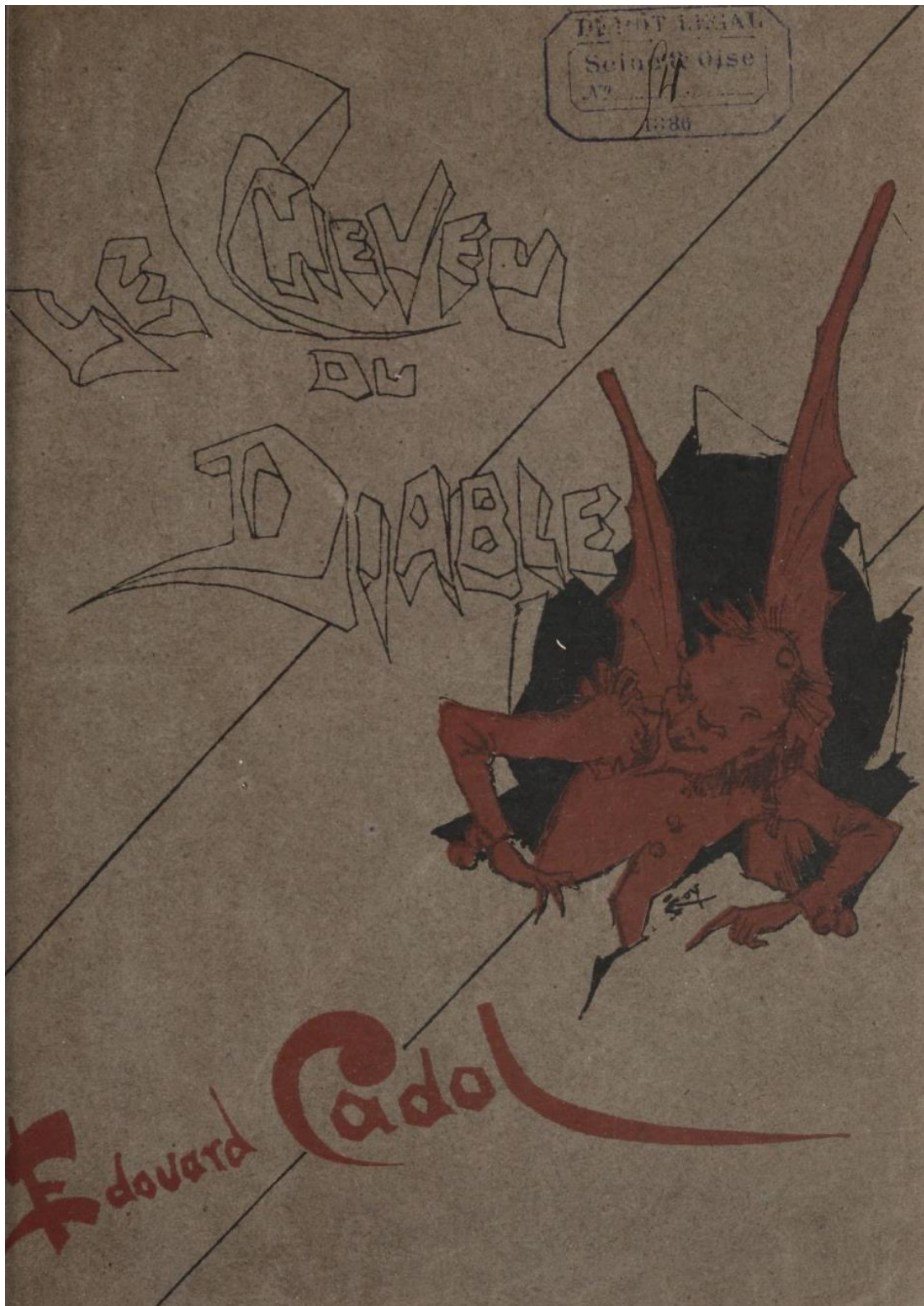


Figure 65 : Anonyme, « Première de couverture », *Le Cheveu du Diable, Voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1883, gravure sur bois peinte, in-8, couverture. © gallica.bnf.



Figure 66 : Anonyme, « Quatrième de couverture », *Le Cheveu du Diable, Voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1883, gravure sur bois peinte, in-8, couverture © gallica.bnf.



Figure 67 : Mybach, Félician, *Le Cheveu du Diable*, *Voyage fantastique au Japon*, Paris, Monnier, 1883, gravure sur bois, in-8, p.29. © gallica.bnf.

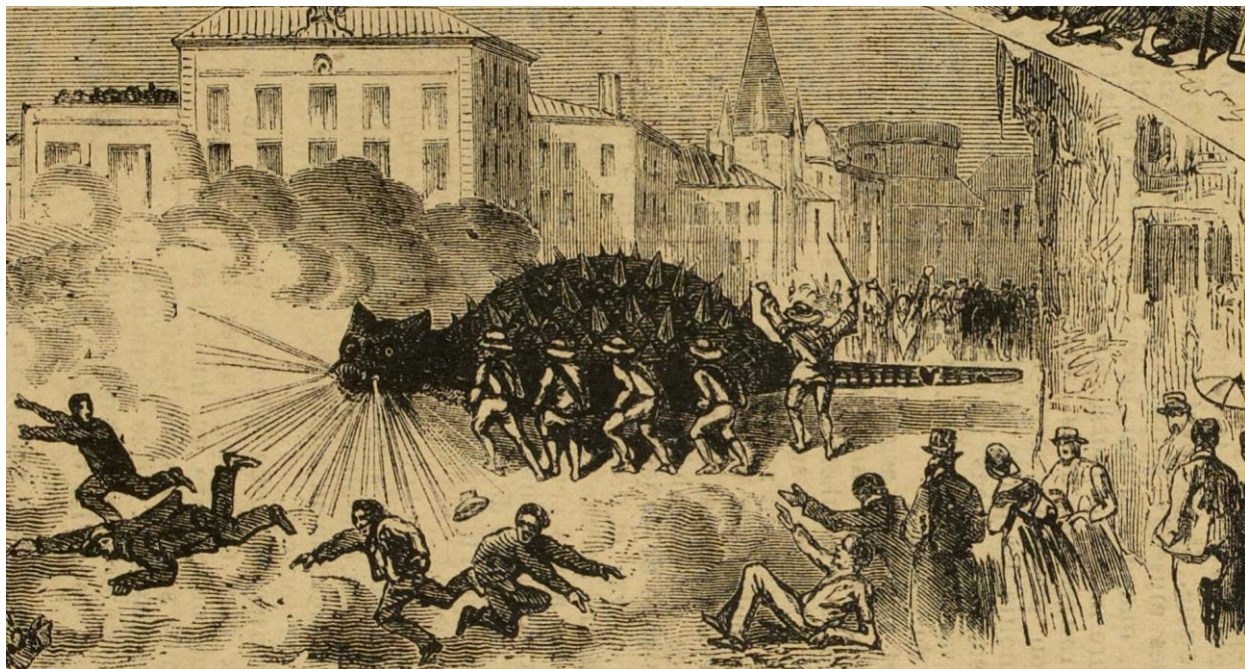
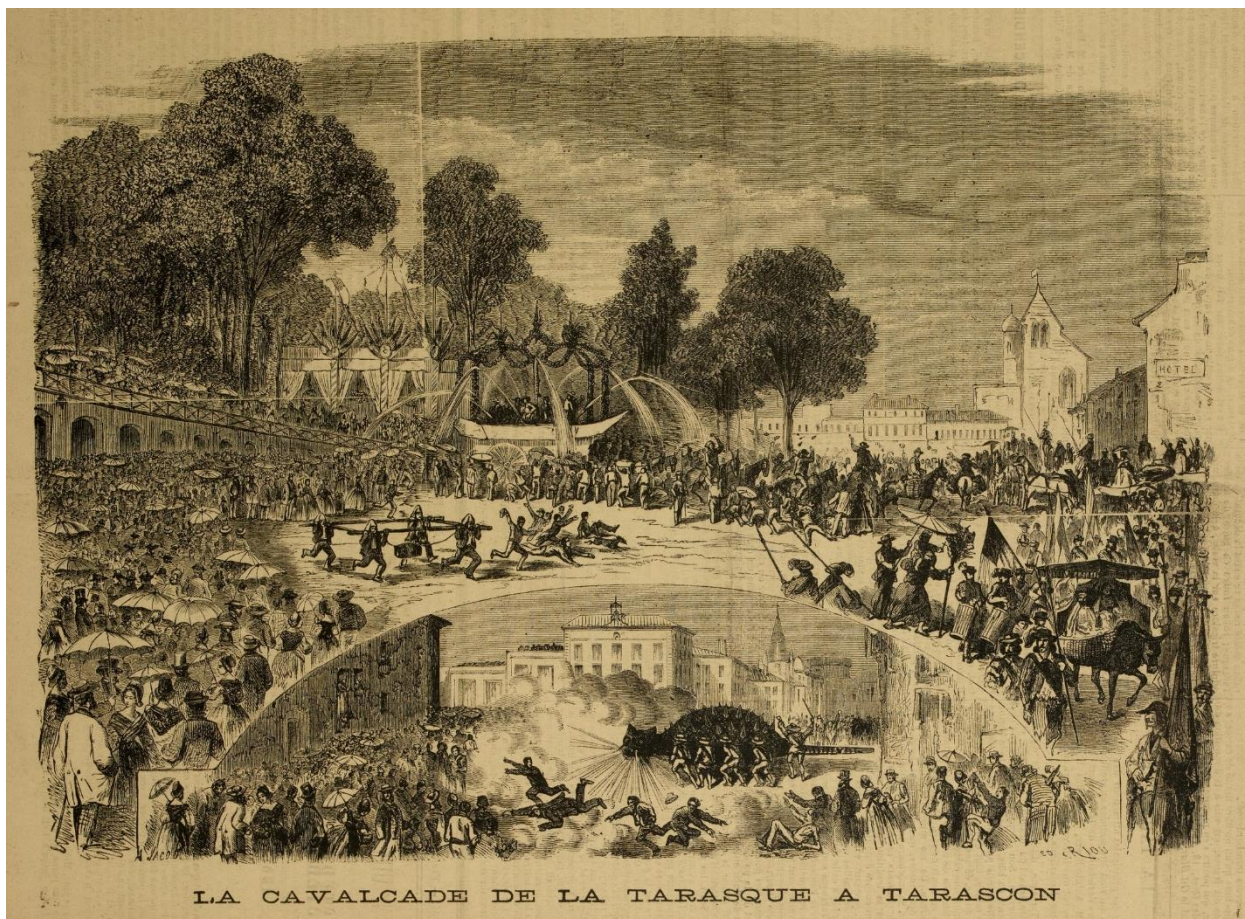


Figure 68 : Riou, Édouard, « La cavalcade de la tarasque à Tarascon », *La Petite presse, journal quotidien illustré*, 23 décembre 1886, gravure sur bois, in-folio, p.1. ©gallica.bnf.



Figure 69 : Raimondi, Marc-Antoine, d'après Raphaël, *La Carcasse*, c.1520, gravure sur bois, 30 x 54,5 cm, Amsterdam, Paris, Petit-Palais. © paris-musées-collections.

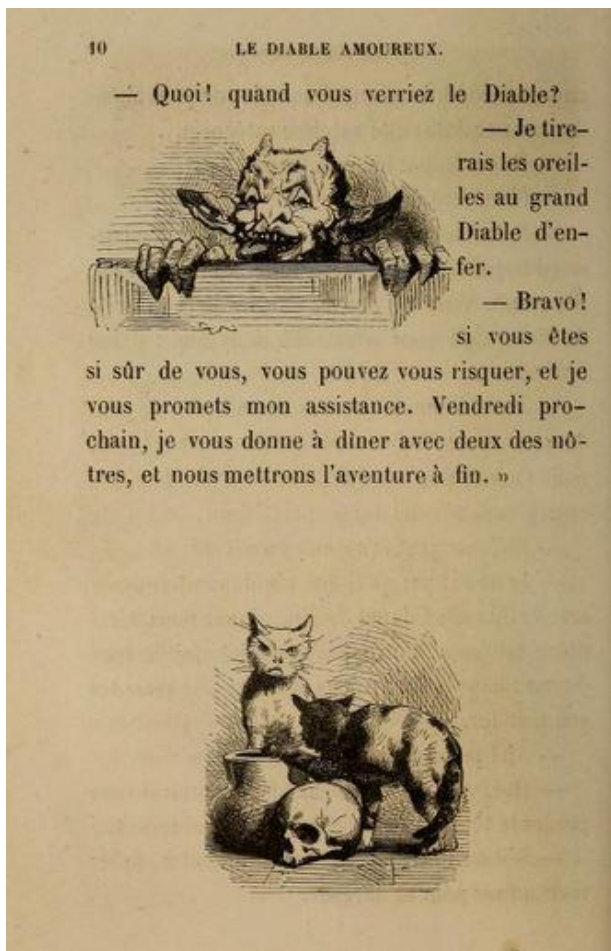


Figure 70 : Comparaison iconographique : À gauche : Beaumont, Édouard (De), *Le Diable Amoureux*, Paris, Ganivet, 1845, gravure sur bois, in-8, p.10. © archive.org ; à droite : Beaumont, Édouard (De), *Dictionnaire infernal*, Paris, H. Plon, 1863, gravure sur bois, in-8, p.680. © archive.org.



Figure 71 : Sand, George, « L'absolu est identique à lui-même », *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, Duprat, 1838, graphite, in-12, p.144-145. © gallica.bnf.

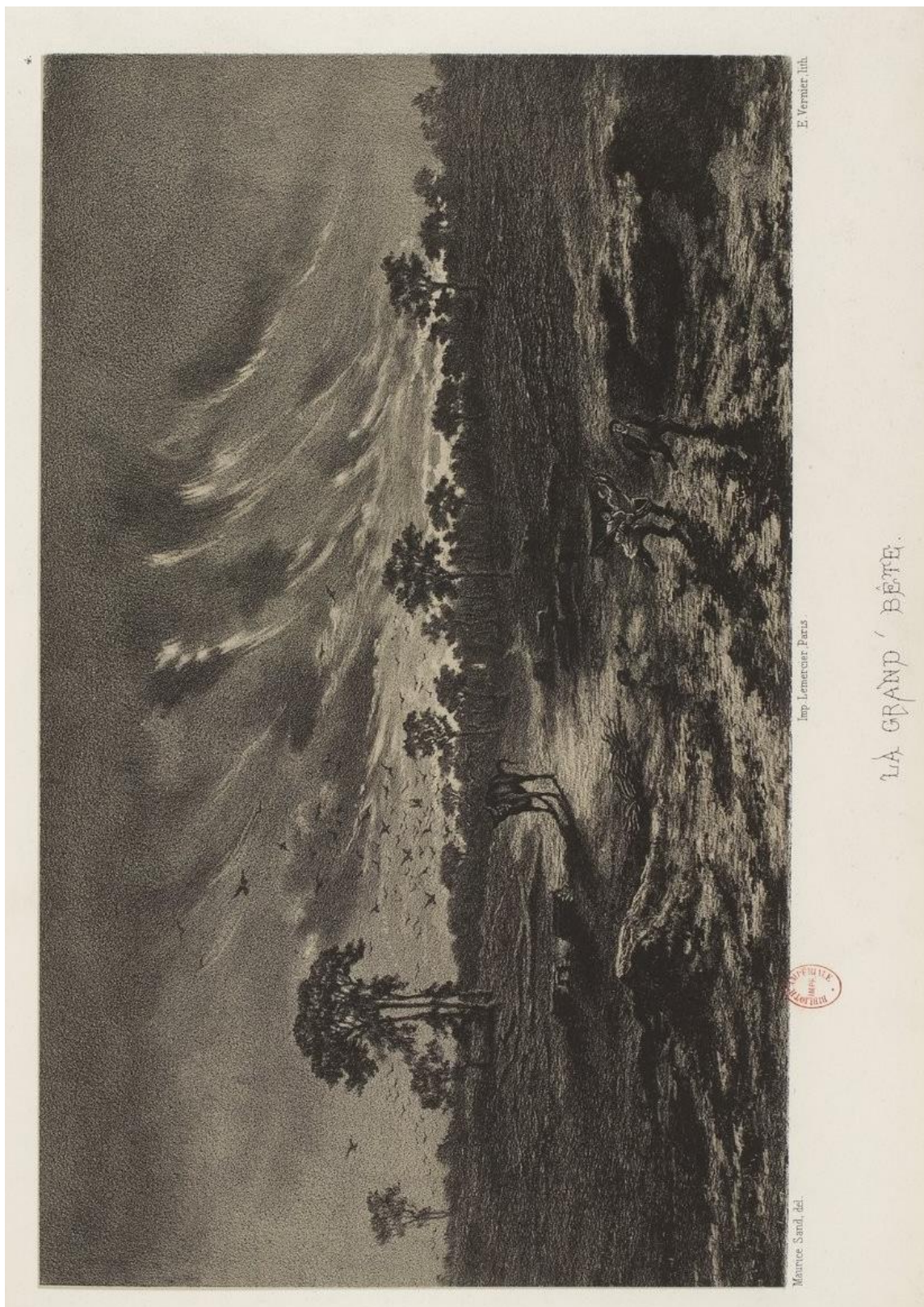


Figure 72 : Sand, Maurice, « La Grand'Bête », *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858, lithogravure, in-folio, p.12-13. © gallica.bnf.



Figure 73 : Sand, Maurice, « Les Lupins », *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858, lithogravure, in-folio, p.44-45. © gallica.bnf.

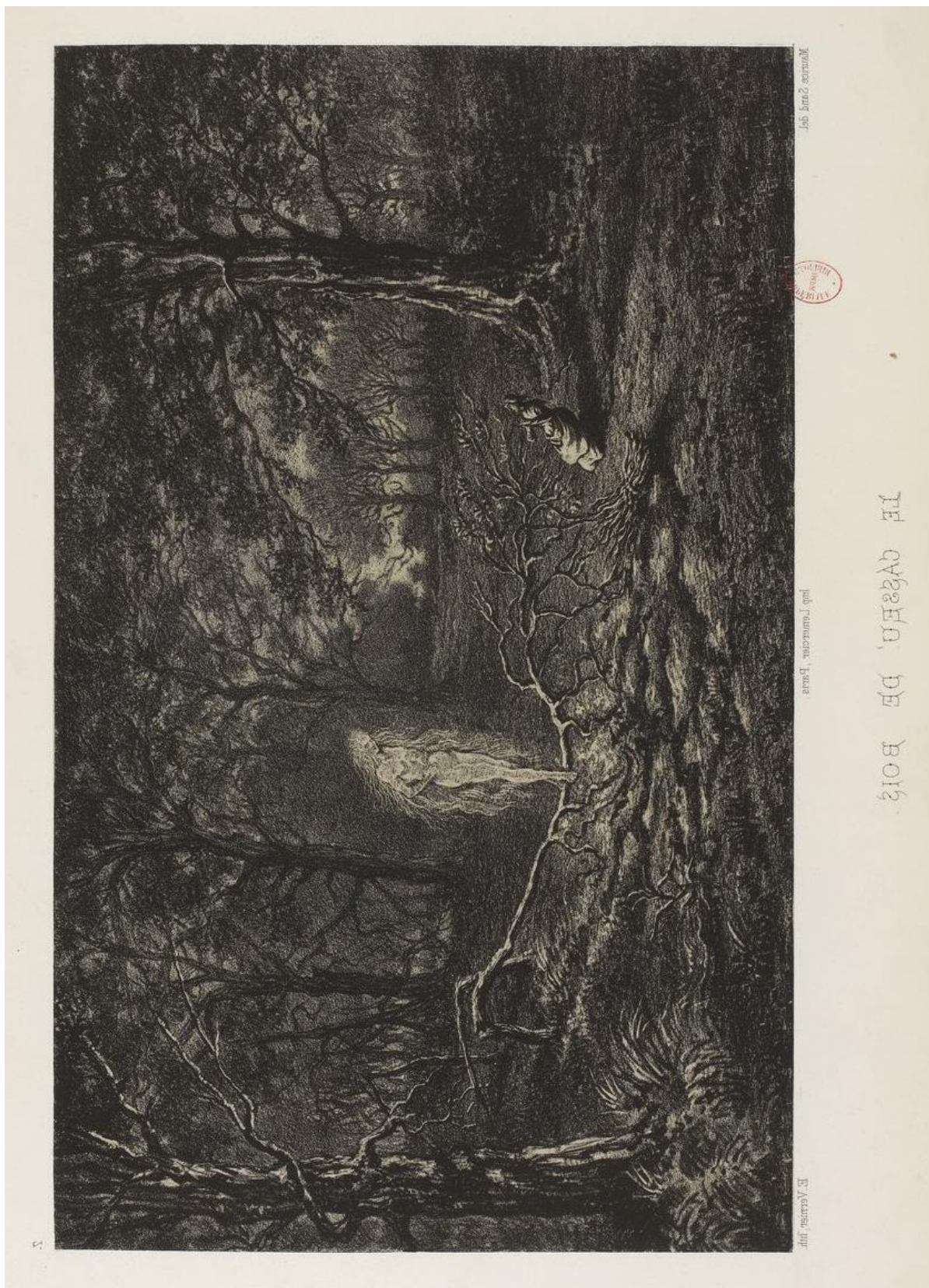


Figure 74 : Sand, Maurice, « Le Casseur de bois », *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858, lithogravure, in-folio, p.24-25. © gallica.bnf.



Figure 75 : Laurens, Paul Albert, *La Morte Amoureuse*, Paris, A. Romagnol, 1858, eau-forte, in-8, p.1. ©gallica.bnf.



M^{me} Martinet, Paris

Imp. Destouches, 28, r. Paradis, P^{re}

— Chut ! ... ma fille entre en communication avec l'Esprit du Dante ! ...

Figure 76 : Daumier, Honoré, « Chut ! ... ma fille entre en communication avec l'Esprit du Dante ! », *Les Spirites* in *Le Charivari*, 4 novembre 1865, lithographie, folio, p.3. © paris-musées-collections.



Figure 77 : Gavarni, Paul, « Cinabre », *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843, gravure sur bois, in-8, p.462. © gallica.bnf.



Figure 78 : Gavarni, Paul, « Cinabre », *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843, gravure sur bois, in-8, p.512. © gallica.bnf.



Figure 79 : Gavarni, Paul, « Cinabre », *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843, gravure sur bois, in-8, p.462-463. © gallica.bnf.



Figure 80 : Gavarni, Paul, « Annunziata », *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843, gravure sur bois, in-8, p.97. © gallica.bnf.



Figure 81 : Bayard, Émile « La Peste-Noire – Hughes-Le-Loup », *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862, gravure sur bois, in-8, frontispice. © archive.org.



Figure 82 : Bayard, Émile, « Knapwurst s'était remis à sa lecture– Hughes-Le-Loup », *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862, gravure sur bois, in-8, p.24. © archive.org.

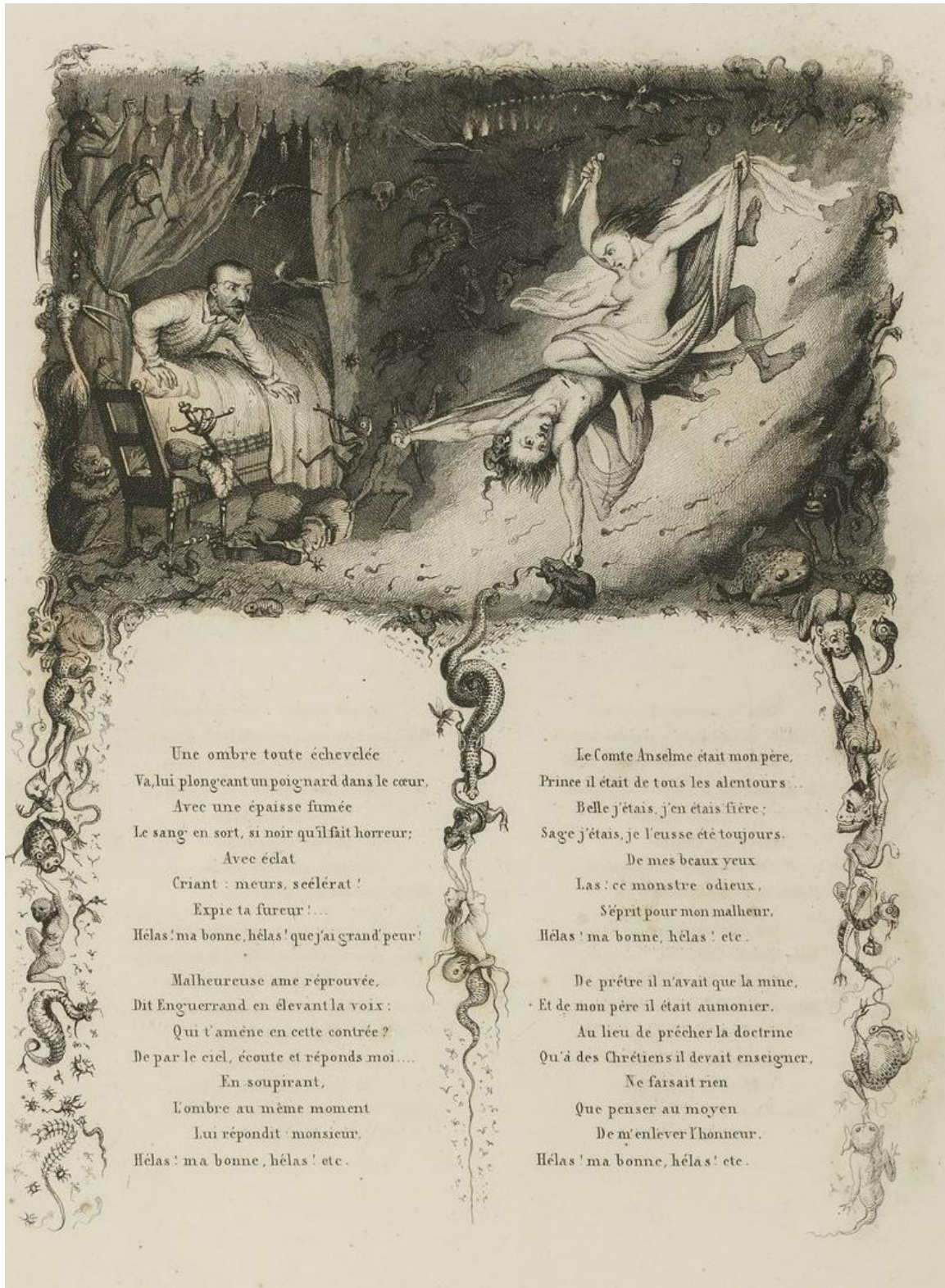
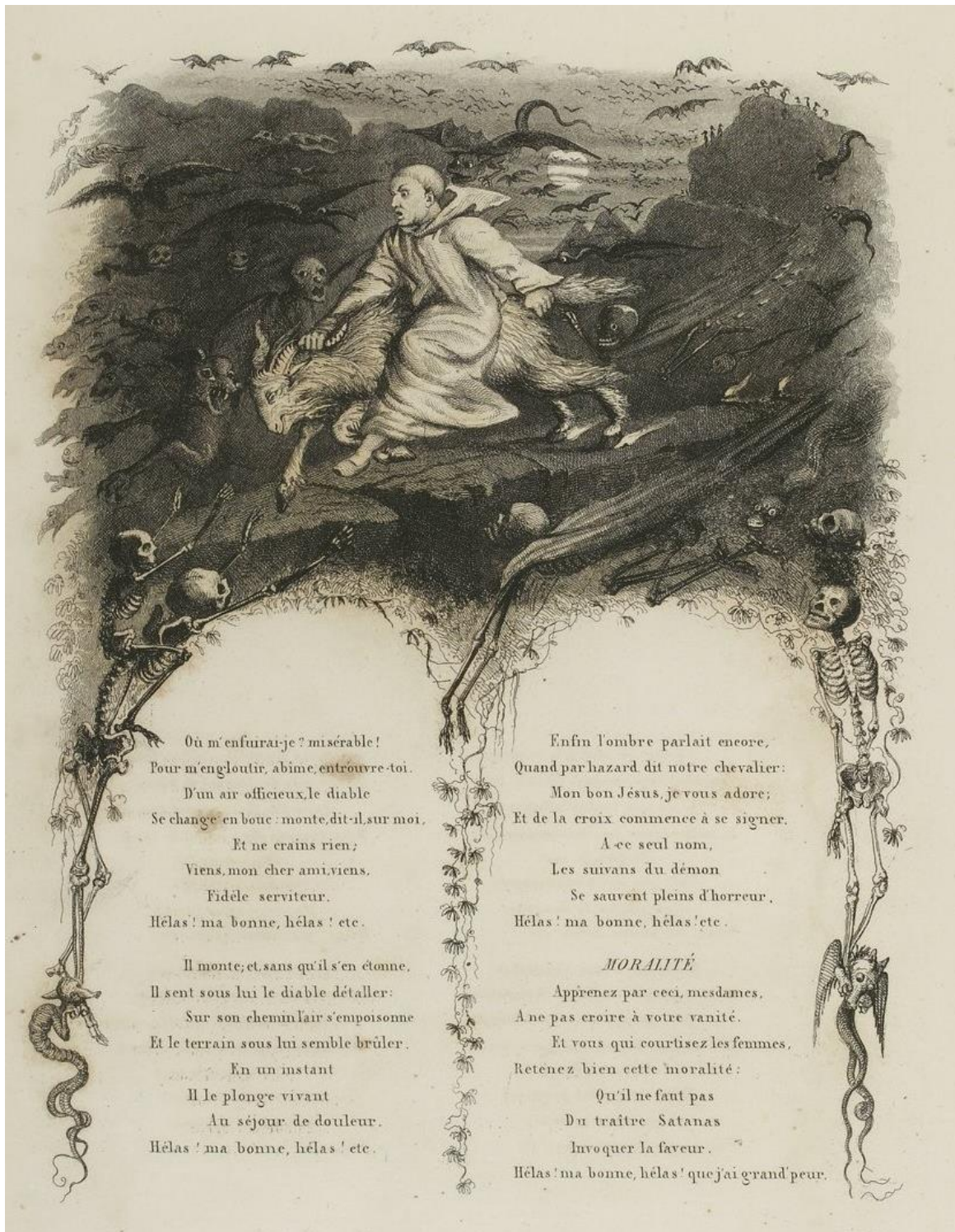


Figure 83 : Steinheil, Louis Charles Auguste, « Le Vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand », *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, gravure sur bois, in-4, p.121. © gallica.bnf.



Où m'enfuirai-je ? misérable !
 Pour m'engloutir, abîme, entrouvre-toi.
 D'un air officieux, le diable
 Se change en bouc : monte, dit-il, sur moi.
 Et ne crains rien ;
 Viens, mon cher ami, viens.
 Fidèle serviteur.
 Hélas ! ma bonne, hélas ! etc.

Il monte, et sans qu'il s'en étonne,
 Il sent sous lui le diable détailler :
 Sur son chemin l'air s'empoisonne
 Et le terrain sous lui semble brûler.

En un instant
 Il le plonge vivant
 Au séjour de douleur.
 Hélas ! ma bonne, hélas ! etc.

Enfin l'ombre parlait encore,
 Quand par hasard dit notre chevalier :
 Mon bon Jésus, je vous adore ;
 Et de la croix commence à se signer.
 A ce seul nom,
 Les suivans du démon
 Se sauvent pleins d'horreur.
 Hélas ! ma bonne, hélas ! etc.

MORALITÉ

Apprenez par ceci, mesdames,
 A ne pas croire à votre vanité.
 Et vous qui courtisez les femmes,
 Retenez bien cette moralité :
 Qu'il ne faut pas
 Du traître Satanas
 Invoquer la faveur.
 Hélas ! ma bonne, hélas ! que j'ai grand peur.

Figure 84 : Steinheil, Louis Charles Auguste, « Le Vieux château des Ardennes ou le réveil d'Enguerrand », *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, gravure sur bois, in-4, p.124. © gallica.bnf.



Figure 85 : Johannot, Tony, *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, Duprat, 1838, gravure sur bois, in-12, p.118-119. © gallica.bnf.



Figure 86 : Bertall, « Le Briquet », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, gravure sur bois, in-16, p.35. © gallica.bnf.



Figure 87 : Gavarni, « Une Fée », *Les Contes de fées par Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Librairie Central, 1865, gravure sur bois, in-18, p.168-169. © gallica.bnf.



Figure 88 : Bertall, « La Poule Enchantée », *Les Contes de ma mère*, Paris, Plon et Cie, 1877, gravure sur bois, in-8, p.141. © gallica.bnf.



Figure 89 : Bertall, « Le Compagnon de Voyage », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, gravure sur bois, in-16, p.119. © gallica.bnf.

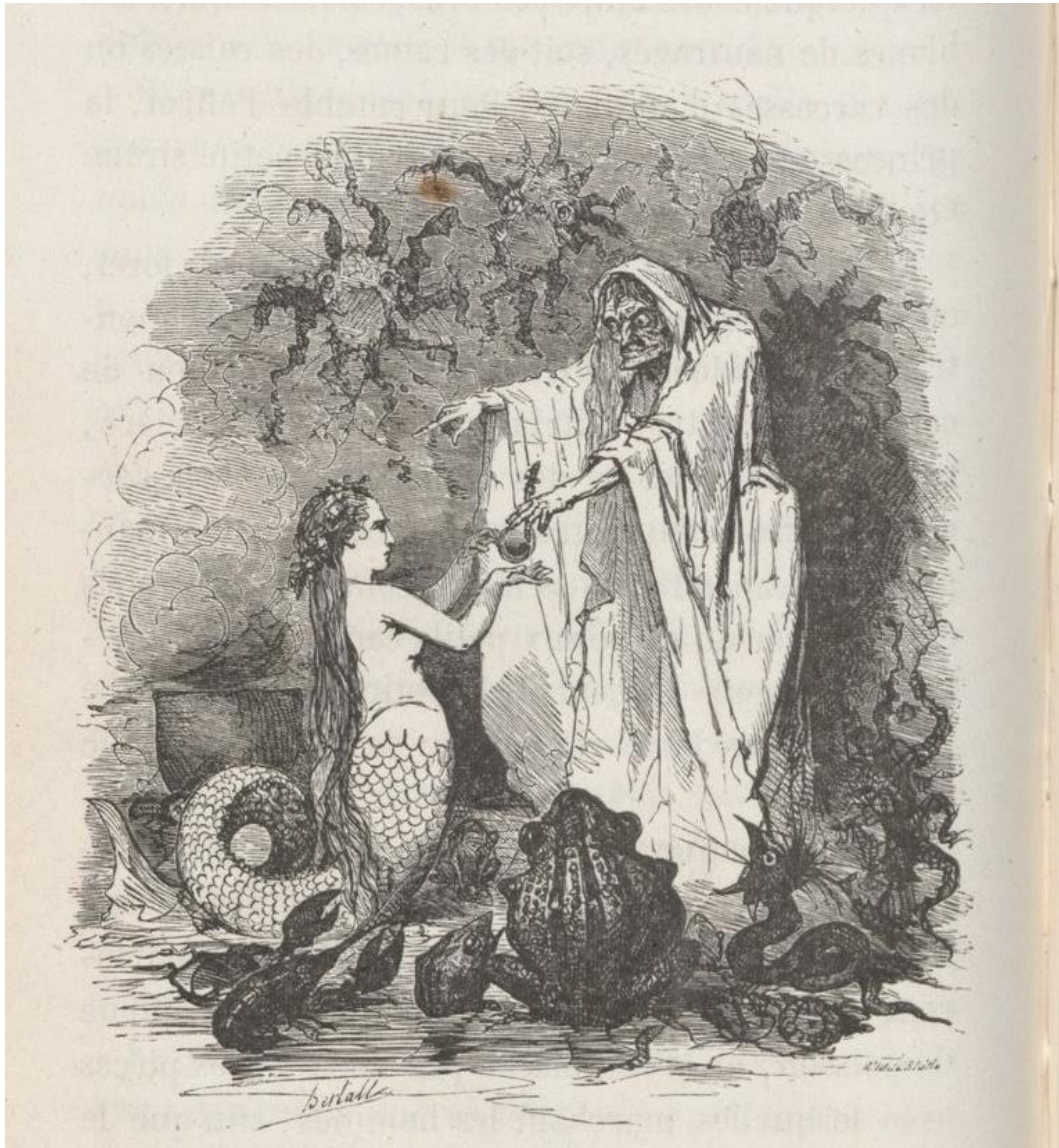
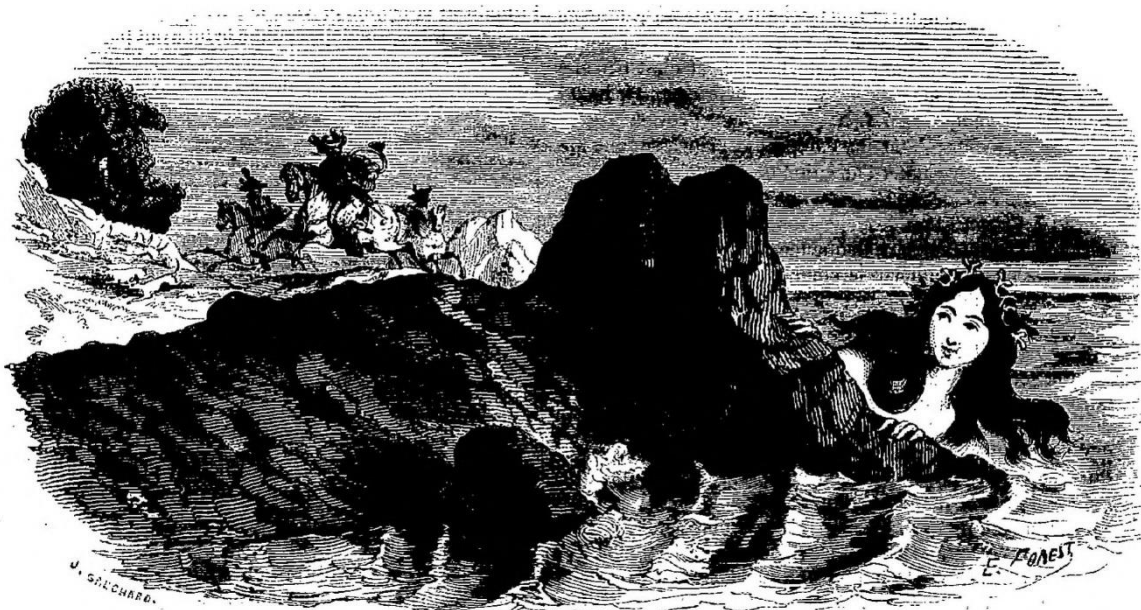


Figure 90 : Bertall, « La Petite Sirène », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, gravure sur bois, in-16, p.250. © gallica.bnf.



La Sirène et la chasse.

Figure 91 : Forest, Eugène, « La Sirène et la chasse », *Le Musée des Familles*, tome 6, 1848-1849, gravure sur bois, in-folio, p.269. © gallica.bnf.



Figure 92 : Anonyme, *La Guerre Finale, histoire fantastique*, Paris, Berger-Levrault, 1885, gravure sur bois colorée, in-16, couverture. © Photographie de l'auteure.

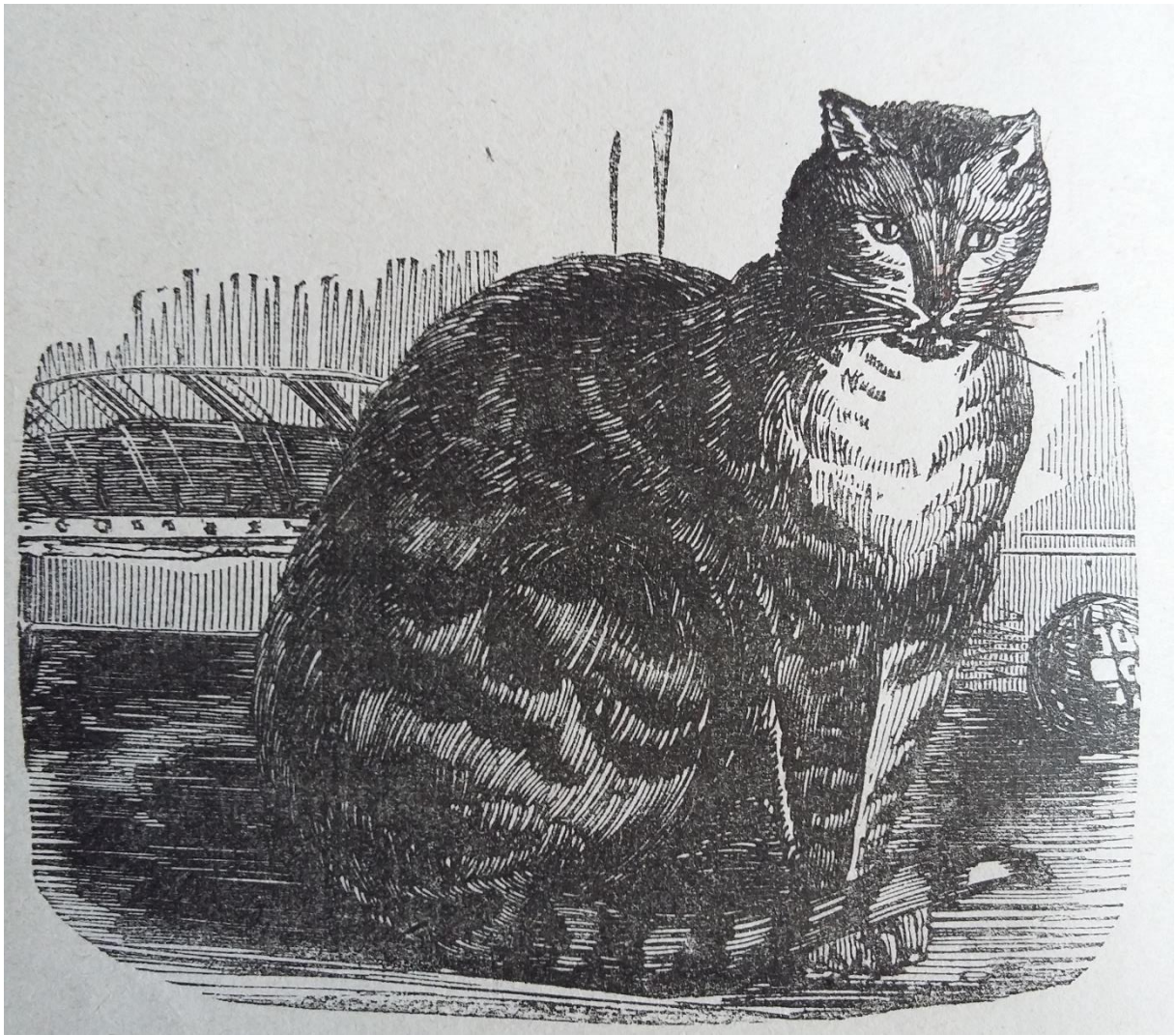


Figure 93 : Anonyme, *Un Chat fantastique*, Paris, Librairie générale de vulgarisation, 1885, gravure sur bois, in-16, frontispice. © Photographie de l'auteur.

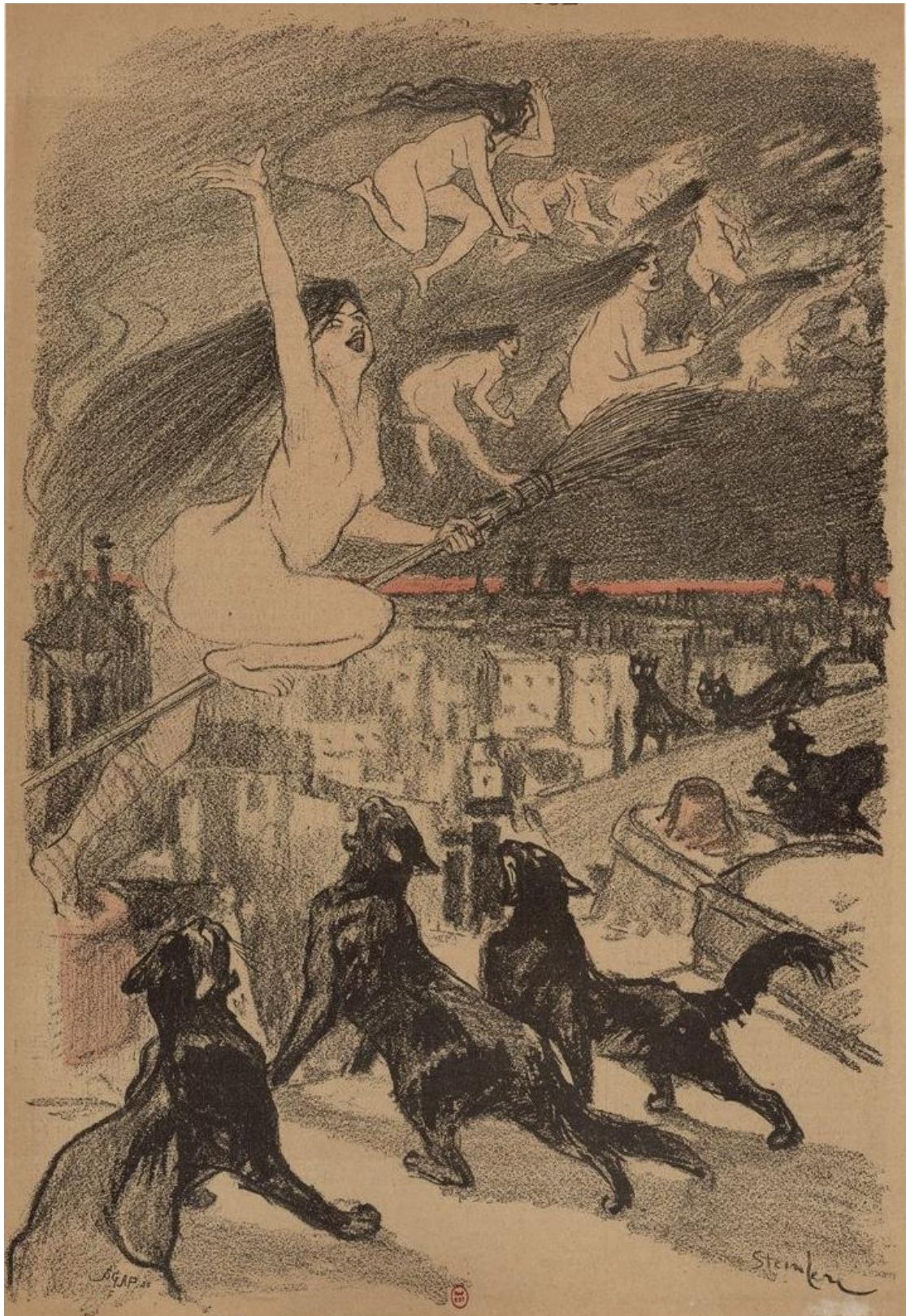


Figure 94 : Steinlein, Théophile, Alexandre, « Métamorphose », *Contes et nouvelles illustrés*, 1893, Paris, eau-forte, in-folio, couverture. © gallica.bnf.

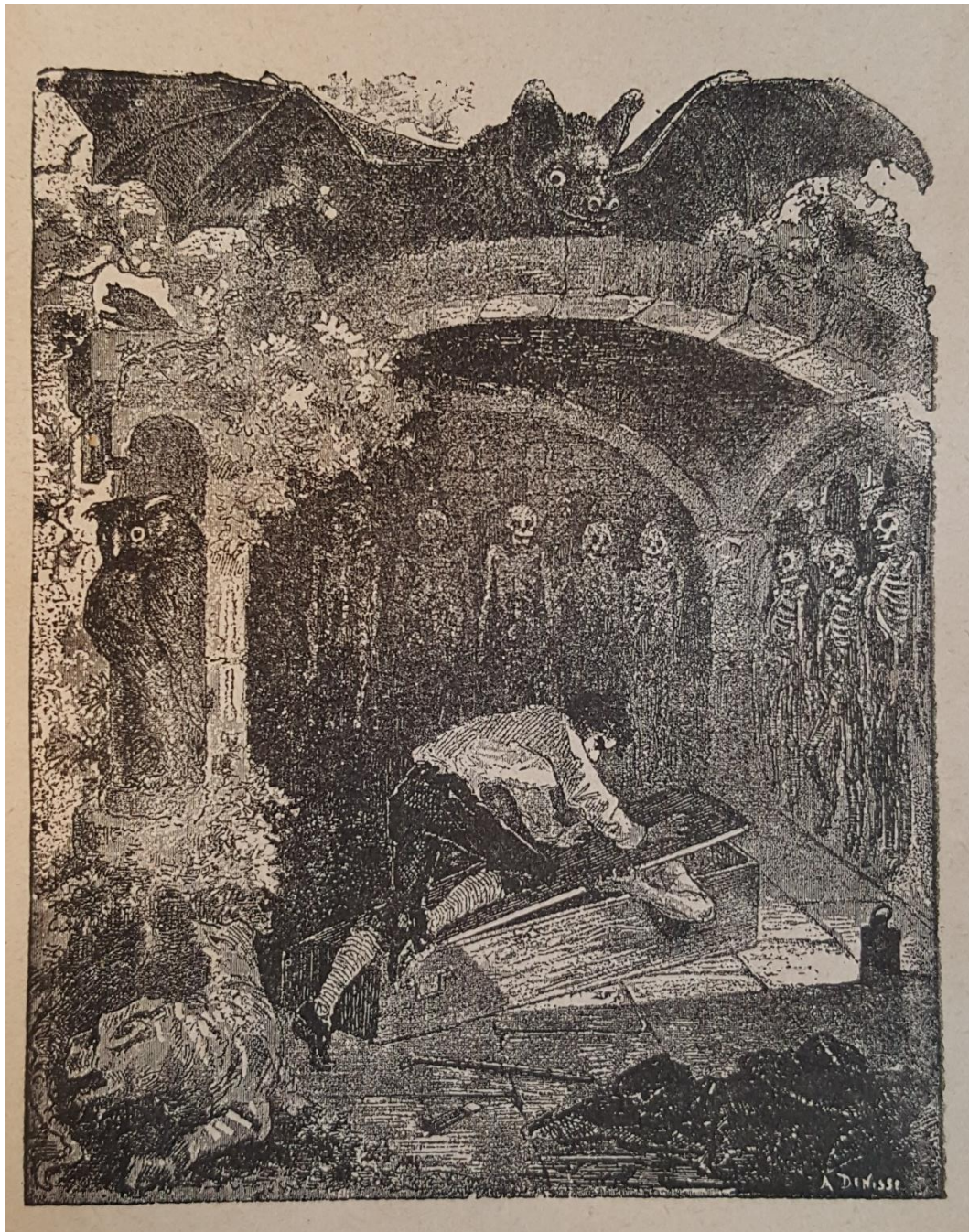


Figure 95 : Dénisse, Amédée, « Le Testament », *Histoires incroyables*, Paris, Boulangier, 1895, gravure sur bois, in-16, p.249. © Photographie de l'auteur.

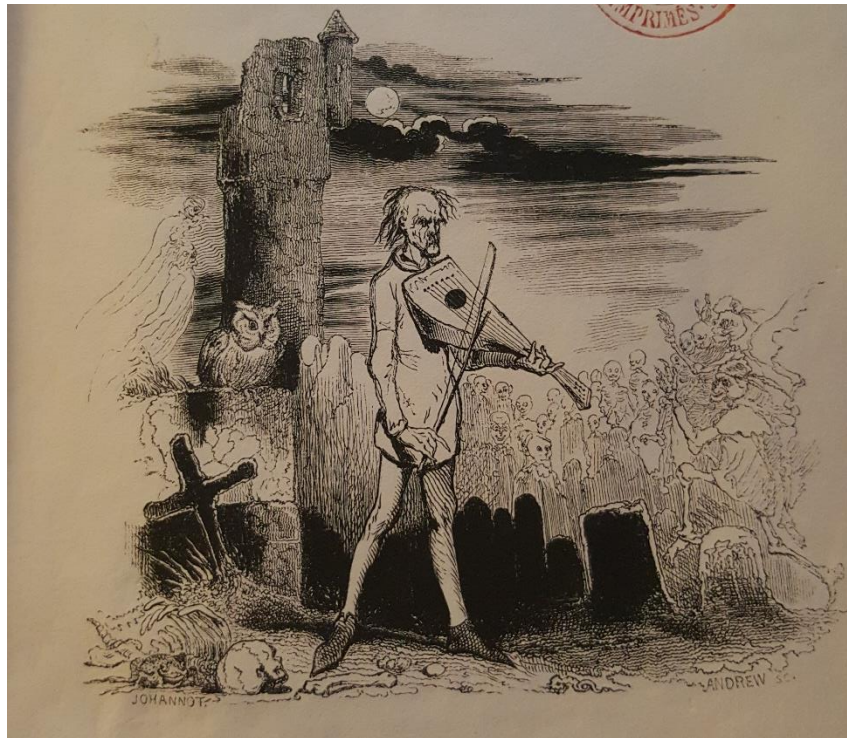


Figure 96 : Johannot, Tony, *La danse macabre*, Paris, Renduel, 1832, gravure sur bois, in-8, frontispice. © gallica.bnf.



Figure 97 : Pengilly, Octave, « Le récit du douanier, la souris de terre et le corbeau », *Les Merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du Foyer breton*, Paris, Michel Lévy, 1868, gravure sur bois, in-8, p.233. © gallica.bnf.



Figure 98 : Doré, Gustave, « Pietro d'Albino », *Le Journal pour Tous*, n°83, 1^{er} novembre 1856, gravure sur bois, in-folio, p.494. © Photographie de l'auteur.



Figure 99 : Dénisse, Amédée, « La Chambre d'Hôtel », *Histoires incroyables*, Paris, Boulangier, 1895, gravure sur bois, in-16, p.161. © gallica.bnf.

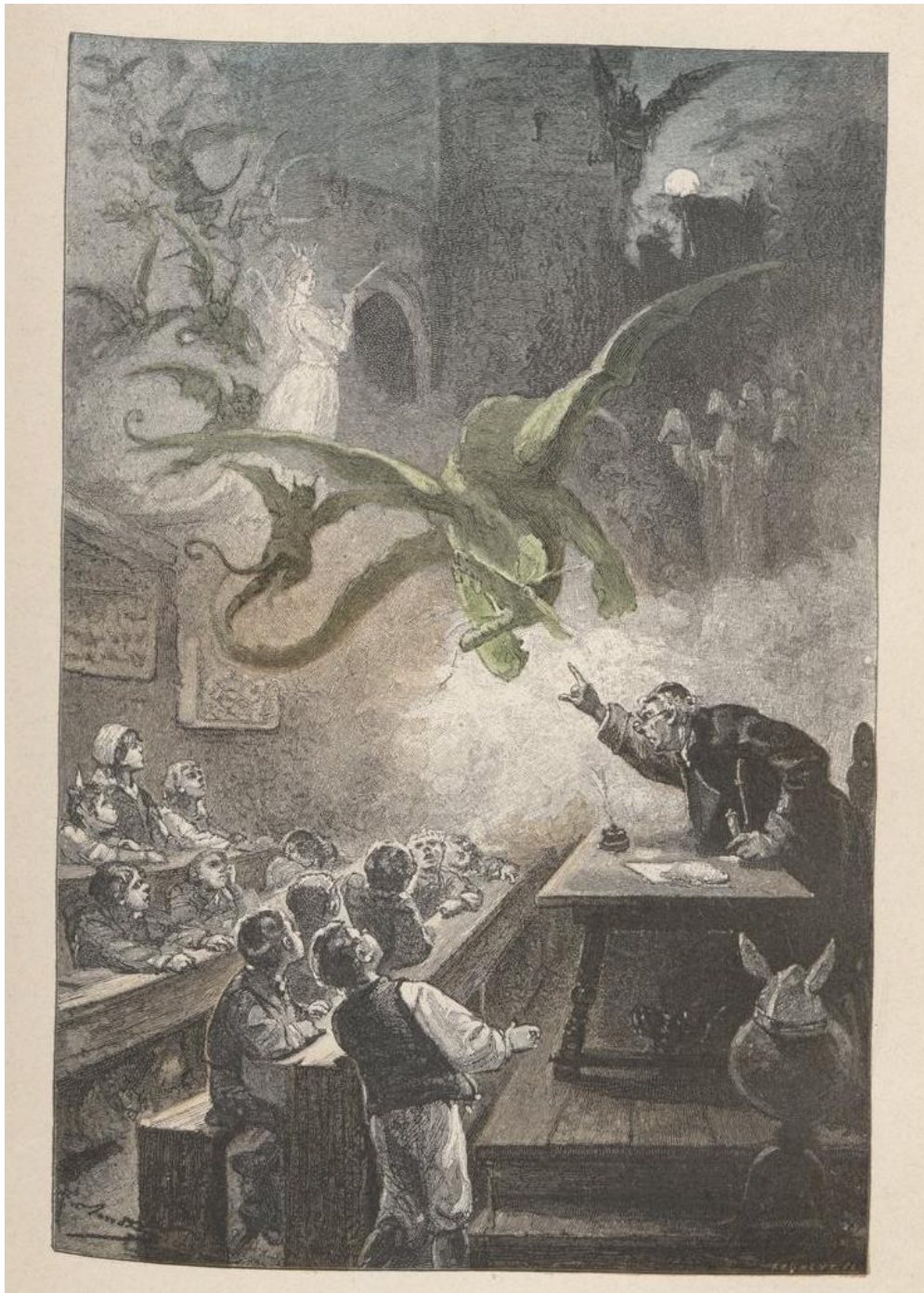


Figure 100 : Benett, Léon, « Cela s'apprenait à l'école du magister Hermod », *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892, chromotypographie, in-8, p.17-18. © gallica.bnf.



Figure 101 : Kemp, Charles, Robert, « Pendant trois jours, l'enchanteur Zacchar travailla l'or pur », *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885, gravure sur bois, in-4, p.89. © gallica.bnf.



Le magicien tenait un tuyau flexible dont l'autre bout plongeait dans la tête de la femme. (Page 128.)

Figure 102 : Hadol, Paul, « Le magicien tenait un tuyau dont l'autre bout plongeait dans la tête de la femme », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 18 juillet 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.121. © archive.org.

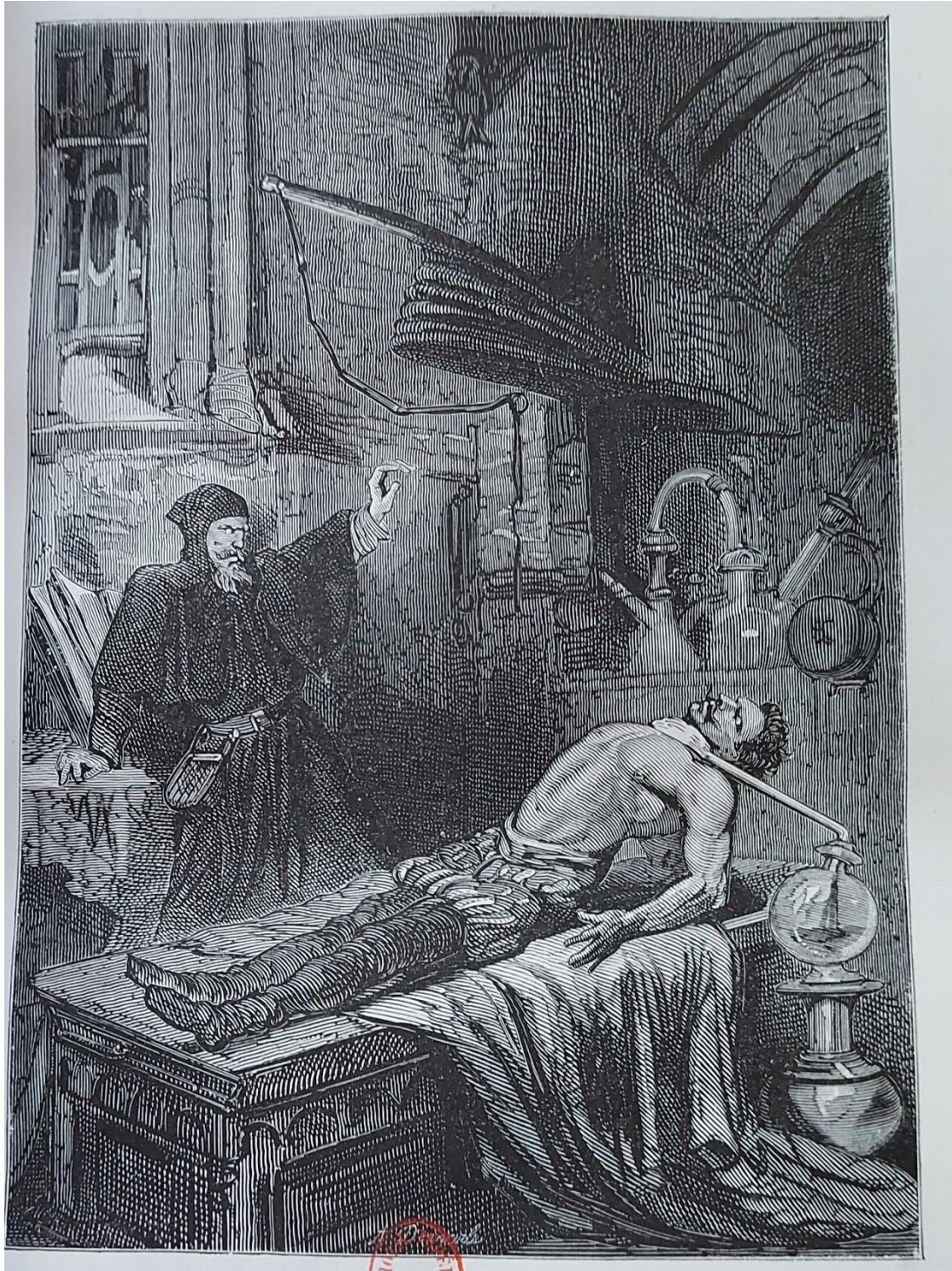


Figure 104 : Castelli, « Le corps faisait un violent soubresaut et les contorsions du visage exprimaient une atroce souffrance », *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867, gravure sur bois, in-8, p.46-47. © gallica.bnf.

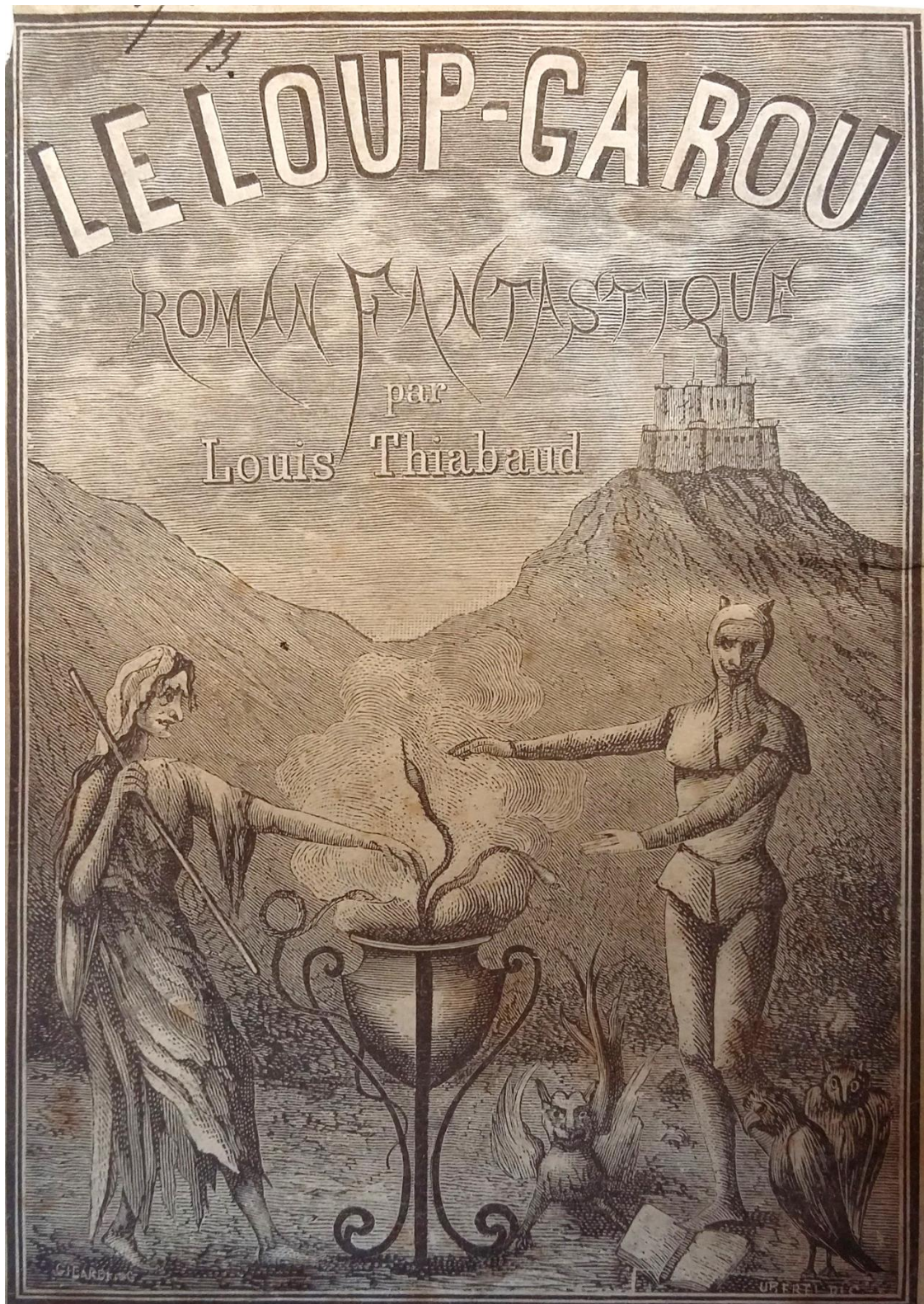


Figure 104 : Anonyme, *Le Loup-Garou, roman fantastique*, Annecy, J. Dépollier, 1872, gravure sur bois, in-12, couverture. © Photographie de l'auteur.



Figure 105 : Amoretti, Gabriel, « Jean Rouge », *Contes fantastiques, nouvelles et récits*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.117. © Photographie de l'auteure.



Figure 106 : Rogier, Camille, « La Vampire », *Contes fantastiques*, Paris, Camuzeau, 1836, gravure sur bois, in-8, p.168-169. © Photographie de l'auteure.



Figure 107 : Andrieux, « Alors la pauvre femme se pencha vers le cadavre », *Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852, gravure sur bois, in-8, p.72. © Photographie de l'auteur.

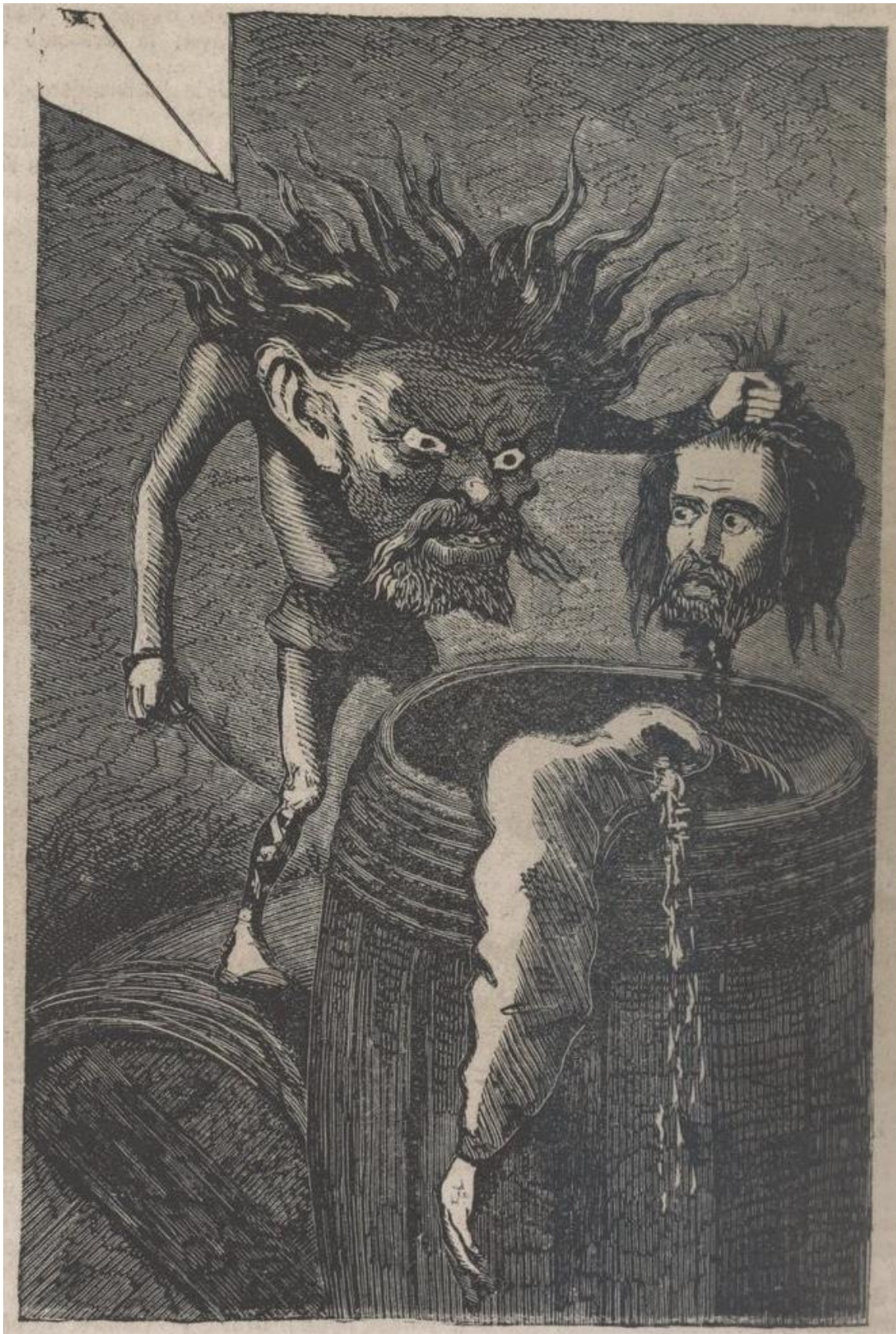


Figure 108 : Mailly, Hippolyte, « Il la pris par les cheveux et la précipita, avec colère, au fond de la futaille », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, gravure sur bois, in-4, p.32.
© gallica.bnf.

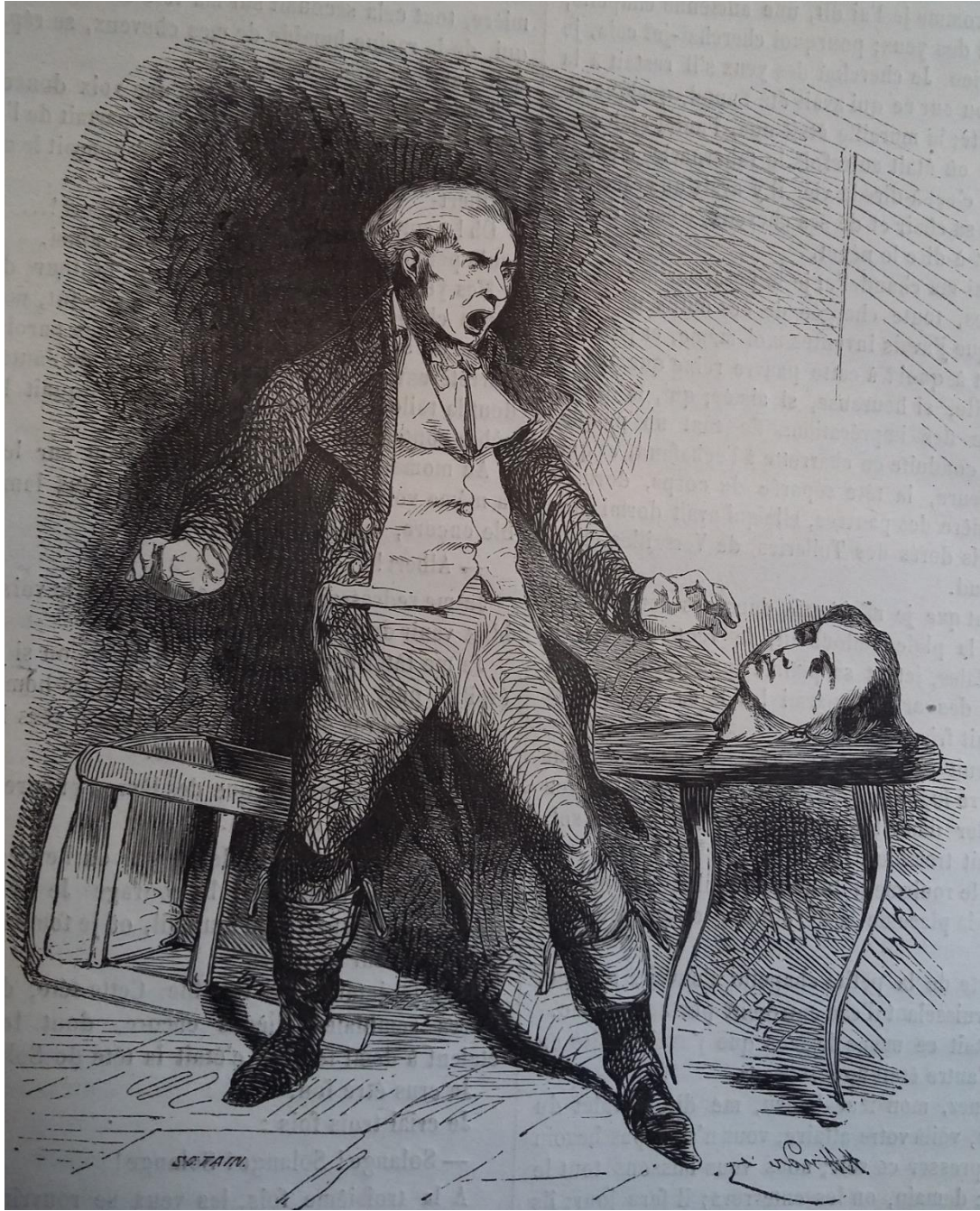


Figure 109 : Andrieux, « Oh je jetais un cri terrible. Cette tête ; dont les lèvres semblaient tièdes encore, c'était la tête de Solange », *Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852, gravure sur bois, in-8, p.40. © Photographie de l'auteur.

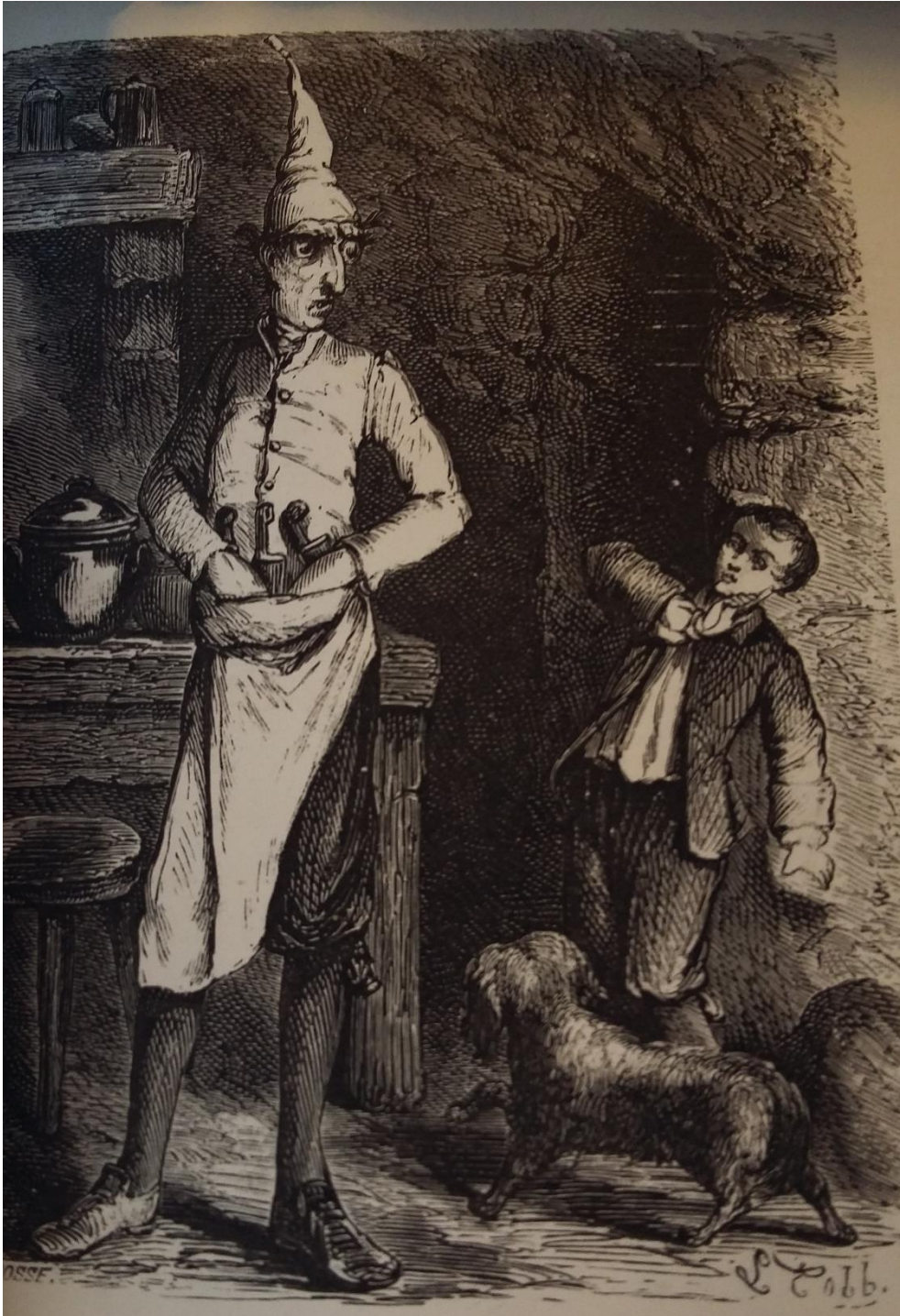


Figure 110 : Cobb, « C'était un cuisinier gigantesque, dont la face longue et blême ... », *Voyages au pays bleu, contes fantastiques*, Paris, Librairie du petit Journal, 1866, gravure sur bois, in-16, p.98-99. © Photographie de l'auteure.



Figure 111 : Anonyme, « Le roi de la rivière d'Or, ou Les deux frères noirs », Paris, Adolphe Goubaud, novembre 1862, gravure sur bois, in-16, p.21. © gallica.bnf.



Figure 112 : Anonyme, « le geôlier et les captifs », *Musée des Familles, lectures du soir*, 2^e série, tome 4^e Paris, 1846-1847, gravure sur bois, in-folio, p.313. © gallica.bnf.



Figure 113 : Pengilly, Octave, « La Forge isolée », *Les Merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du Foyer breton*, Paris, Michel Lévy, 1868, gravure sur bois, in-8, p.102.
© gallica.bnf.

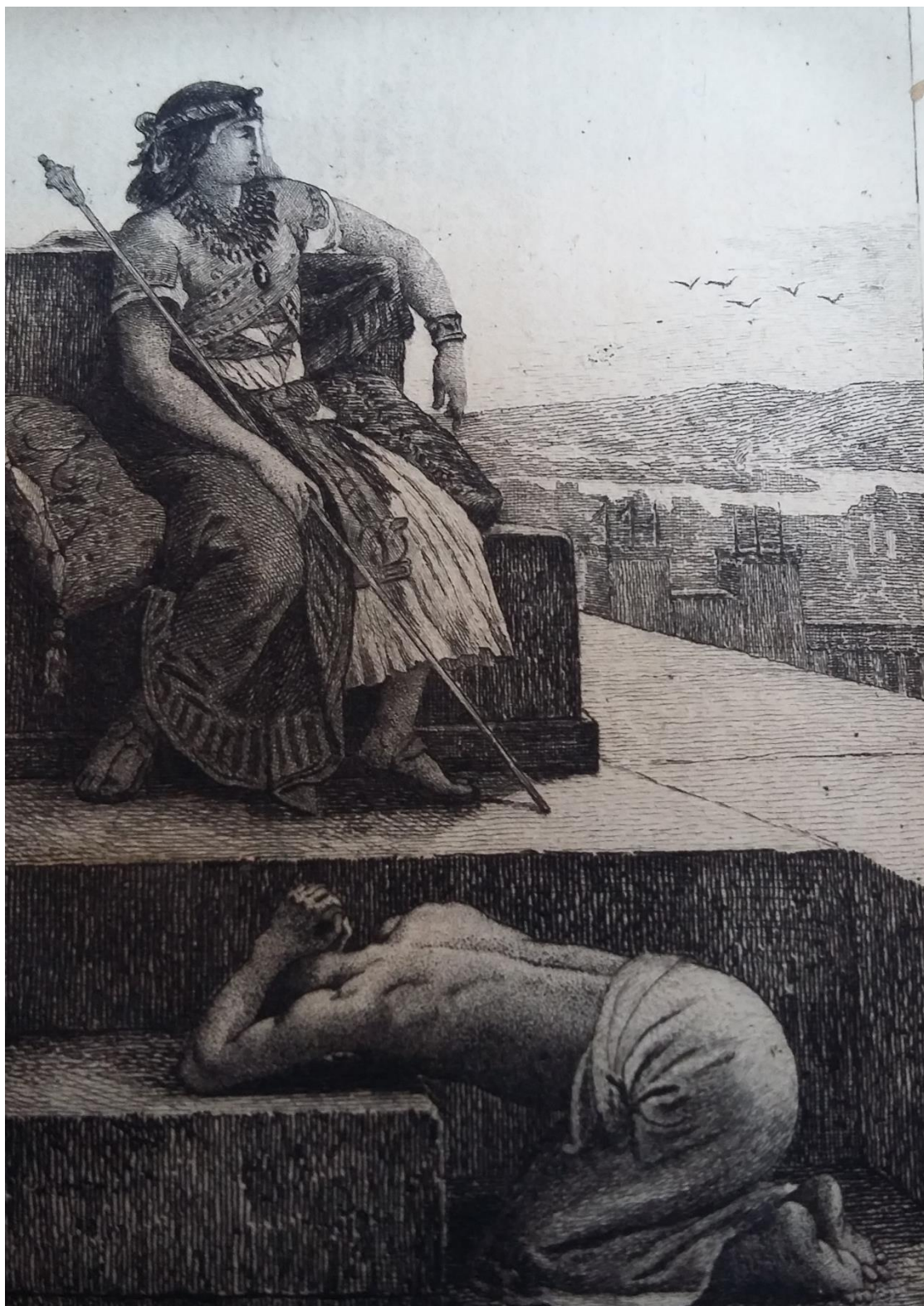


Figure 114 : Lecomte du Noüy, Jean Jules, *Le Roman de la momie*, Paris, Charpentier, 1889, gravure sur bois, in-32, frontispice. © Photographie de l'auteur.

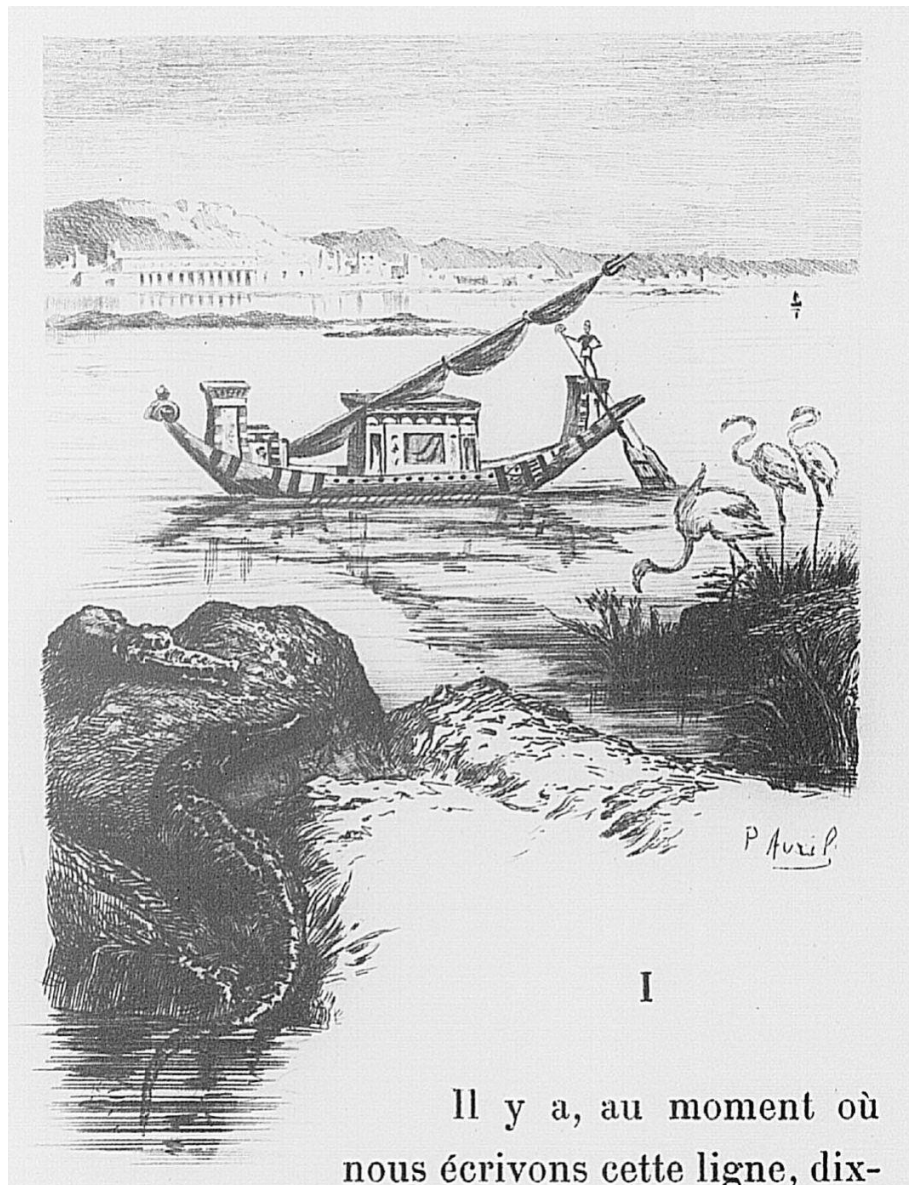


Figure 115 : Avril, Paul, *Une Nuit avec Cléopâtre*, Paris, Ferroud, 1894, gravure sur bois, in-12, p.1. © gallica.bnf.



Figure 116 : Adan, Émile, « Isis », *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888, gravure sur bois, in-8, p.178-179. © gallica.bnf.



Figure 117 : Bayard, Émile, « Isis écrivant ses mystères », *Histoire de la magie, du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples*, Paris, Furne, Jouvot et Cie, 1870, gravure sur bois, in-4, frontispice. © gallica.bnf.



Figure 118 : Dumont, *Entre Bicêtre et Charenton*, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1866, gravure sur bois, in-18, faux-titre. © Photographie de l'auteur.

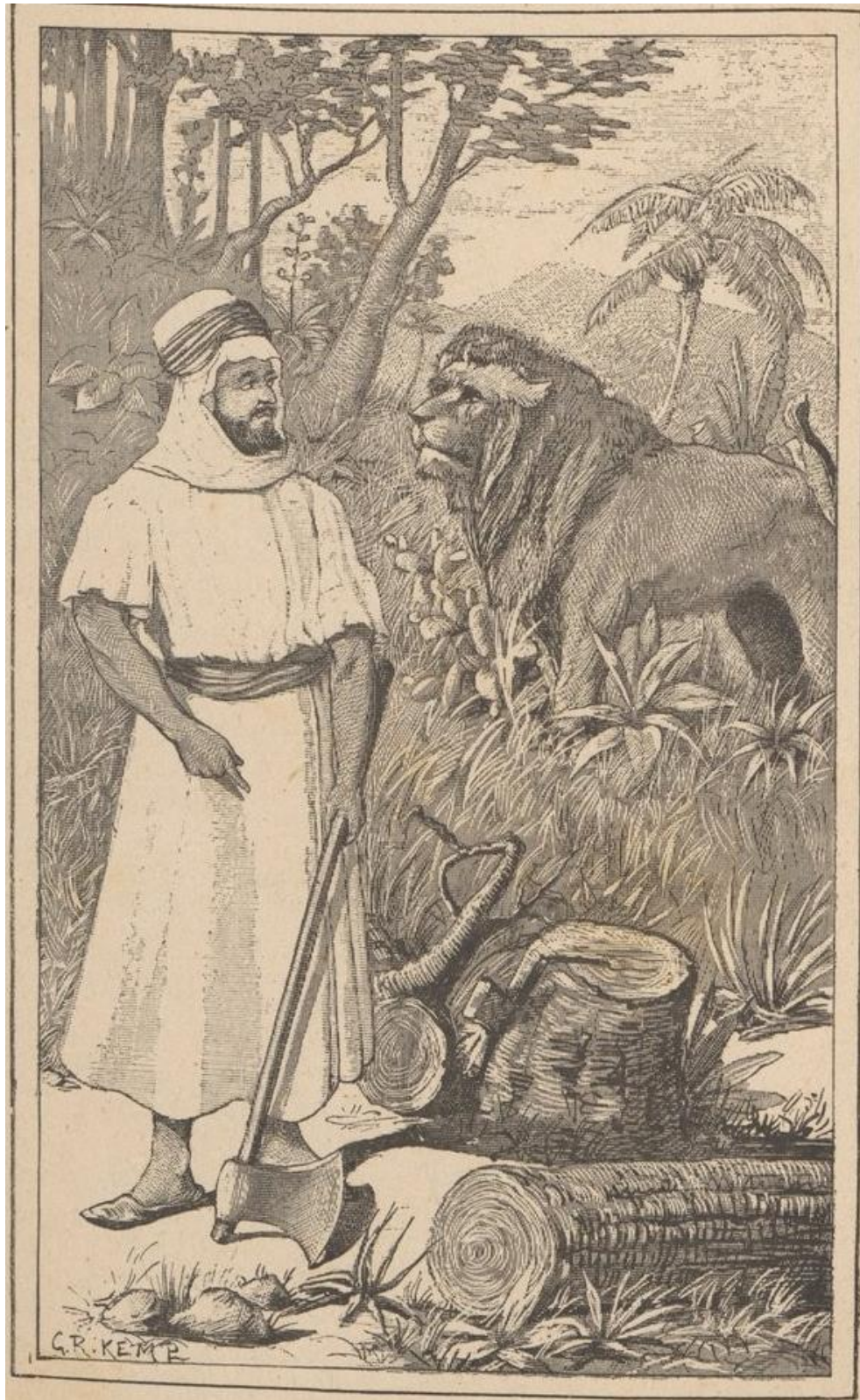


Figure 119 : Kemp, Charles, Robert, « Auparavant aide-moi donc à fendre ce tronc d'arbre », *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885, gravure sur bois, in-4, p.9.
© gallica.bnf.



Figure 120 : Kemp, Charles, Robert, « Dites-moi, mes jolies amies, qui de vous ce matin doit servir au déjeuner », *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885, gravure sur bois, in-4, p.125. © gallica.bnf.



Figure 121 : Kemp, Charles, Robert, « Au sifflement doux et plaintif du petit bossu, apparurent des milliers de lutins », *Les Contes de la veillée*, Paris, Alcide Picard et Kaan, c.1885, gravure sur bois, in-4, p.235. © gallica.bnf.

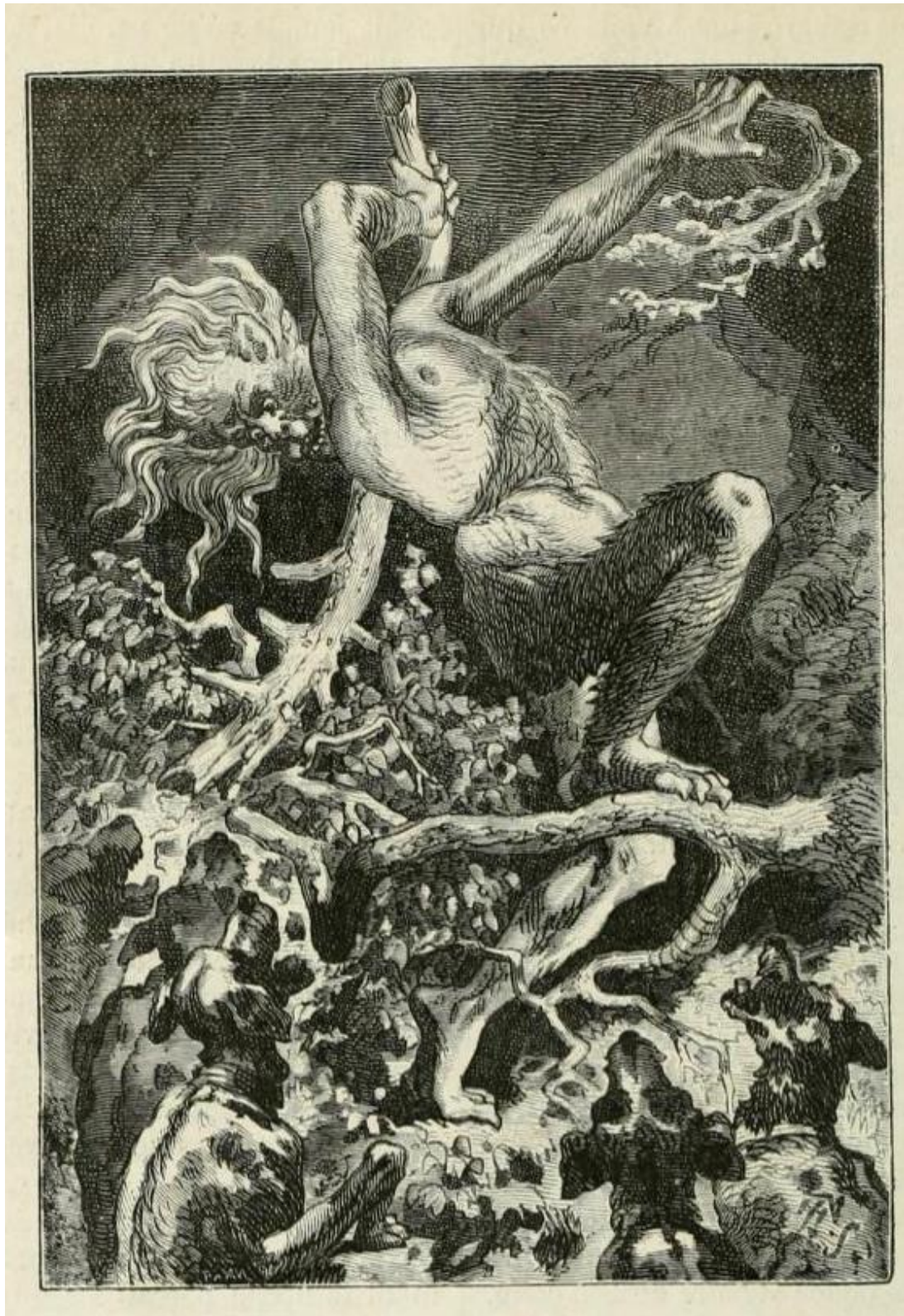


Figure 122 : Schuler, Théophile, « C'est le dernier Burckar », *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862, gravure sur bois, in-8, p.40. © archive.org.



Figure 123 : Benet, « Brauer l'éleva lentement », *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862, gravure sur bois, in-8, p.72. © archive.org.



Figure 124 : Vallée, Georges, « ... une des dames qui paraissait ne prêter son attention qu'à la musique », *L'Anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905, gravure sur bois, in-16, p.105. © Photographie de l'auteur.

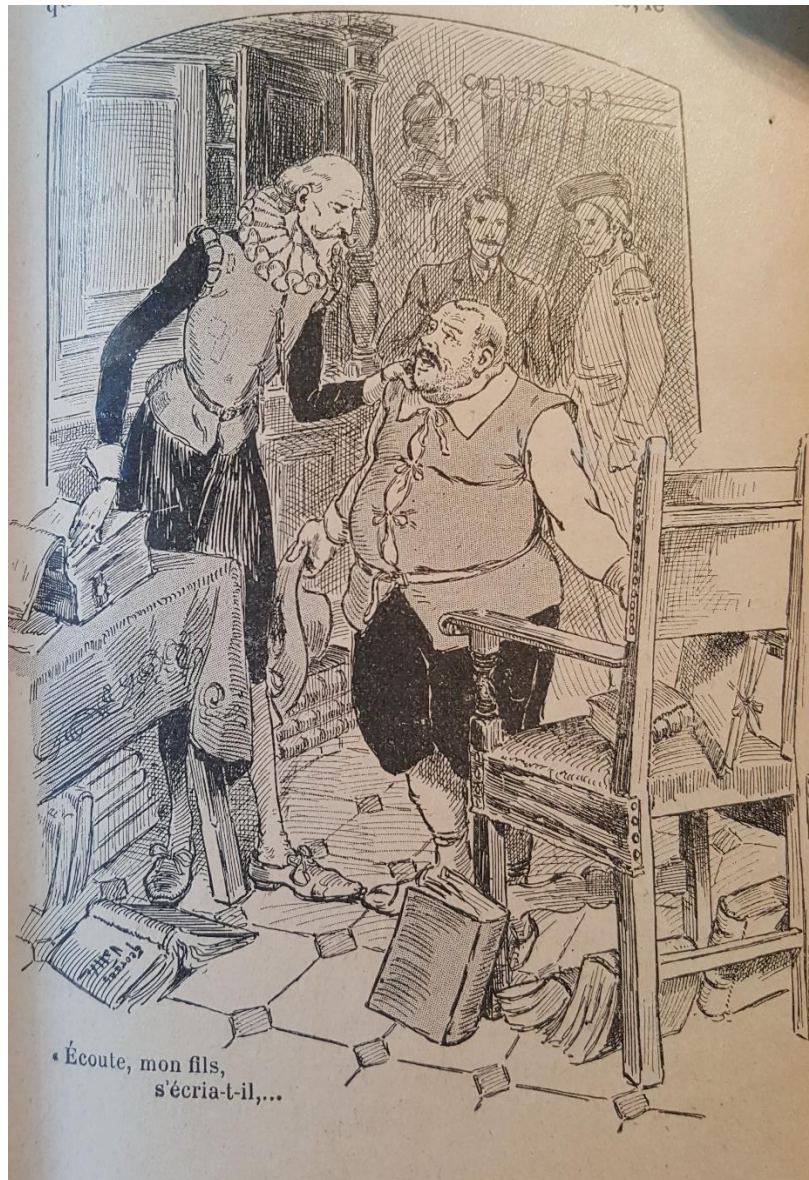


Figure 125 : Vallée, Georges, « Ecoute, mon fils s'écria-t-il, ... », *L'Anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905, gravure sur bois, in-16, p.233. © Photographie de l'auteur.



Figure 126 : Vallée, Georges, *L'Anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905, gravure sur bois, in-16, p.362. © Photographie de l'auteur.



Figure 127 : Yan'Dargent, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.7. © gallica.bnf.



Figure 128 : Yan'Dargent, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.33. © gallica.bnf.

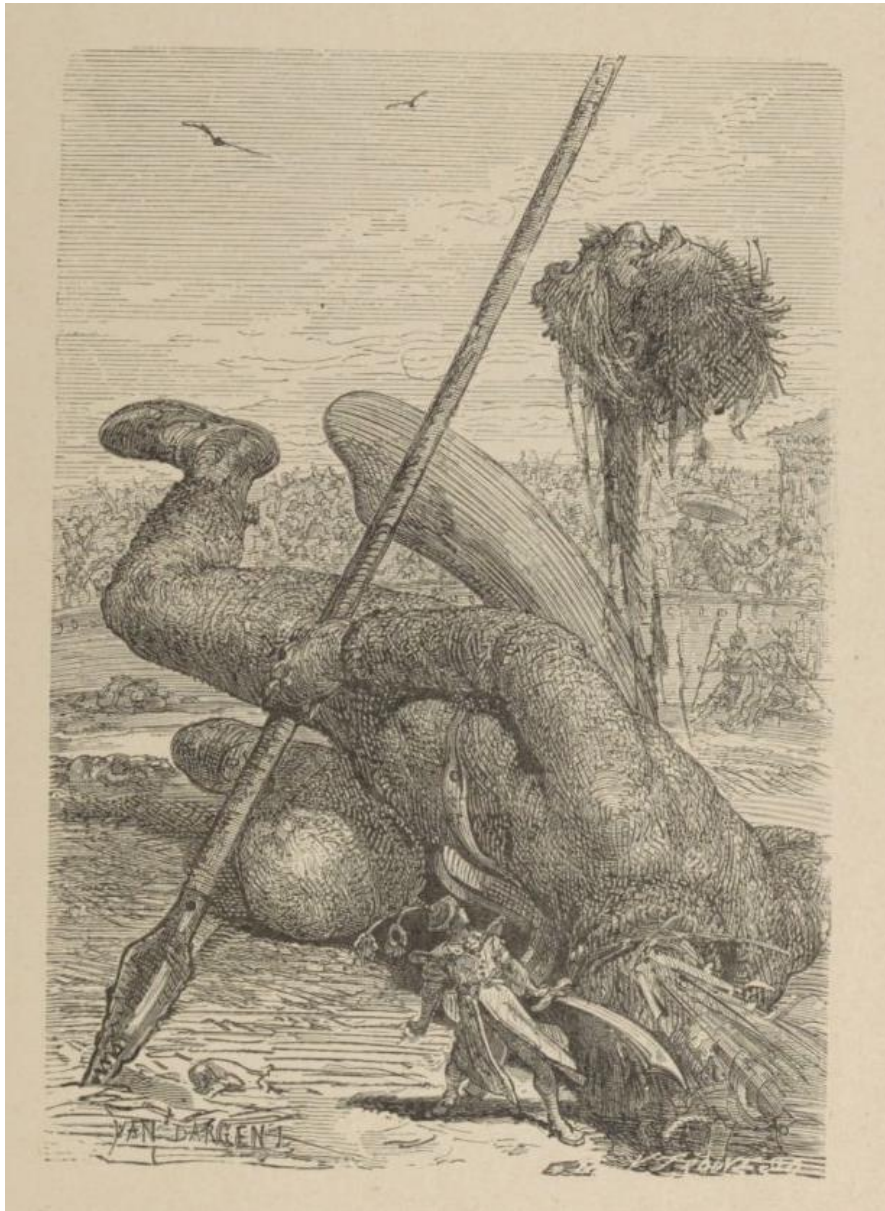


Figure 129 : Yan'Dargent, « D'un revers, il coupa la tête de Pantafilando », *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.73. © gallica.bnf.



Figure 130 : Doré, Gustave « Les hespailliers de la neuf lanternière amenèrent le Physetere lié en terre de l'isle prochaine », *Œuvres de François Rabelais*, Paris, Garnier, 1873, gravure sur bois, in-folio, p.1. © gallica.bnf.



Figure 131 : Yan'Dargent, « Kabardantès ouvrit la bouche », *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.205. © gallica.bnf.



Figure 132 : Doré, Gustave « Ce pendant quatre de ses gens luy jetoient en la bouche », *Œuvres de François Rabelais*, Paris, Garnier, 1873, gravure sur bois, in-folio, p.64-65. © gallica.bnf.



Figure 133 : Yan'Dargent, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.210. © gallica.bnf.

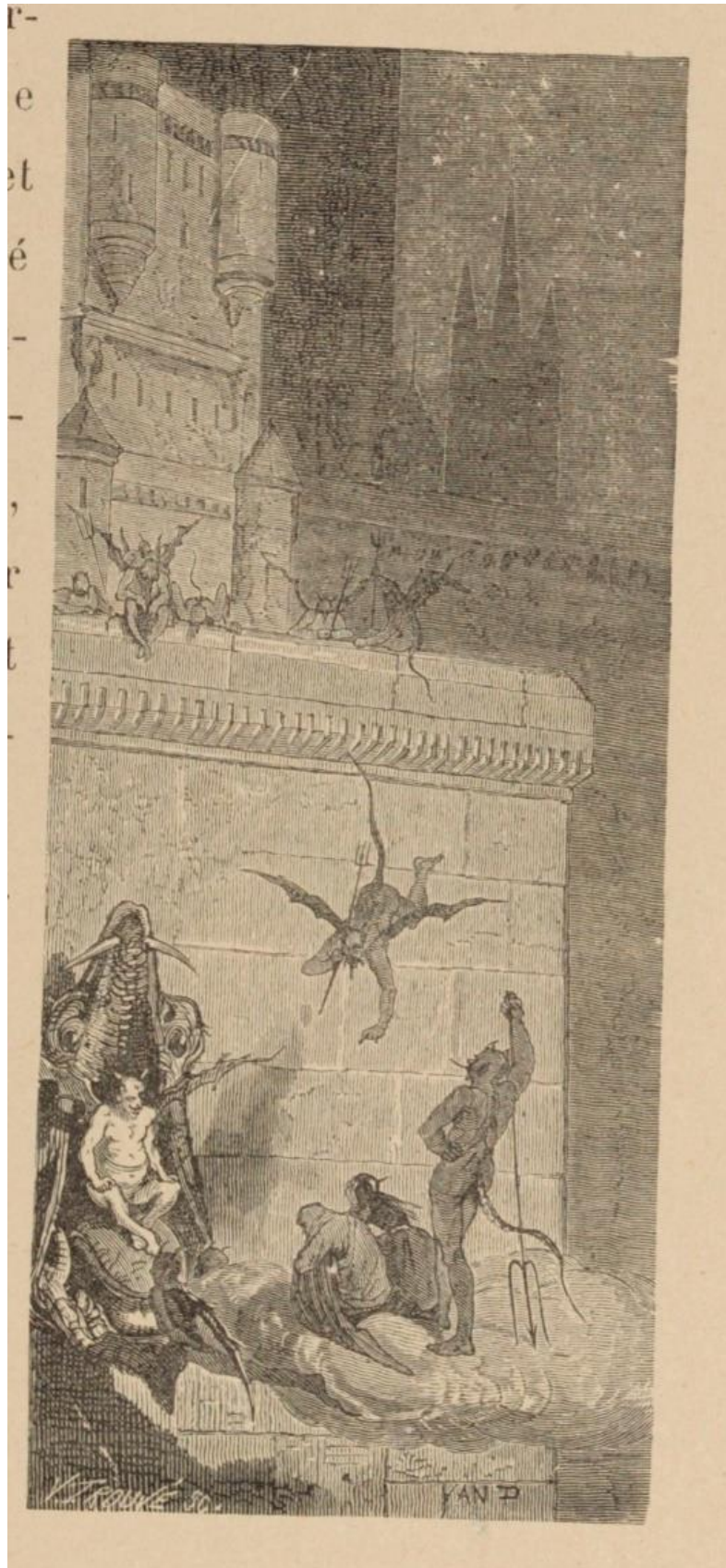


Figure 134 : Yan'Dargent, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.211. © gallica.bnf.

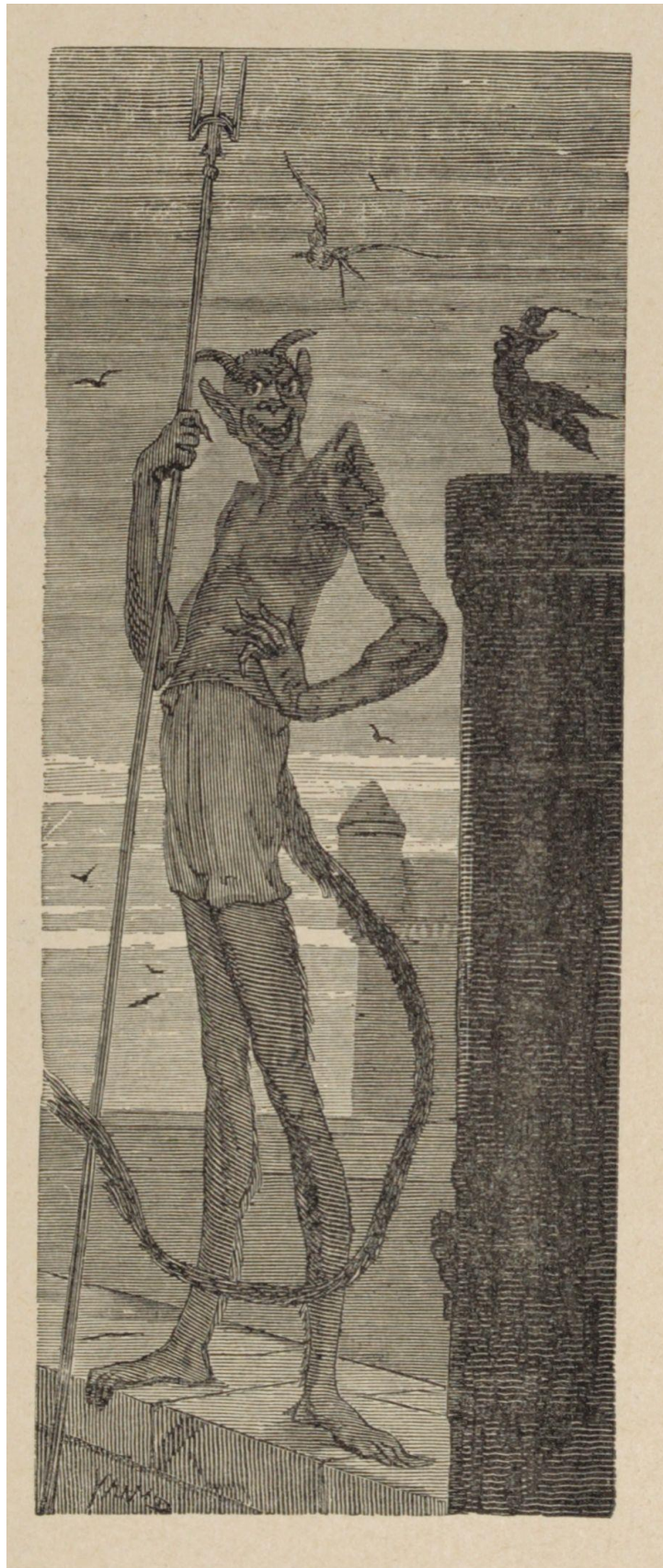


Figure 135 : Yan'Dargent, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot*, Paris, Furne, 1865, gravure sur bois, in-8, p.277. © gallica.bnf.

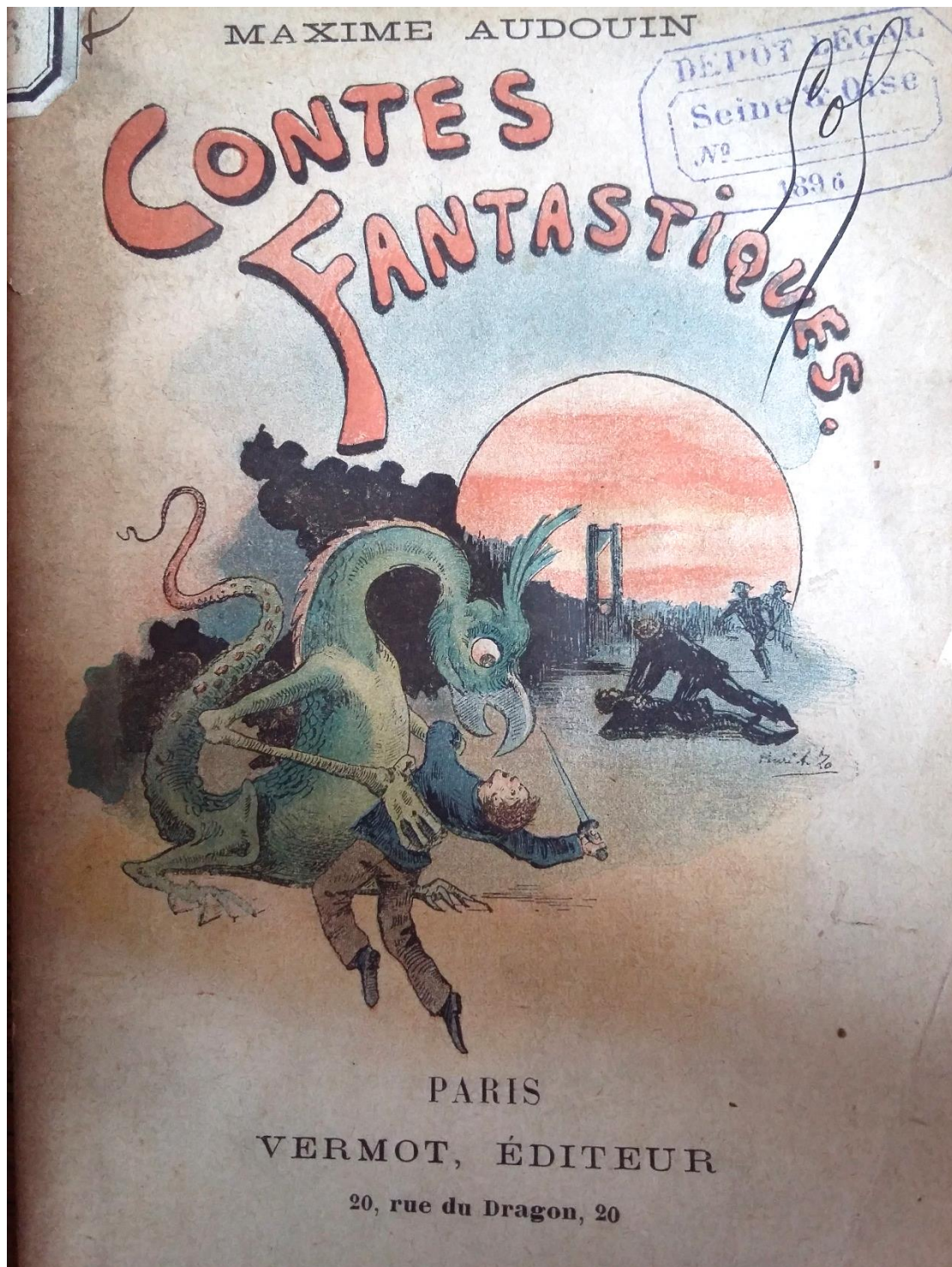


Figure 136 : Zo, *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois colorisée, in-16, couverture. © Photographie de l'auteur.



Figure 137 : Amoretti, Gabriel, « D'un brusque mouvement, Pierre se débarrasse de son ennemi et se colle contre le talus, hurlant : Gare ... Jean Guillou, ga... », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.33. © Photographie de l'auteur.

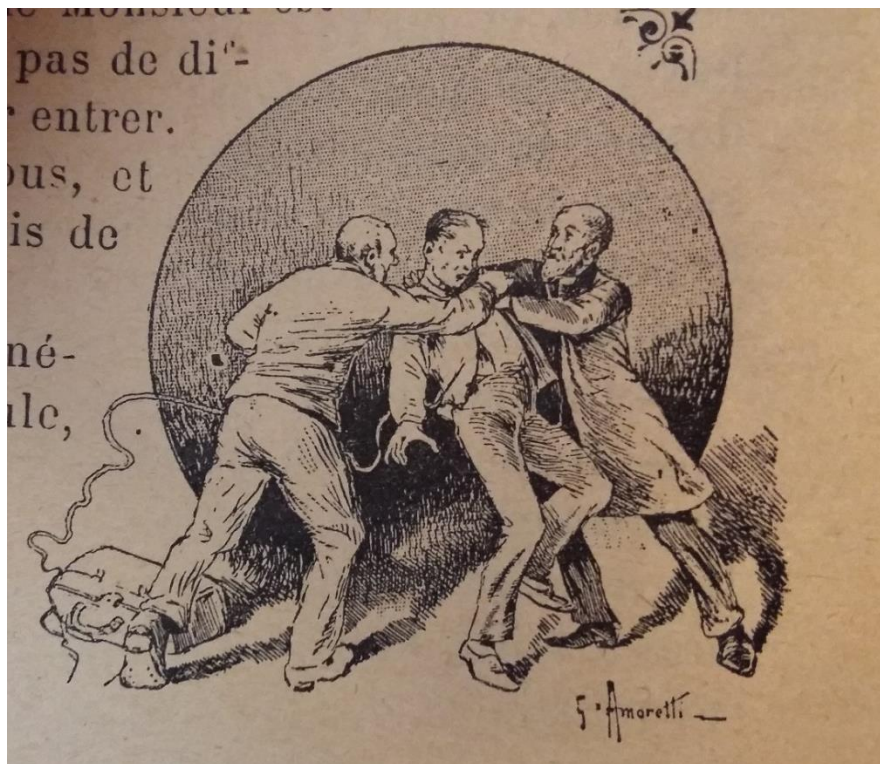


Figure 138 : Amoretti, Gabriel, « La Chasse à l'homme », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.105. © Photographie de l'auteur.

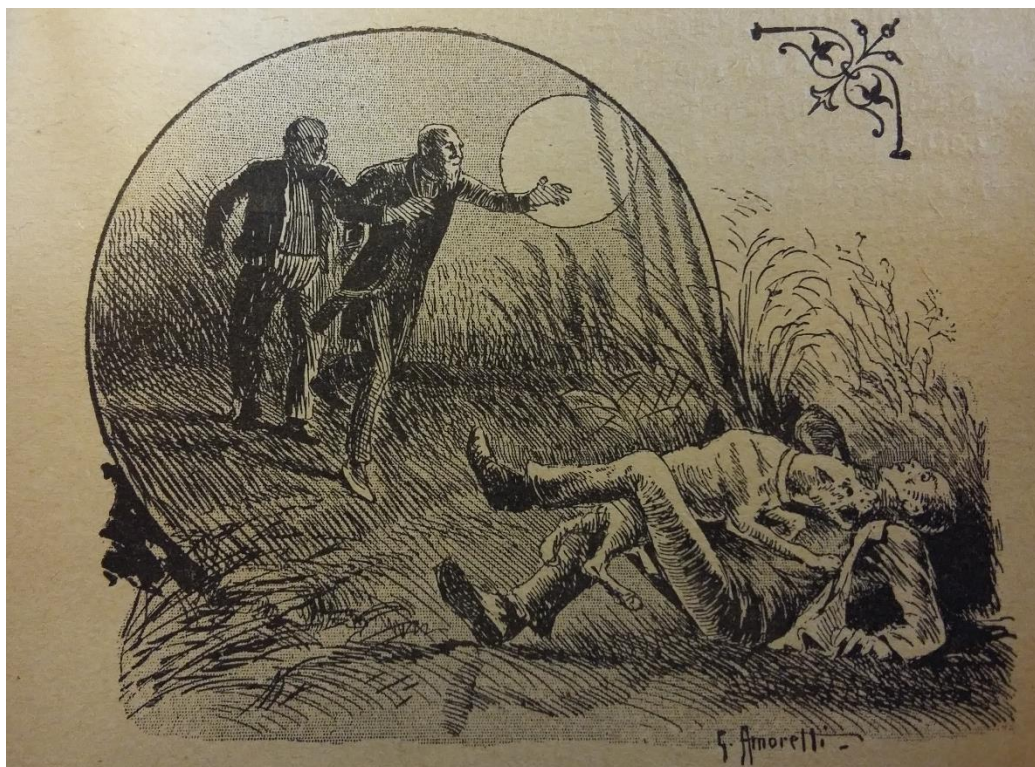


Figure 139 : Amoretti, Gabriel, « La Chasse à l'homme », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.109. © Photographie de l'auteur.

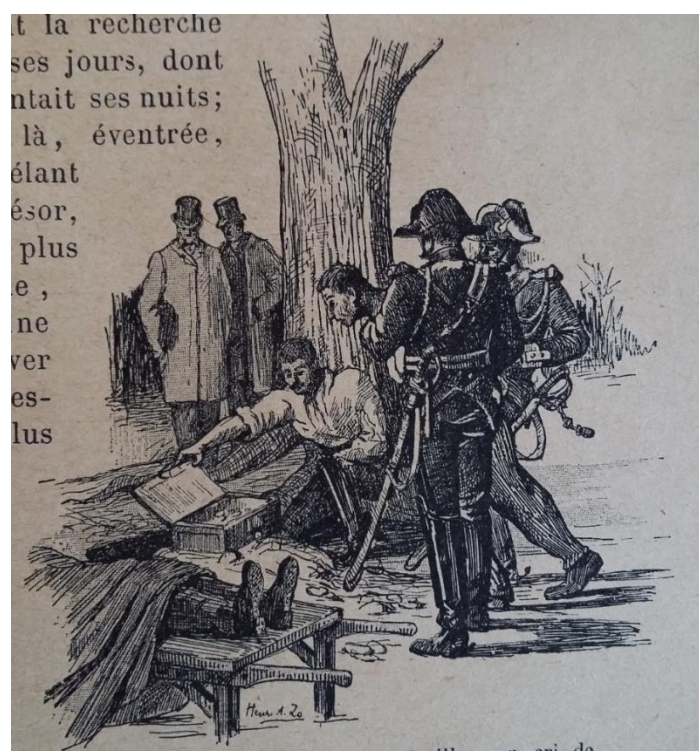


Figure 140 : Zo, Henri, « Cette fois un cri de ses entrailles, un cri de rage, d'impuissance, de désespoir... », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.23. © Photographie de l'auteur.

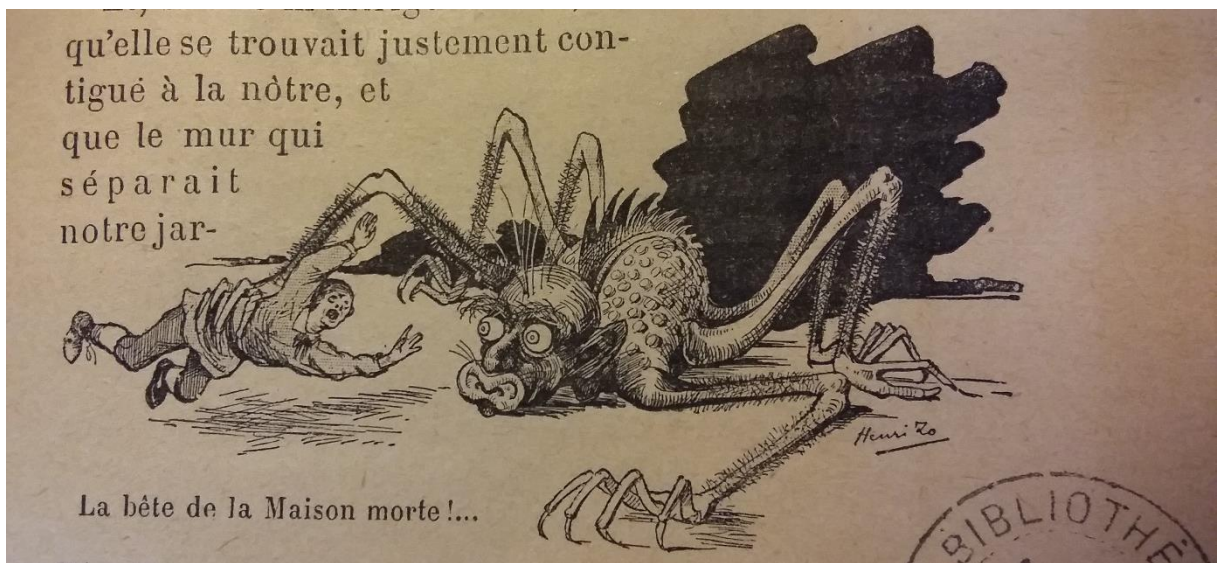


Figure 141 : Zo, Henri, « La bête de la Maison morte ! », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.81. © Photographie de l'auteur.

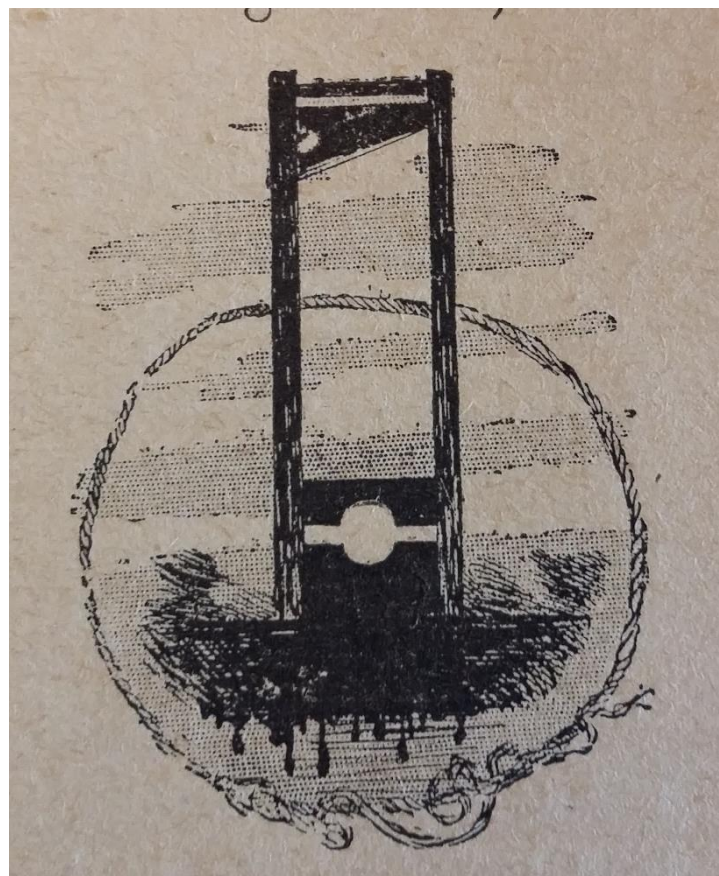


Figure 142 : Zo, Henri, « Le Couperet », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.75. © Photographie de l'auteur.



Figure 143 : Mainster, *La Poste aux chats*, Paris, Lepault, 1848, gravure sur bois, in-16, n.p.
© Photographie de l'auteur.



Figure 144 : Beaumont, Édouard (De), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Perrotin et Garnier frères, 1844, gravure sur bois, in-8, faux-titre. © paris-musées-collections.



Figure 145 : Grandville, « Bonsoir, donc, ami lecteur ; rentrez chez vous, tenez votre cage bien fermée, dormez bien, faites de bons rêves, et à demain ! », *Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de mœurs contemporaines*, Paris, Stahl, 1842, gravure sur bois, in-4, p.386-387. © paris-musées-collection.

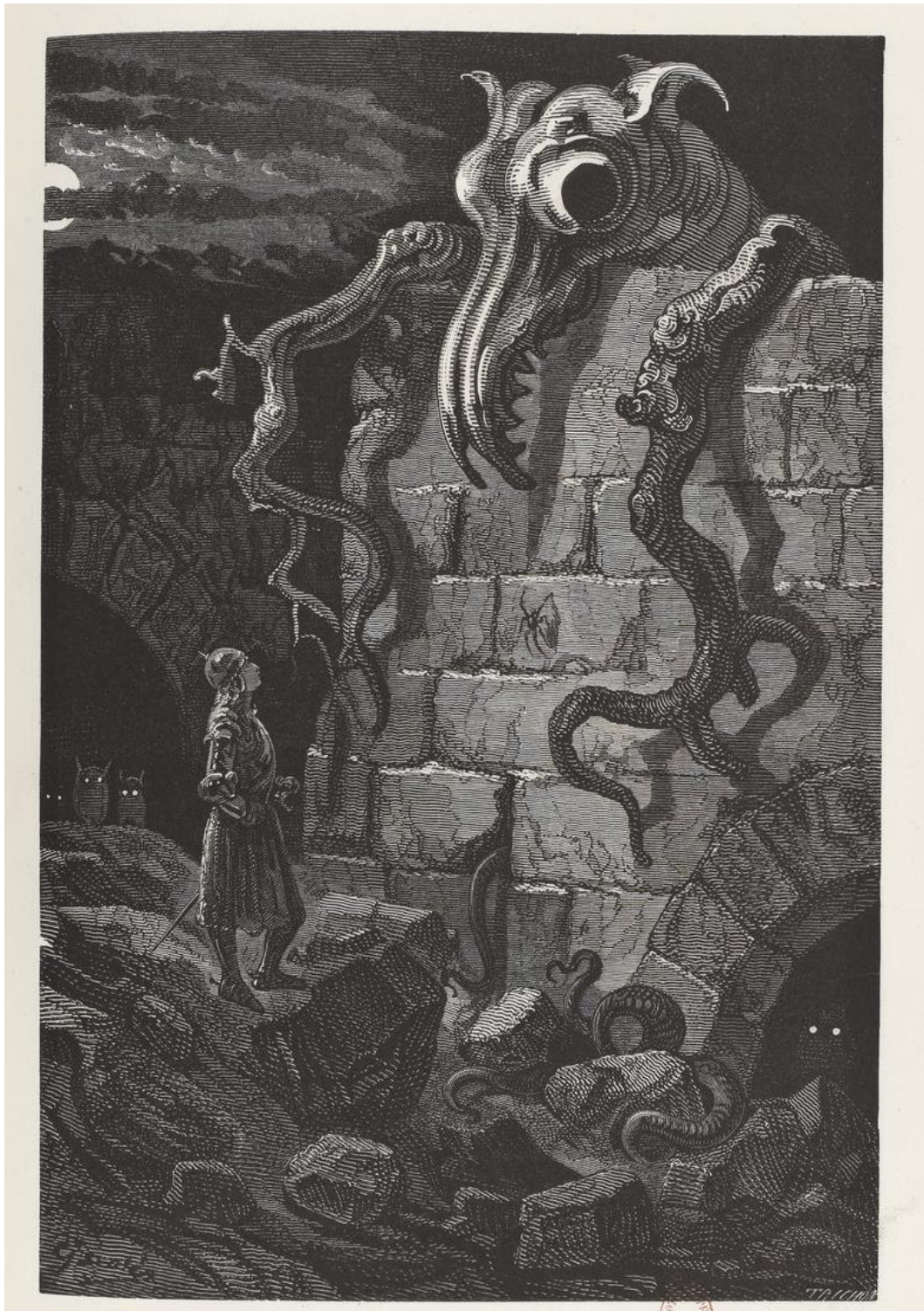


Figure 146 : Doré, Gustave, « Un monstre hideux le regardait par-dessus le mur », *La Légende de Croque-Mitaine*, Paris, Hachette, 1863, gravure sur bois, in-folio, p.211. © gallica.bnf.



Figure 147 : Gavarni, « Les génies fondirent sur la ville », *Les Mille et une nuits*, Paris, Morizot, 1864, gravure sur bois, in-folio, p.360-361. © gallica.bnf.

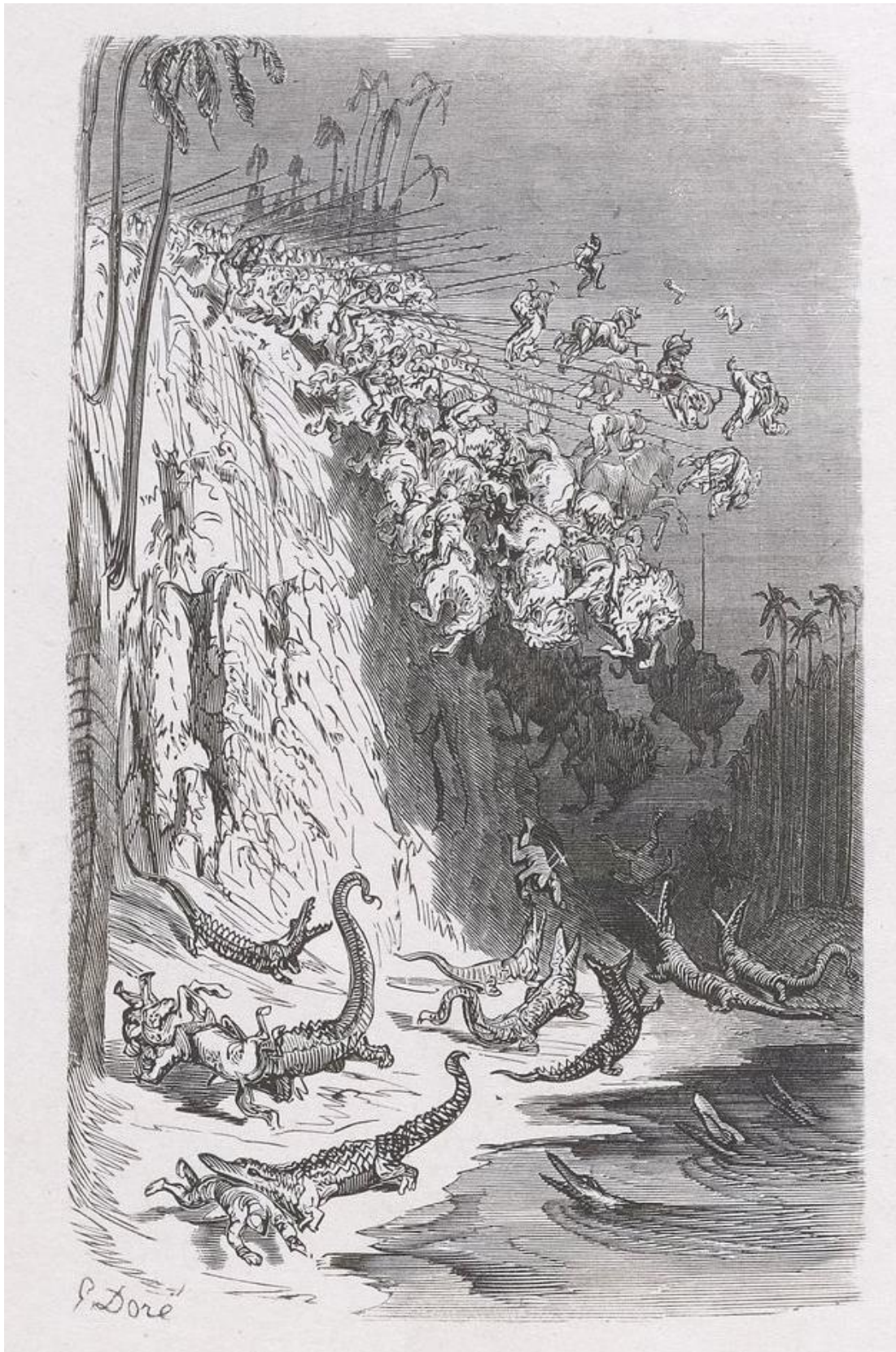


Figure 148 : Doré, Gustave, « Lors il mit à sac force villes d'Asie et d'Afrique, battit les mescréans sans crier gare », *Contes drolatiques*, Paris, Société générale des libraires, 1855, gravure sur bois, in-folio, p.31. © gallica.bnf.



Figure 149 : Redon, Gaston, *Paysage fantastique avec cheval ailé et architecture*, janvier 1900, dessin à l'encre sur papier, 17,4 x10,8 cm, Paris, Musée d'Orsay. © rmn.

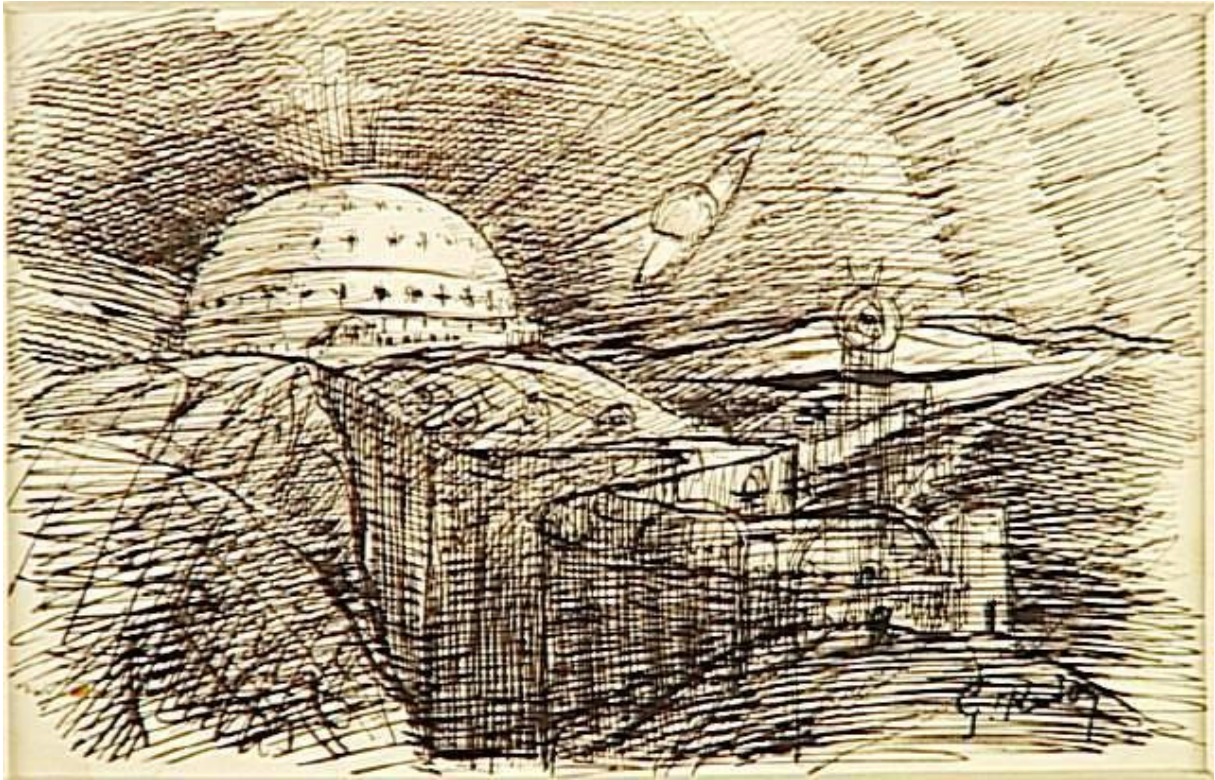


Figure 150 : Redon, Gaston, *Paysage fantastique avec la planète Saturne*, 1900, dessin à l'encre sur papier, 11,4 x18 cm, Paris, Musée d'Orsay. © rmn.



Figure 151 : Lévy, Émile, *Le Plus grand succès du jour*, 1892, lithographie, 127,7 x 91 cm, Paris, Musée Carnavalet. © paris-musées-collection.



Figure 152 : Gill, André, « Il est expressément défendu aux 300 000 lecteurs de *La Lune* de voir dans cette marmite renversée aucune insidieuse allégorie. Qu'ils n'oublient jamais que certaines actualités nous sont interdites », *La Lune*, n°13, 3 juin 1866, gravure sur bois, in-folio, p.1.
© gallica.bnf.

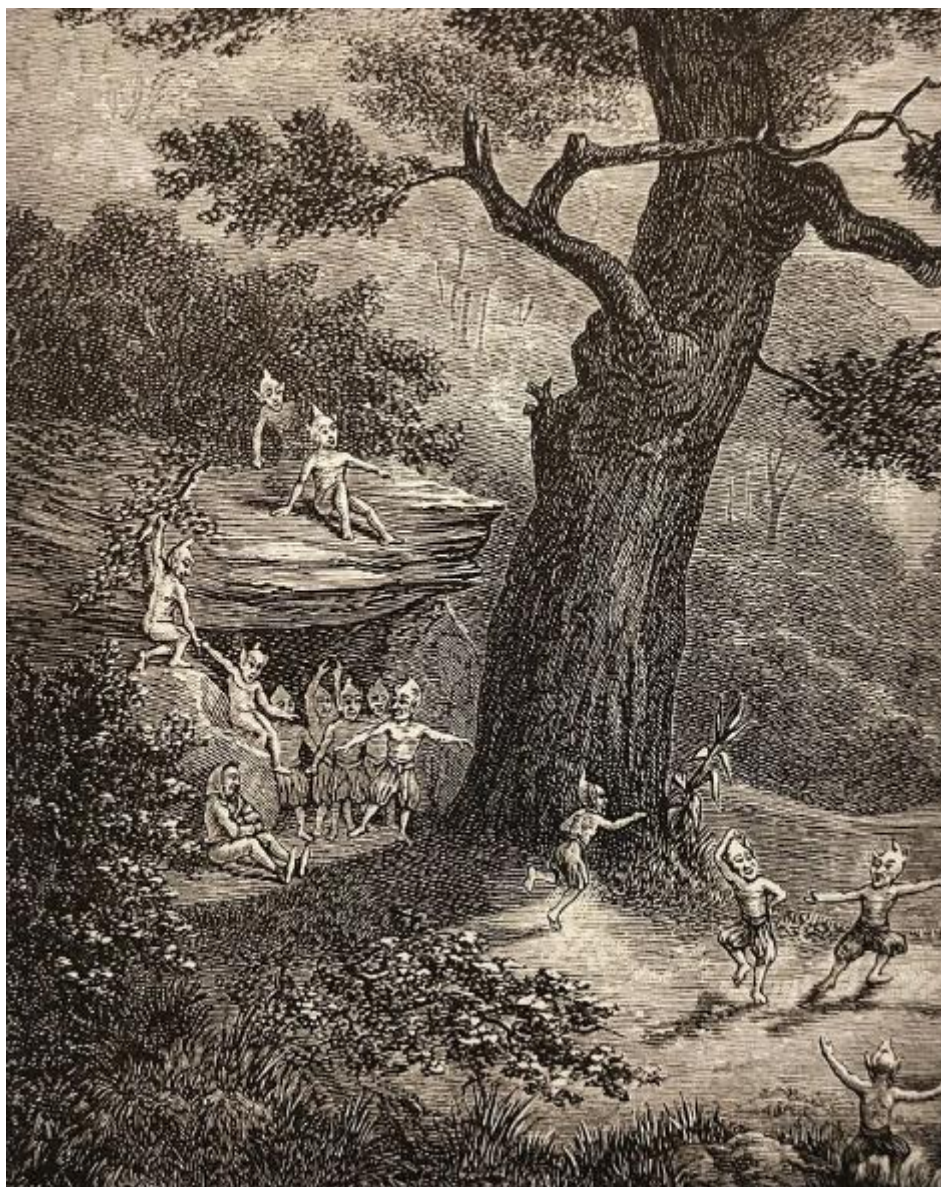


Figure 153 : Rousseau, « La ronde des korrigans dans la forêt bretonne », *Les Forêts de la France*, Tours, Mame, 1887, gravure sur bois, in-4, p.221. © commons.



Figure 154 : Belin, Auguste, « La Féerie illustrée, nouveau cabinet des fées », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, gravure sur bois, in-folio, p.1. © Photographie de l’auteur.

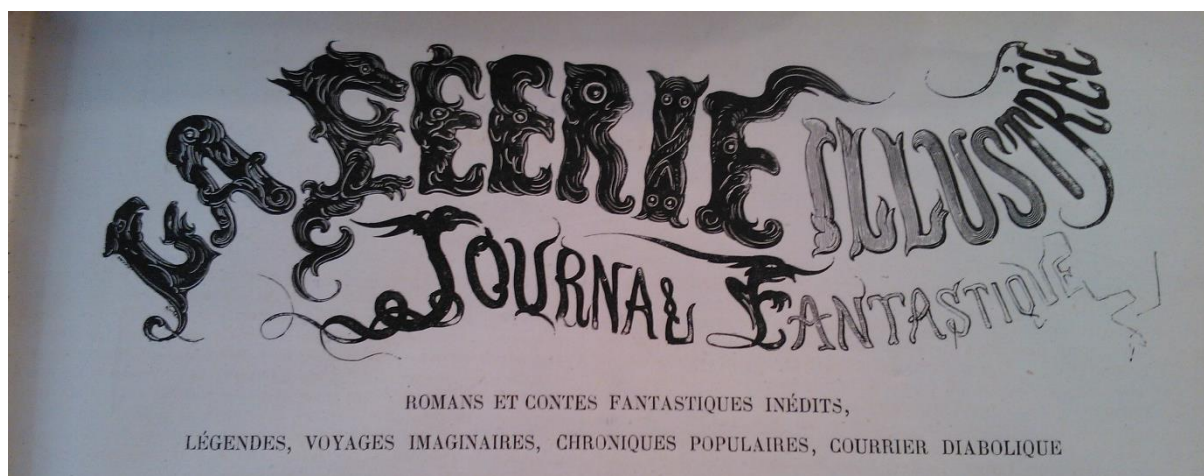
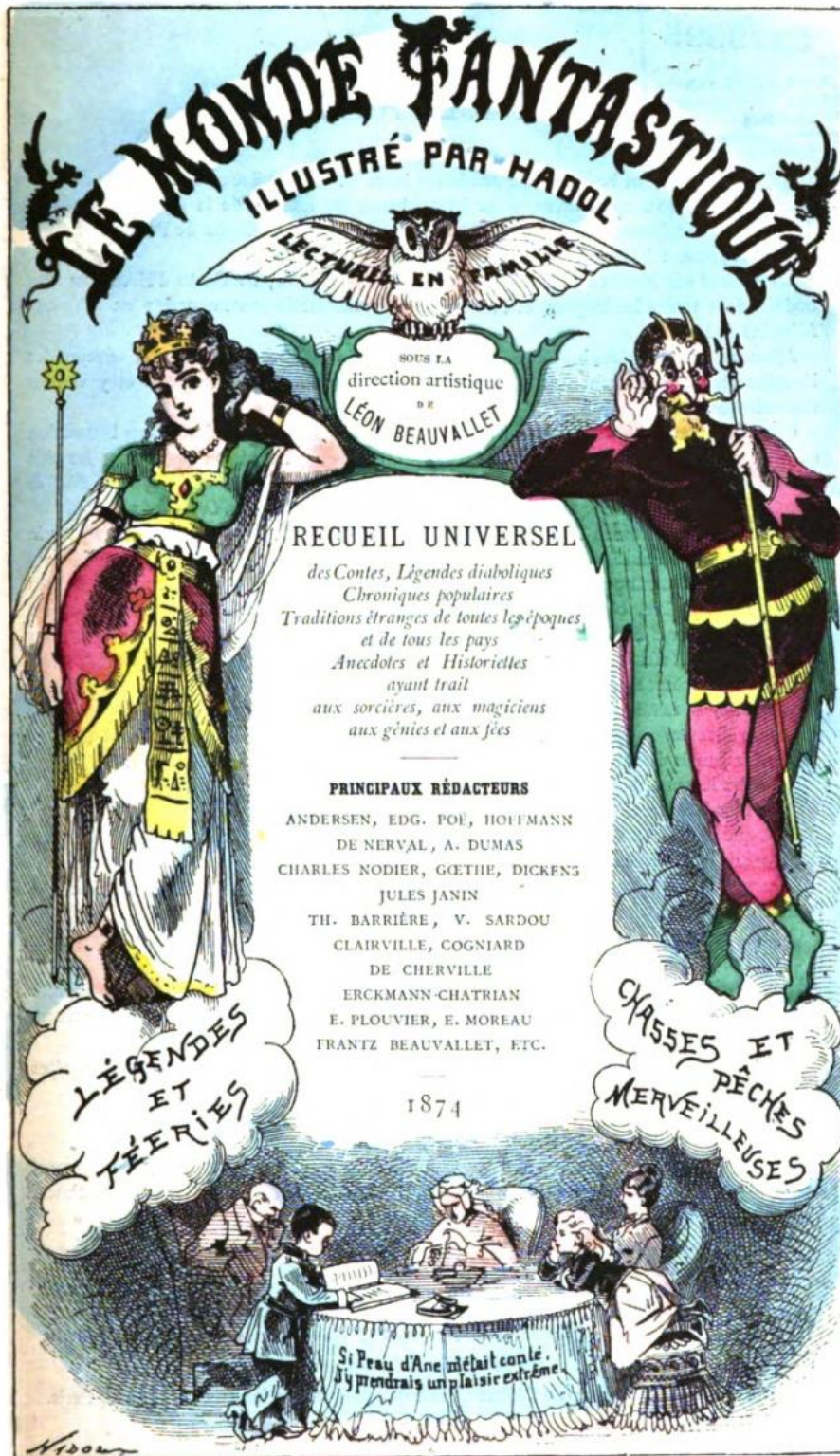


Figure 155 : Belin, Auguste, « La Féerie illustrée, Journal Fantastique », *La Féerie illustrée, Journal Fantastique*, n°1, Deuxième année, 1^{er} janvier 1859, gravure sur bois, in-folio, p.1. © Photographie de l’auteur.



Figure 156 : Belin, Auguste, « Le Monde Fantastique illustré », *Le Monde Fantastique illustré*, n°1, dimanche 22 juillet 1860, gravure sur bois, in-folio, p.1. © Photographie de l'auteure.



74. — 4 avril.

PARIS

1

DEGORCE - CADOT, éditeur, 70 bis, rue Bonaparte

Figure 157 : Hadol, Paul, « Page de couverture », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 4 avril 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.1. © archive.org.



Figure 158 : Doré, Gustave, « Frontispice », *Contes de Charles Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, gravure sur bois, in-8. © gallica.bnf.



Figure 159 : Belin, Auguste, « Les Contes de Robert-mon-Oncle », *La Féerie illustrée*, n°1, Deuxième année, 1^{er} janvier 1859, gravure sur bois, in-folio, p.4. © Photographie de l'auteur.



Figure 160 : Belin, Auguste, « Les Mille et une minutes, contes mauresques », *La Féerie illustrée*, n°11, 6 novembre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.85. © Photographie de l'auteur.



Figure 161 : Crespy, Jean, *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris, Nicolas Gosselin, 1710, gravure sur cuivre, in-8, p.39. © gallica.bnf.



Figure 162 : Belin, Auguste, « Il prit sur une table le premier livre qui se trouva sous sa main », *La Fée illustrée*, n°1, 28 août 1858, gravure sur bois, in-folio, p.5. © Photographie de l'auteur.



Figure 163 : Marillier, Clément-Pierre, « C'étoit la Démonomanie de Bodin », *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 36, Paris, s. e., 1789, gravure sur bois, in-8, p.30-31. © Université de Poitiers.



Figure 164 : Crespy, Jean, « Description de l'assemblée des sorciers qu'on appelle sabbat », *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris, Nicolas Gosselin, 1710, gravure sur cuivre, in-4, n. p. © gallica.bnf.



Figure 165 : Belin, Auguste, « Des profondeurs de la forêt s'élança bientôt un gigantesque dragon », *La Féerie illustrée*, n°9, 23 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.69.
© Photographie de l'auteur.

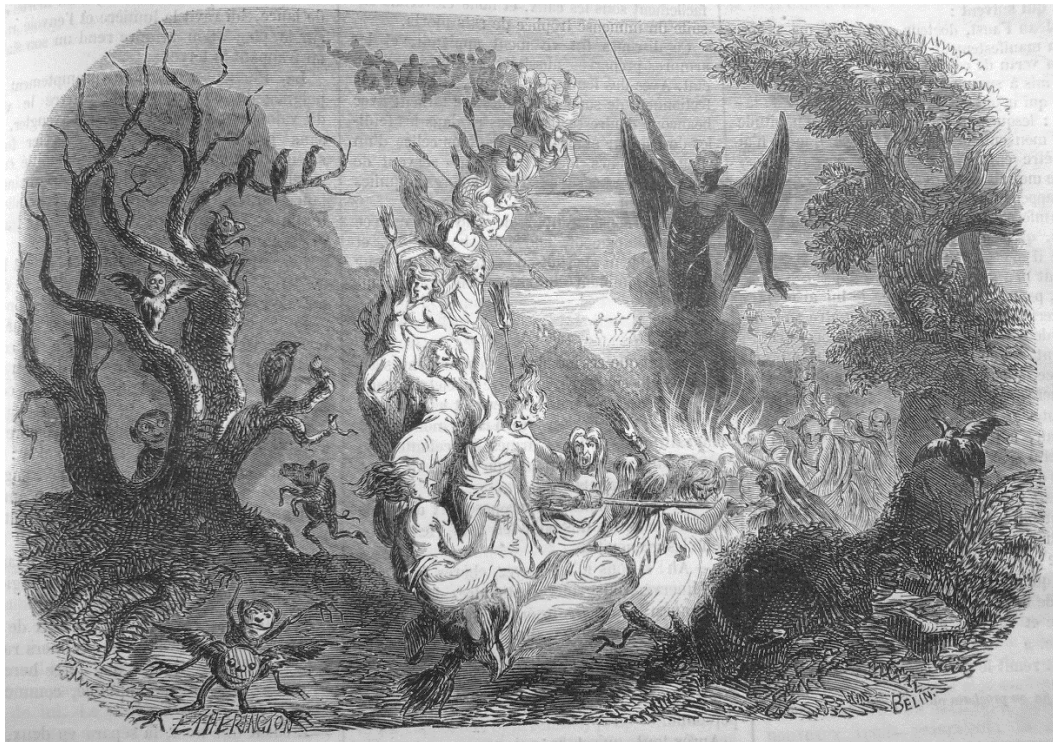


Figure 166 : Belin, Auguste, « Ces filles du Sabbat exécutèrent la plus démoniaque des bacchantales », *La Féerie illustrée*, n°10, 30 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.77.
© Photographie de l'auteur.



Figure 167 : Belin, Auguste, « -Henri ! s'écria la sorcière, malheur à toi ! », *La Féerie illustrée*, n°1, 28 août 1858, gravure sur bois, in-folio, p.1. © Photographie de l'auteur.



Figure 168 : Belin, Auguste, « La Florentine voyait se dresser devant elle ses innombrables victimes », *La Féerie illustrée*, n°6, 2 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.41. © Photographie de l'auteur.



Figure 169 : Doré, Gustave, « C'est un fourmillement effroyable, un pêle-mêle horrible de bêtes inconnues », *Le Journal Pour Tous*, n°82, 15 octobre 1856, gravure sur bois, in-folio, p.477.
© Photographie de l'auteur.

EN VENTE PARTOUT

LES
QUATRE HENRI

GRAND ROMAN HISTORIQUE

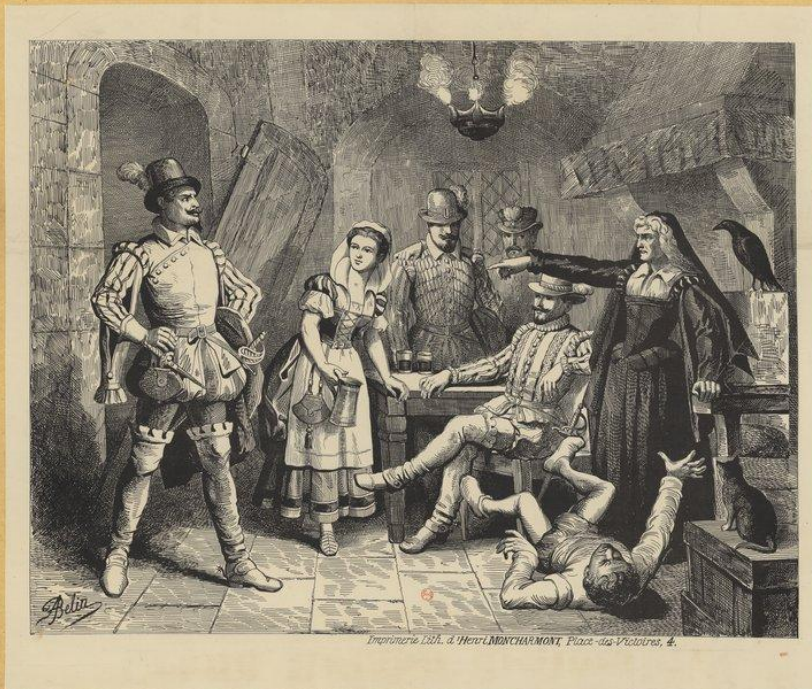
PAR

LÉON BEAUVALLET

10
LE NUMÉRO

LE BOUT DE L'OREILLE
Par A. de GONDRECOURT

1
Numéro
de 16 pages
PAR
SEMAINE



10
LE NUMÉRO

MONSIEUR OCTAVE
Par HENRI DEMESSE

1
Numéro
de 16 pages
PAR
SEMAINE

PUBLIÉ PAR

LE CONTEUR

Bureaux : 72, rue Bonaparte, Paris

SOMMAIRE — Imp. Charaire et G.

Figure 170 : Charaire et fils, *Les Quatre Henri*, *Le Conteur*, 1858, lithographie en noir collée sur papier marron, 120 x 85 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France. ©gallica.bnf.



Les quatre Henri. (Dessin de GAVARNI, gravure de SEARS.)

Figure 171 : Gavarni, « Les Quatre Henri », *Le Musée des Familles, Lecture du Soir*, 2 décembre 1834, gravure sur bois, in-4, p.33. © gallica.bnf.



Une troisième étoile venait de s'éteindre, et des quatre une seule restait. — (LES QUATRE HENRI, page 12, col. 3.)

Figure 172 : Belin, Auguste, « Une troisième étoile venait de s'éteindre, et des quatre une seule restait », *La Féerie illustrée*, n°2, 4 septembre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.9. © Photographie de l'auteur.



Figure 173 : Belin, Auguste, « Son visage pris une expression d'indicible désespoir », *La Féerie illustrée*, n°5, 25 septembre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.33. © Photographie de l'auteur.

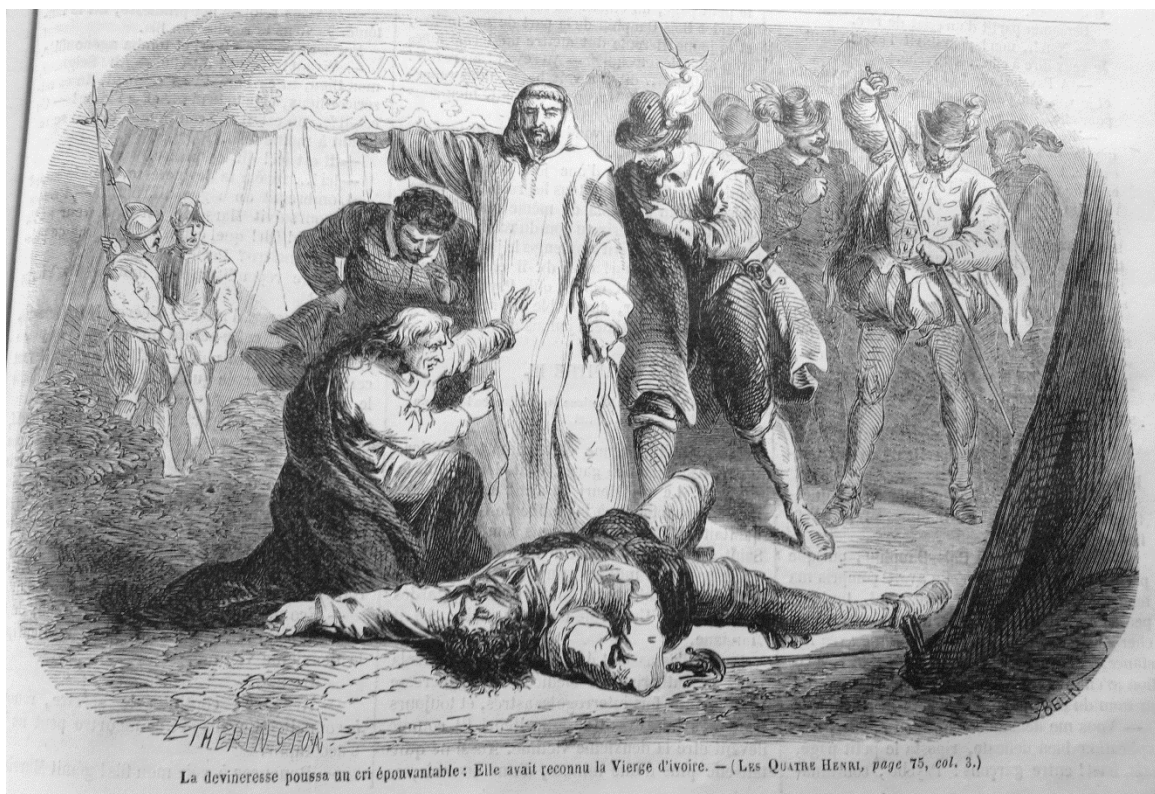


Figure 174 : Belin, Auguste, « La devineresse poussa un cri épouvantable : Elle avait reconnu la Vierge d'ivoire », *La Féerie illustrée*, n°10, 30 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.73. © Photographie de l'auteur.



Figure 175 : Belin, Auguste, « Les Diableries de la Semaine », *La Fée illustrée*, n°1, 28 août 1858, gravure sur bois, in-folio, p.8. © Photographie de l'auteur.



Figure 176 : Belin, Auguste, « Les bras de Marthe, la fiancée morte, enlevèrent de dessus ses épaules la tête d'Esther la guillotinée », *La Fée illustrée*, n°15, Deuxième année, 9 avril 1859, gravure sur bois, in-folio, p.113. © Photographie de l'auteur.



Figure 177 : Belin, Auguste, « L'inconnu avait repris sa forme véritable... C'était l'ange des ténèbres dans toute sa hideur... c'était Satan ! », *La Fée illustrée*, n°2, Deuxième année, 8 janvier 1859, gravure sur bois, in-folio, p.9. © Photographie de l'auteur.



Figure 178 : Belin, Auguste, « Satan et la tête sans corps, grand roman fantastique inédit par Charles Noël », *La Fée illustrée*, n°1, Deuxième année, 1^{er} Janvier 1859, gravure sur bois, in-folio, p.1. © Photographie de l'auteur.



La pierre se souleva lentement, et une ombre menaçante, couverte d'un long suaire, se dressa devant lui. (Page 151, col. 3.)

Figure 179 : Bayard, Emile, « La pierre se souleva lentement, et une ombre menaçante, couverte d'un long suaire, se dressa devant lui », *La Féerie illustrée*, n°90, Troisième année, 12 mai 1860, gravure sur bois, in-folio, p.153. © Photographie de l'auteur.



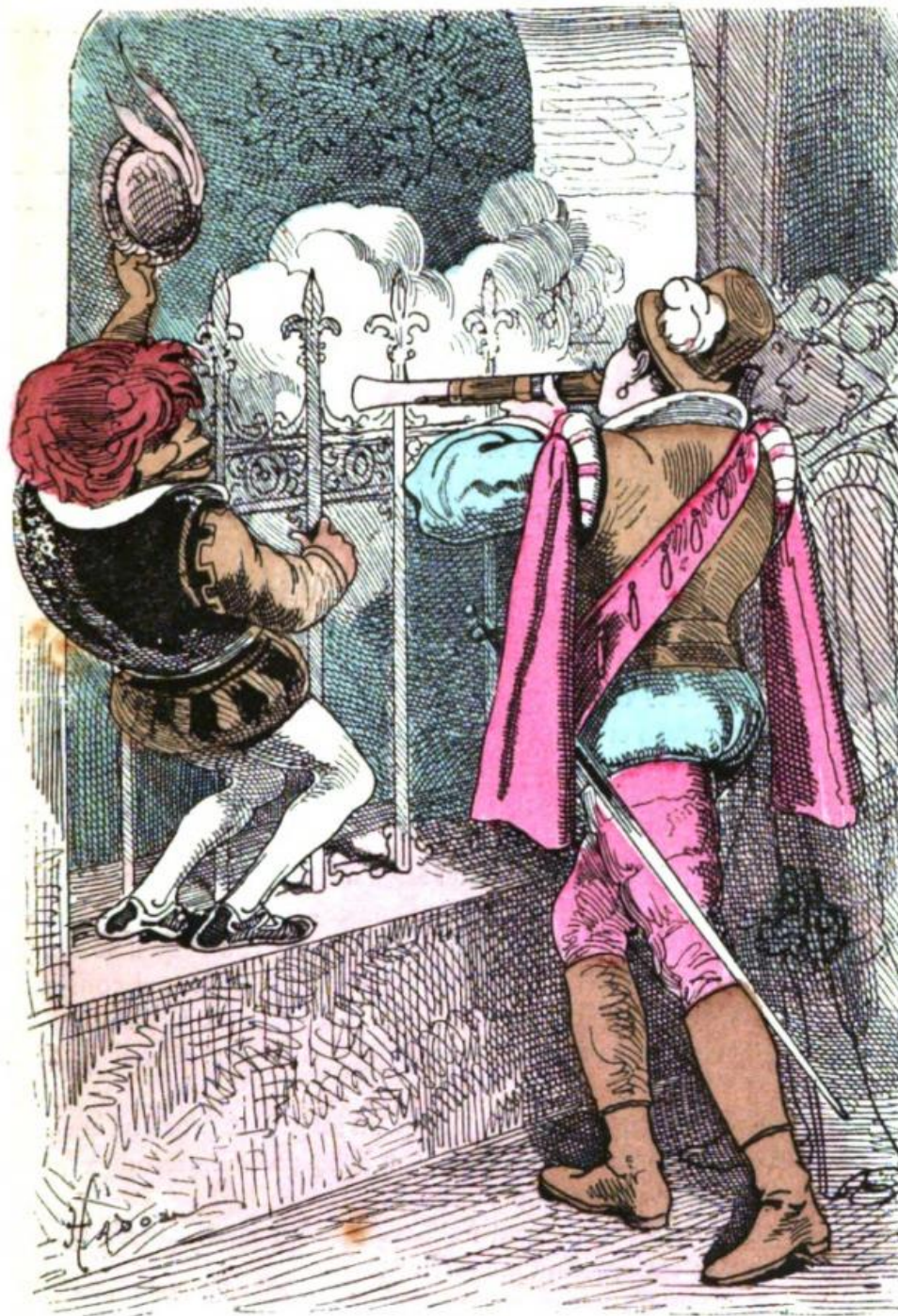
Figure 180 : Pastelot, Jean, « Le fantôme du Lac Lowertz », *La Féerie illustrée*, n°76, Troisième année, 4 février 1860, gravure sur bois, in-folio, p.44. © Photographie de l'auteur.



Figure 181 : Belin, Auguste, « Le Caïman entr'ouvrit sa gueule immense qu'il tenait fermé depuis des siècles », *La Fée illustrée*, n°7, 16 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.61.
© Photographie de l'auteur.



Figure 182 : Hadol, Paul, « Psyché portait le costume pittoresque des filles de la Navare », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 12 septembre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.185. © archive.org.



Feu sur lui, vous dis-je, misérables brutes! (Page 256.)

Figure 183 : Hadol, Paul, « Feu sur lui, vous dis-je, misérables brutes ! », *Le Monde Fantastique* illustré par Hadol, n°1, 17 octobre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.249. © archive.org.



Figure 184 : Mailly, Hippolyte, « C'était un vrai monstre !! », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, gravure sur bois, in-4, p.26. © gallica.bnf.



Figure 185 : Belin, Auguste, « Elle s'échappa sans obstacle, descendit comme une folle la Roche Sanglante... et arriva enfin à la grande route qui conduisait à Strasbourg », *La Féeerie illustrée*, n°4, Deuxième année, 22 janvier 1859, gravure sur bois, in-folio, p.25. © Photographie de l'auteur.

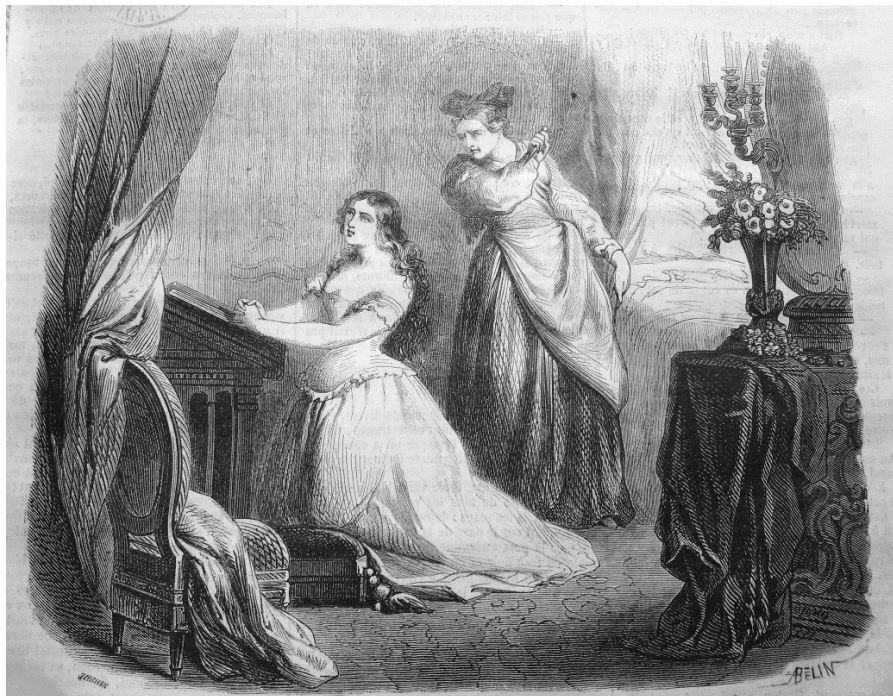


Figure 186 : Belin, Auguste, « Esther était armée des ciseaux dont elle n'avait point voulu se servir pour assassiner son enfant », *La Féeerie illustrée*, n°6, Deuxième année, 5 février 1859, gravure sur bois, in-folio, p.41. © Photographie de l'auteur.



Figure 187 : Belin, Auguste, « -Hâtons-nous ! hâtons-nous ! murmura la guillotinée. », *La Féerie illustrée*, n°7, Deuxième année, 12 février 1859, gravure sur bois, in-folio, p.53. © Photographie de l'auteur.



Figure 188 : Belin, Auguste, « Le corps sans tête se leva droit dans la bière d'ébène, il en sortit et vint prendre le pinceau », *La Féerie illustrée*, n°9, Deuxième année, 26 février 1859, gravure sur bois, in-folio, p.65. © Photographie de l'auteur.



Figure 189 : Belin, Auguste, « Dans la bière d'ébène, se trouvait le corps difforme qui avait été le piédestal de la charmante tête d'Esther », *La Féerie illustrée*, n°8, Deuxième année, 19 février 1859, gravure sur bois, in-folio, p.57. © Photographie de l'auteur.



Figure 190 : Belin, Auguste, « La danse se termine. », *Le Passe-temps*, n°1059, Deuxième année, 6 juin 1868, gravure sur bois, in-folio, p.365. © Photographie de l'auteur.

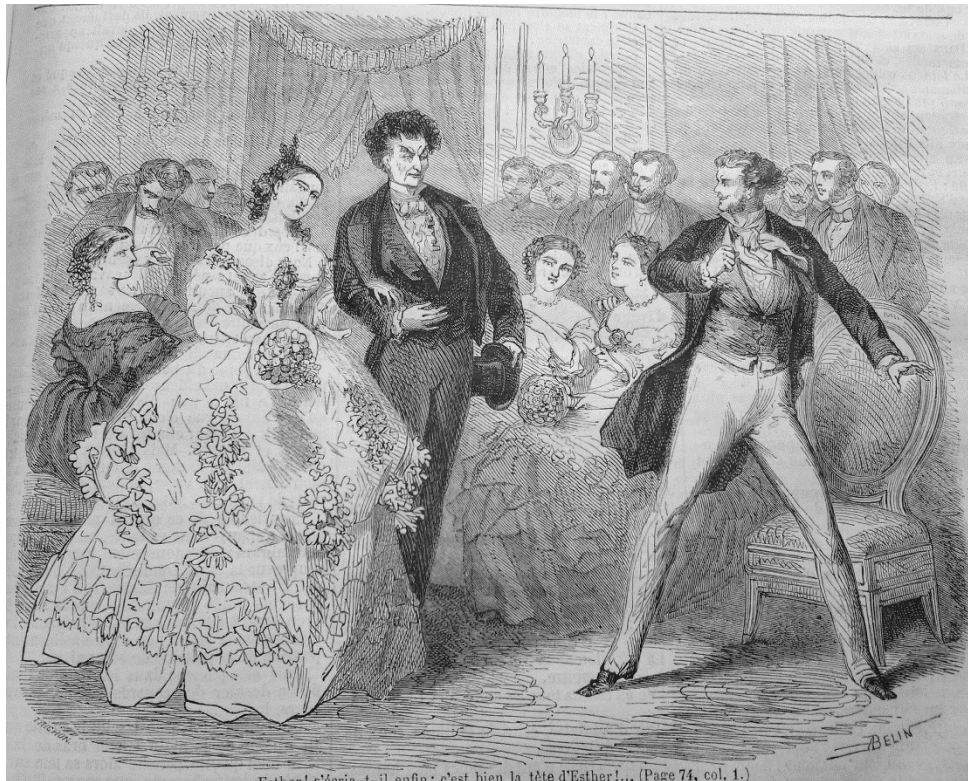


Figure 191 : Belin, Auguste, « -Esther ! s'écria-t-il enfin ; c'est bien la tête d'Esther ! », *La Féerie illustrée*, n°10, Deuxième année, 5 mars 1859, gravure sur bois, in-folio, p.73.
© Photographie de l'auteur.



Figure 192 : Belin, Auguste, « Ils tournaient ! ... ils tournaient comme mus par un ressort magique », *La Féerie illustrée*, n°11, Deuxième année, 12 mars 1859, gravure sur bois, in-folio, p.81. © Photographie de l'auteur.



Figure 193 : Belin, Auguste, « Le squelette se prit à faire devant eux les gambades les plus fantastiques », *La Féerie illustrée*, n°5, 25 septembre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.37.

© Photographie de l'auteur.



Figure 194 : Belin, Auguste, « Il retomba frappé d'une apoplexie froudroyante [sic] Lord Fitz-Erkens avait gagné sa vie », *La Féerie illustrée*, n°13, Deuxième année, 26 mars 1859, gravure sur bois, in-folio, p.97. © Photographie de l'auteur.



Figure 195 : Hadol, Paul, « Dans une épouvantable fantasmagorie, Catherine voyat [sic] se dresser ses innombrables victimes », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 24 octobre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.265. © archive.org.



Figure 196 : Hadol, Paul, « Le pâle fantôme de Guise assassin le poursuivait sans repo ni trêve », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 31 octobre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.281. © archive.org.



Figure 197 : Hadol, Paul, « Pourquoi tous ces présages de mort ? pensa-t-il », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 31 octobre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.273.
© archive.org.



Figure 198 : Belin, Auguste, « Le spectre mettait à nu sa poitrine, et touchait de son doigt glacé chacune de ses cicatrices », *La Fée illustrée*, n°9, 23 octobre 1858, gravure sur bois, in-folio, p.65. © Photographie de l'auteur.

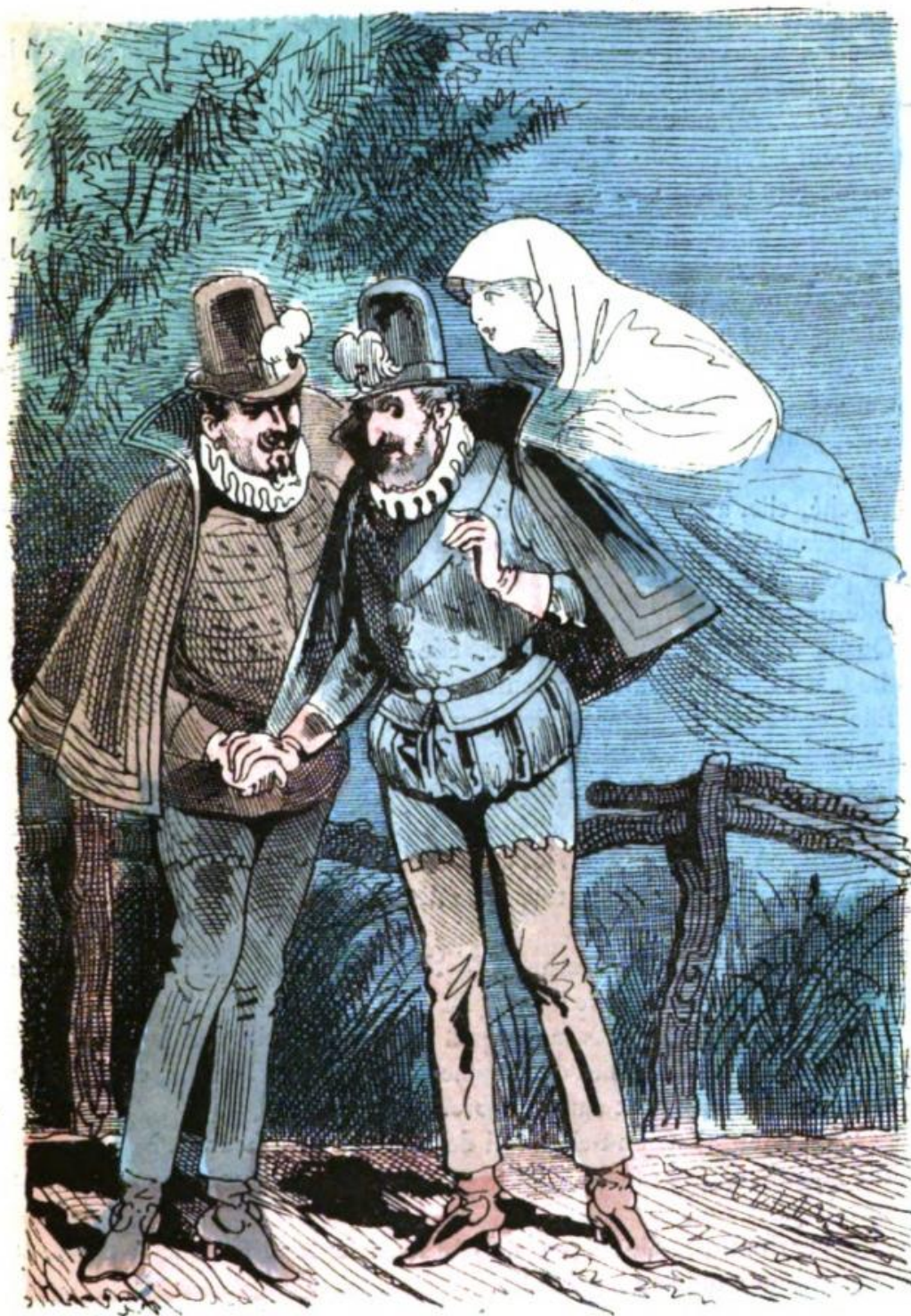


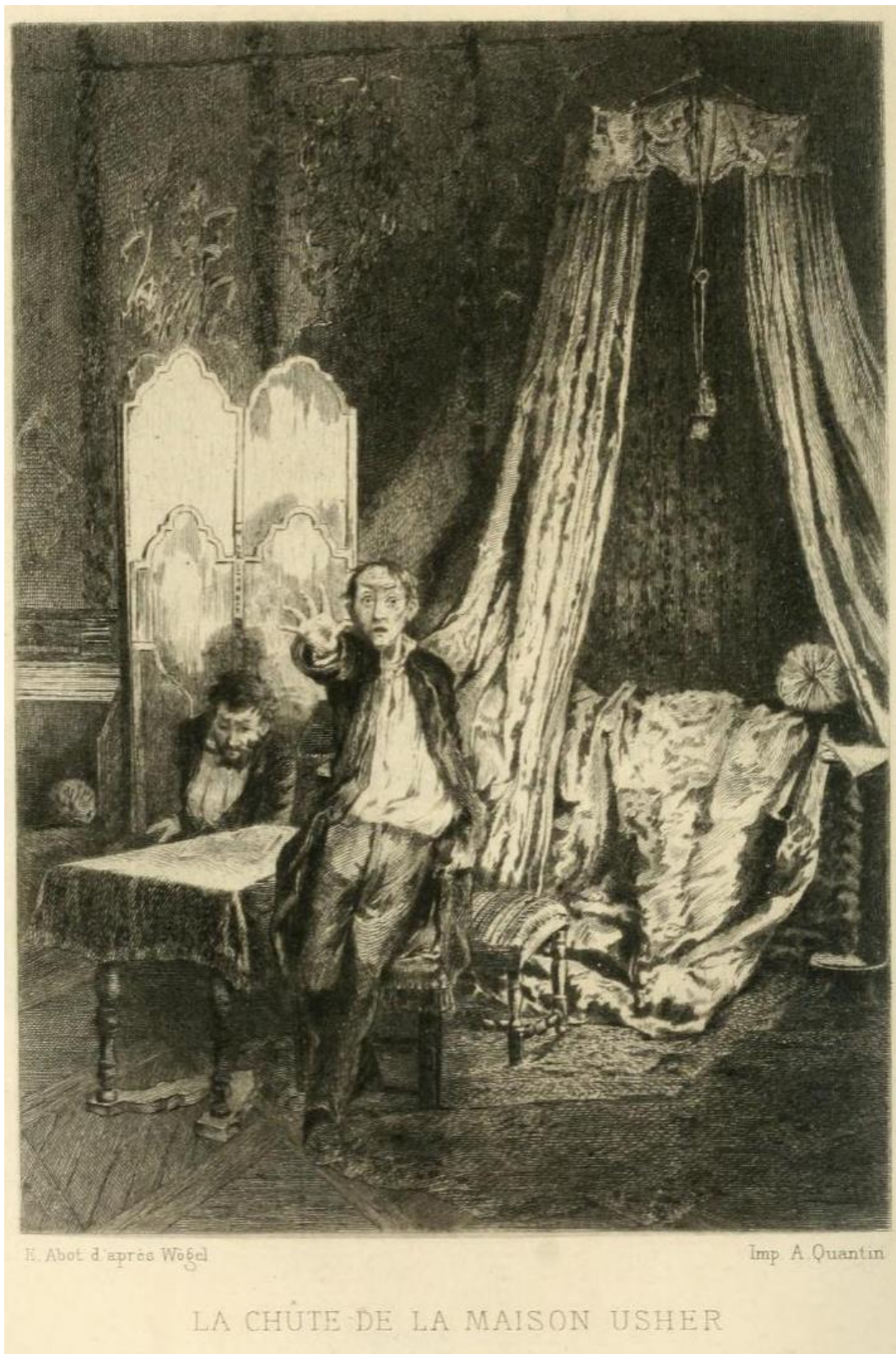
Figure 199 : Hadol, Paul, « Écoute, écoute, Henriot, elle me parle ... elle me parle ! », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, n°1, 12 décembre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.369.
© archive.org.



Figure 200 : Hadol, Paul, « C'était le spectre évoqué par elle », *Le Monde Fantastique illustré par Hadol*, N°1, 3 octobre 1874, gravure sur bois colorisée, in-4, p.209. © archive.org.



Figure 202 : Vogel, Herman, « Le rêve », *Les pourquoi de mademoiselle Suzanne*, Paris, Durocq, 1881, gravure sur bois, in-4, p.213. © gallica.bnf.



H. Abot d'après Wogel

Imp. A. Quantin

LA CHÛTE DE LA MAISON USHER

Figure 203 : Wogel, « La Chute de la Maison Usher », *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, héliogravure, in-8, p.84-85. © archive.org.



Figure 204 : Naudin, Bernard, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », *Histoires Extraordinaires*, tome II, Paris, Édouard Pelletan, 1916, gravure sur bois, in-8, p.169.
© Photographie de l'auteur.



Figure 205 : Naudin, Bernard, « Portrait d'Edgar Poe », *Histoires Extraordinaires*, tome II, Paris, Édouard Pelletan, 1916, gravure sur bois, in-8, frontispice. © Photographie de l'auteur.



Figure 206 : Johannot, Tony, « Smarra », *Histoires Extraordinaires*, Paris, Hetzel, 1846, eau-forte, in-4, p.240-241. © gallica.bnf.



Figure 207 : Myrbach, Félicien, *Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887, gravure sur bois, in-4, p.36. © gallica.bnf.

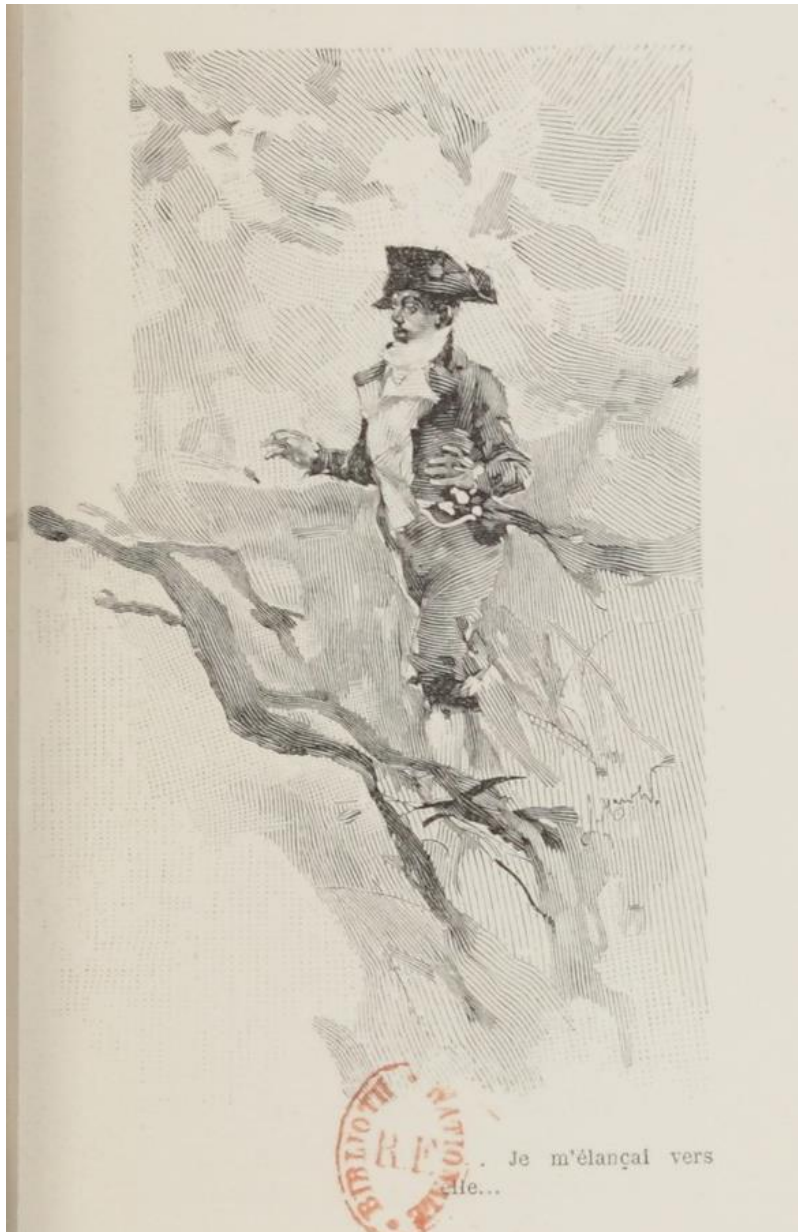


Figure 208 : Mittis, *Pierre Schlemihl*, Paris, Dentu, 1887, gravure sur métal, in-32, p.97.
© gallica.bnf.

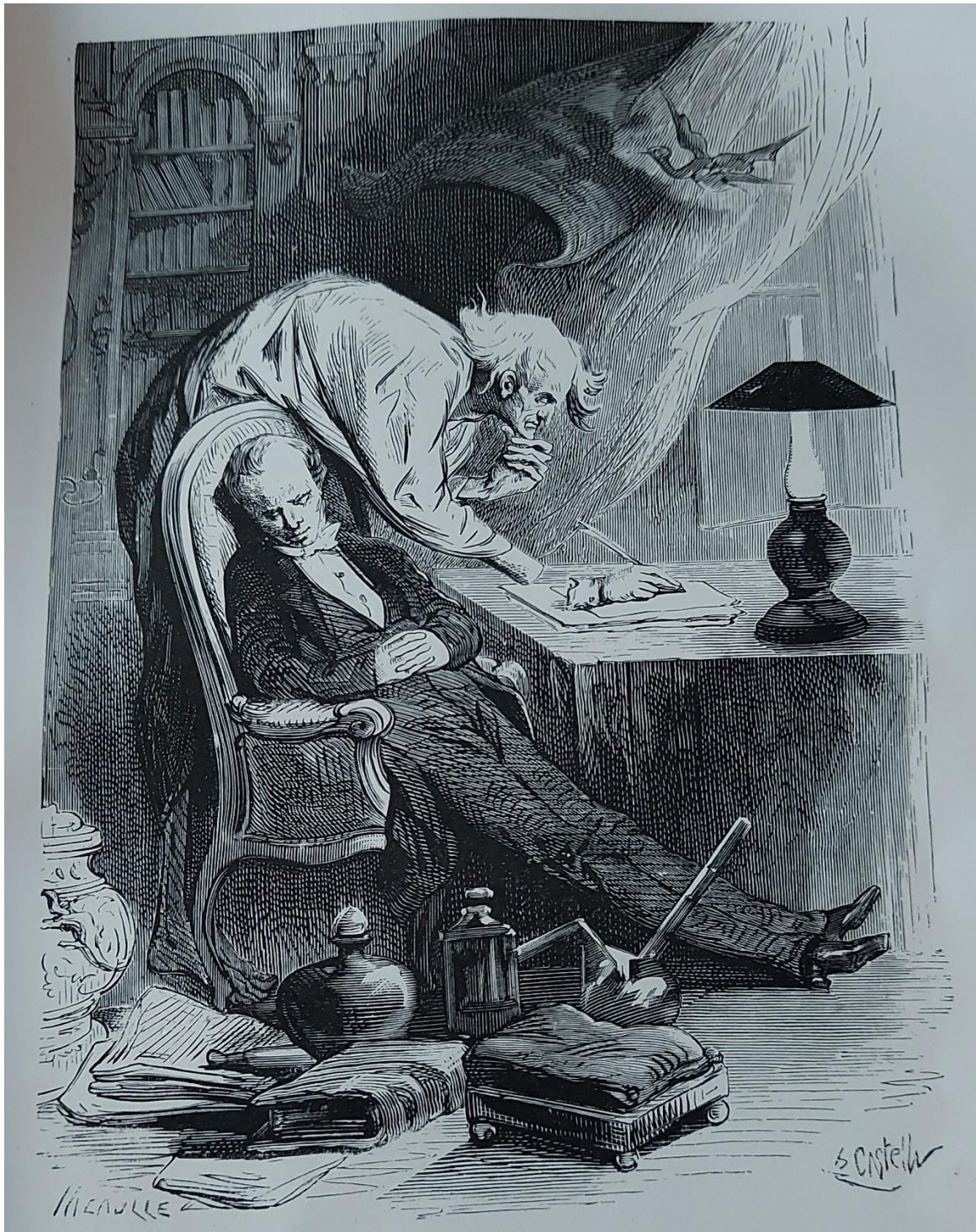


Figure 209 : Castelli, Horace, « De cette infernale drogue mercurielle, dont l'effet devait être mortel pour la malheureuse enfant, la main morte avait composé un calmant souverain », *Contes fantastiques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867, gravure sur bois, in-8, p.22-23. © gallica.bnf.



Figure 210 : Anonyme, « La Valse de Minuit », *Almanach astrologique, magique, prophétique, satirique et des sciences occultes*, Paris, Pagnerre, 1858, gravure sur bois, in-8, p.143.
© gallica.bnf.



Figure 211 : Anonyme « Fraisondin », *Les Veillées littéraires illustrées*, tome II, Paris, Bry aîné, 1849, gravure sur bois, in-folio, p.13. © gallica.bnf.



Figure 212 : Johannot, Tony, *Le Cheveu du diable*, Paris, Mame-Delaunay, 1833, gravure sur bois, in-8, frontispice. © archive.org.



Figure 213 : Penguilly, Octave, « Le Diable devenu recteur », *Les Merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du Foyer breton*, Paris, Michel Lévy, 1868, gravure sur bois, in-8, p.278.
© gallica.bnf.



Figure 214 : Liezen-Mayer, Alexander (Von), *Faust*, Paris, Hachette, 1878, gravure sur bois, in-folio, p.50-51. © Photographie de l'auteur.



Figure 215 : Liezen-Mayer, Alexander (Von), *Faust*, Paris, Hachette, 1878, gravure sur bois, in-folio, p.138-139. © Photographie de l'auteur.



Figure 216 : Liezen-Mayer, Alexander (Von), *Faust*, Paris, Hachette, 1878, gravure sur bois, in-folio, p.184-185. © Photographie de l'auteur.



Figure 217 : Bertall, « Maître Frenhofer », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Houssiaux, 1855, gravure sur bois, in-8, p.184-185. © archive.org.

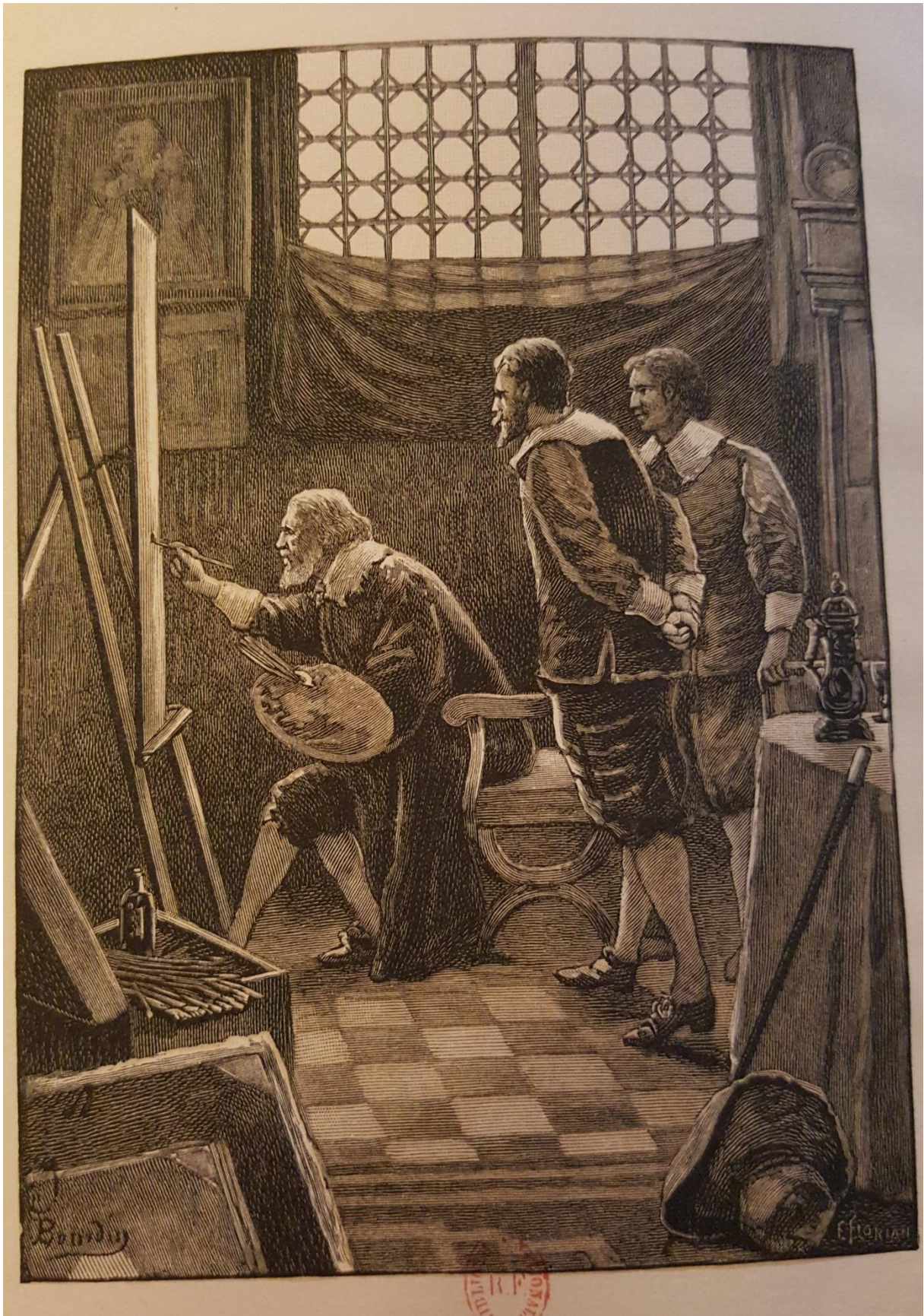


Figure 218 : Bourdin, Frédéric, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Glomeau, 1911, gravure sur bois, in-8, frontispice. © Photographie de l'auteur.



Figure 219 : Anonyme, *Le Violon de Crémone*, Paris, Flammarion, 1900, gravure sur bois, in-18, couverture. © Photographie de l'auteur.

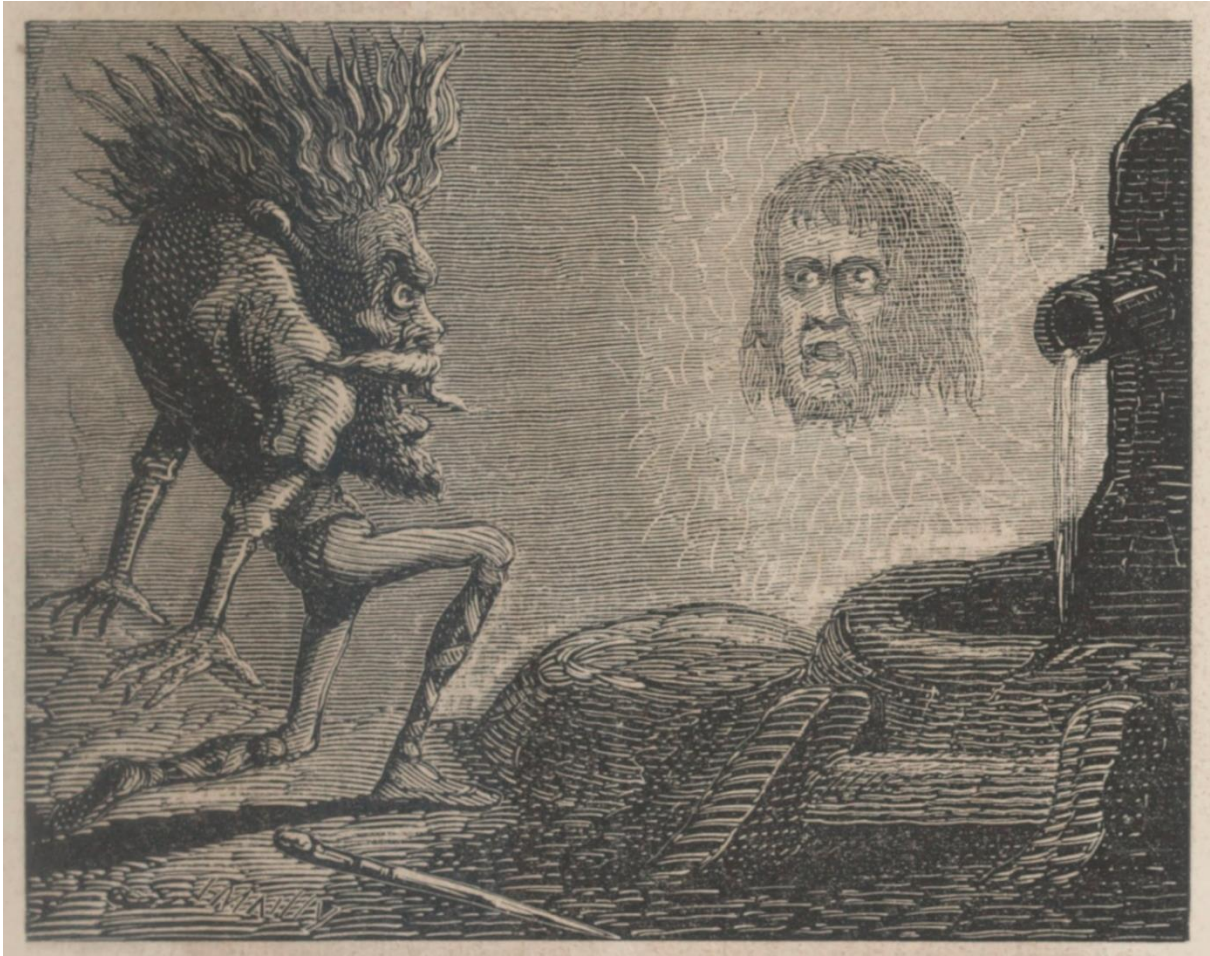


Figure 220 : Mailly, Hippolyte, « Dans l'ombre, en face de lui, deux yeux se détachaient sur le mur et le regardaient faire. », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, gravure sur bois, in-4, p.33. © gallica.bnf.



Figure 221 : Wattier, Édouard, « Poisson, poisson, es-tu dans ton devoir », *Les Mille et une nuits*, Paris, Morizot, 1864, gravure sur bois, in-folio, p.30-31. ©gallica.bnf.



Figure 222 : Mittis, « Une main tout à coup me pousse dans un précipice ... Je tombais ... », *Le Diable Amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892, gravure sur métal, in-32, p.69. © Photographie de l'auteur.

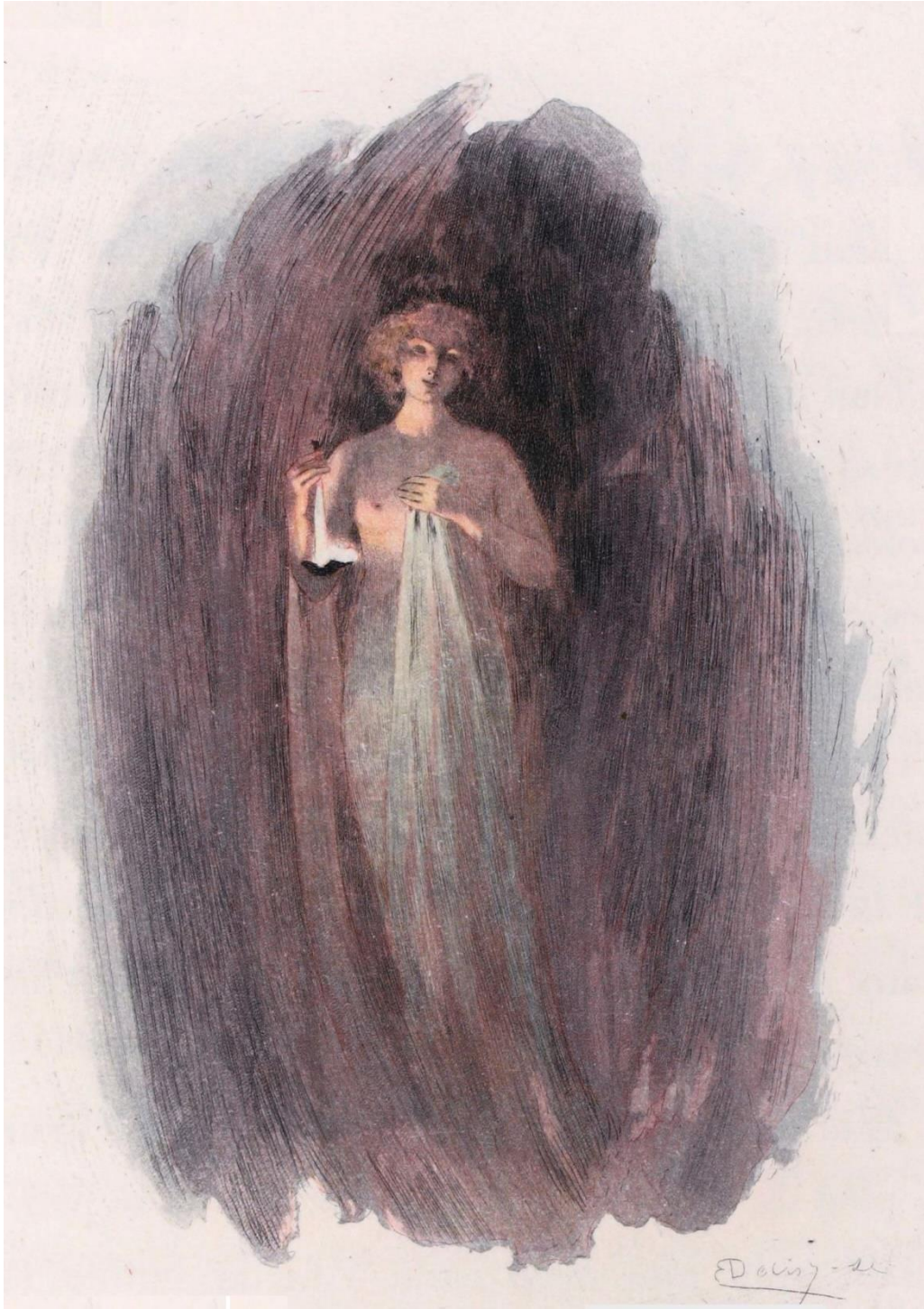


Figure 223 : Laurens, Paul Albert, *La Morte Amoureuse*, Paris, A. Romagnol, 1858, eau-forte, in-8, p.49. © gallica.bnf.

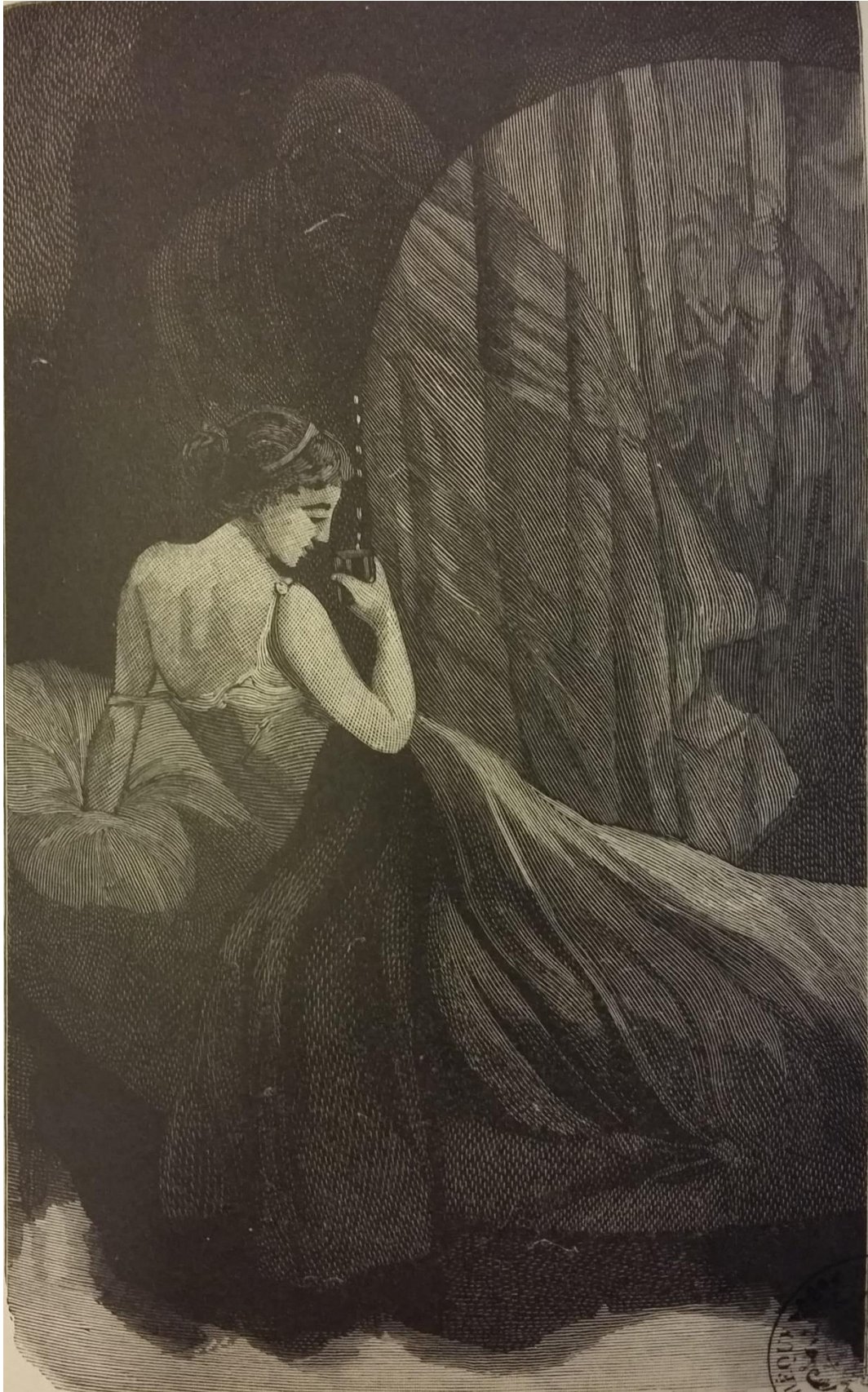


Figure 224 : Martin Van Maële, « Ligiea », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, p.161. © Photographie de l'auteur.



Figure 225 : Bertall, « Le Jardin du Paradis », *Contes d'Andersen*, Paris, Hachette, 1862, gravure sur bois, in-16, p.88. © gallica.bnf.



Figure 226 : Anonyme, « Comorre », *Les Merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du Foyer breton*, Paris, Michel Lévy, 1868, gravure sur bois, in-8, p.47. © gallica.bnf.

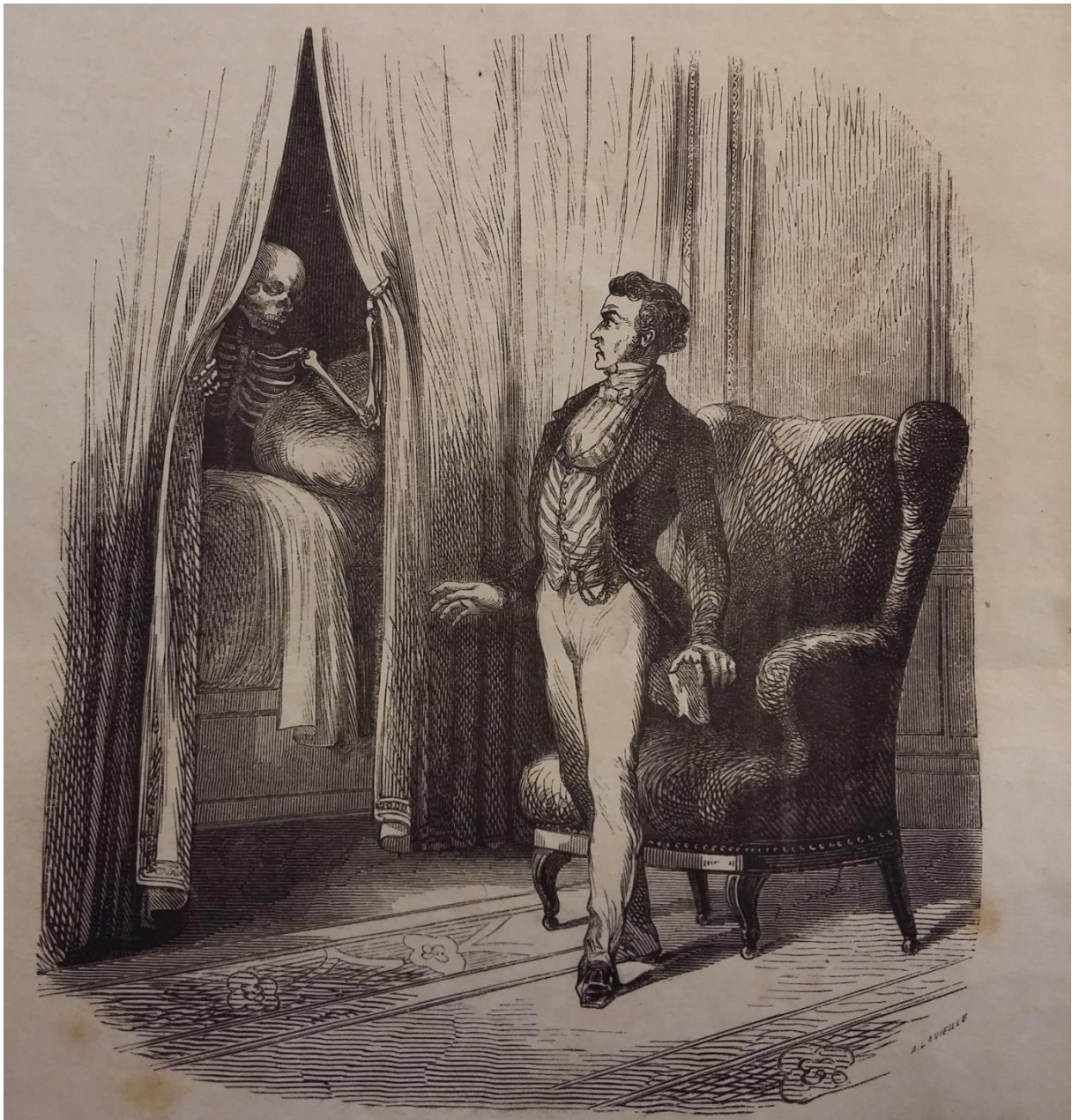


Figure 227 : Anonyme, « ... Et les rideaux écartés, le squelette prit dans l'ouverture la place qu'il avait occupé la veille », *Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852, gravure sur bois, in-8, p.52-53. © Photographie de l'auteure.

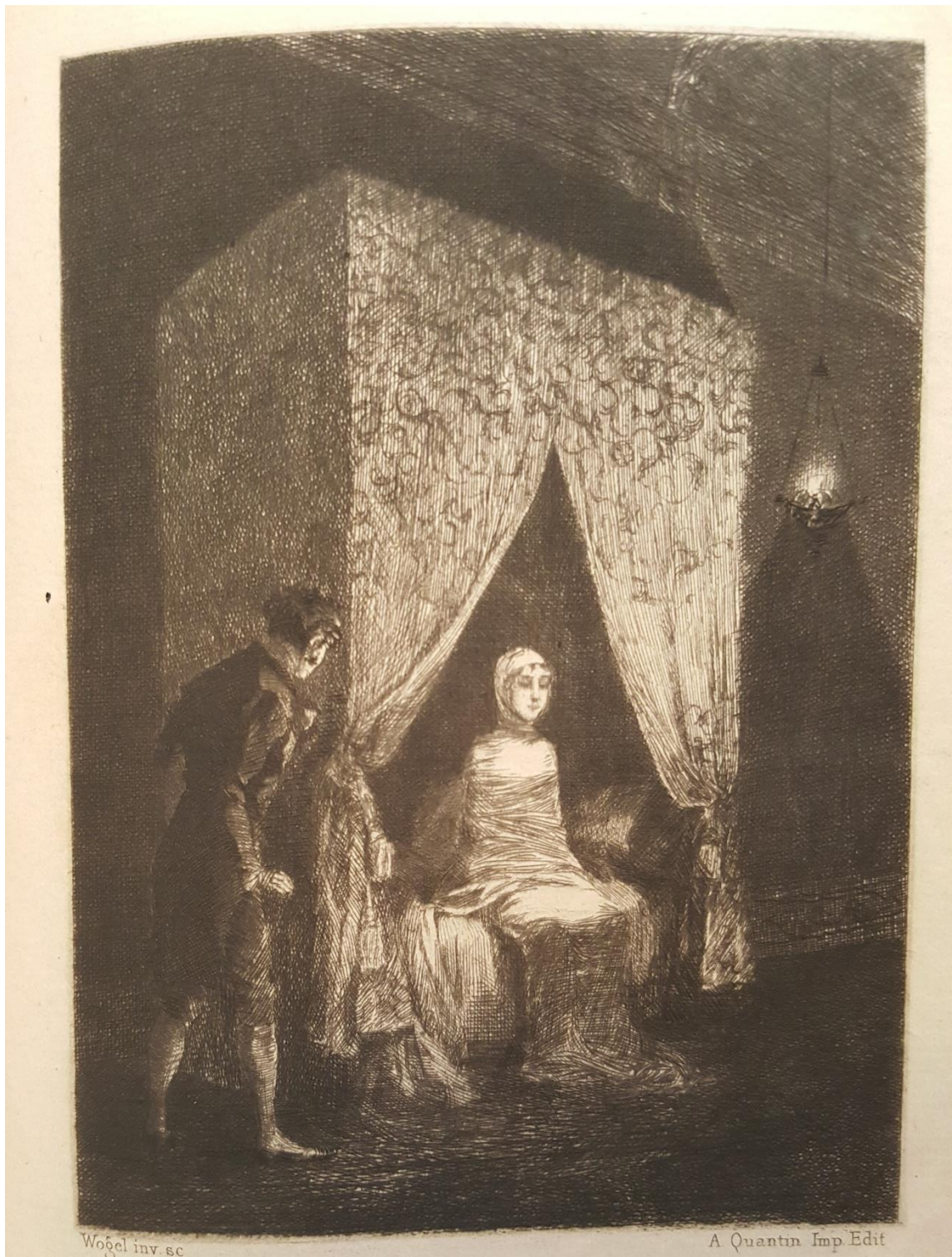


Figure 228 : Wogel, « Ligiea », *Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, héliogravure, in-8, p.284-285. © Photographie de l'auteur.

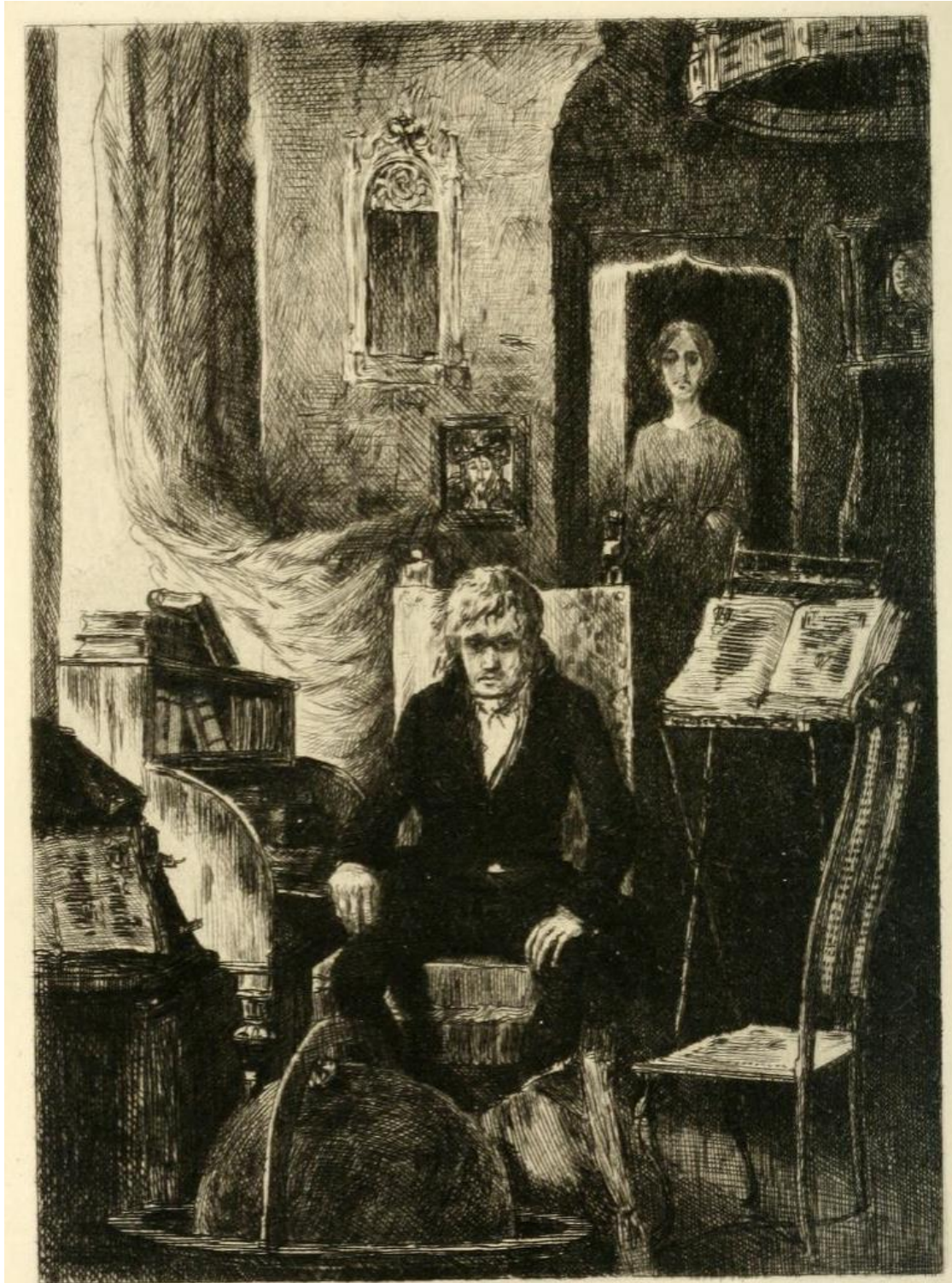


Figure 229 : Wogel, « Bérénice », *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884, héliogravure, in-8, p.72-73. © archive.org.



Figure 230 : Fantin-Latour, Henri, *Edgar Poe et Baudelaire*, s.d., fusain et mine de plomb sur papier, 7 x 9 cm, Paris, Les collections du département des arts graphiques du musée du Louvre. © Musée du Louvre.



Figure 231 : Mortimer, John Hamilton, *Death on a pale horse*, 1784, gravure sur bois, 68,5 x 47,3 cm, Londres, The British Museum. ©The British Museum.



Figure 232 : Rochegrosse, Antoine, « Apparition », *Clair de lune*, Paris, Monnier, 1884, gravure sur bois, in-4, p.145. ©gallica.bnf.



Figure 233 : Zo, Henri, « Voyant qu'il allait passer d'un moment à l'autre, l'aîné Louis, se décida le premier à l'interroger », *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896, gravure sur bois, in-16, p.17. © Photographie de l'auteur.

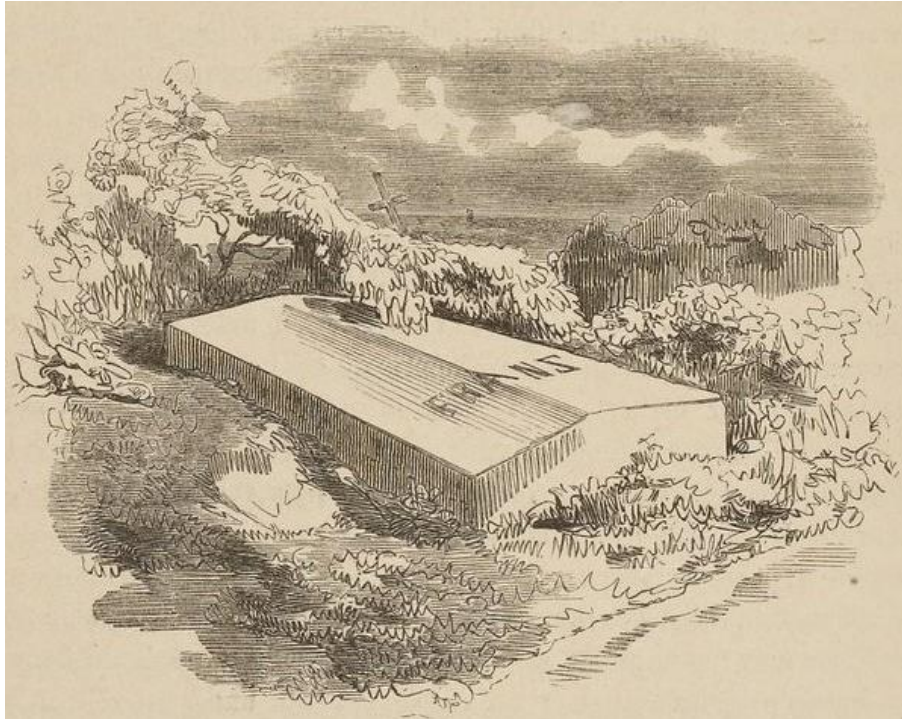
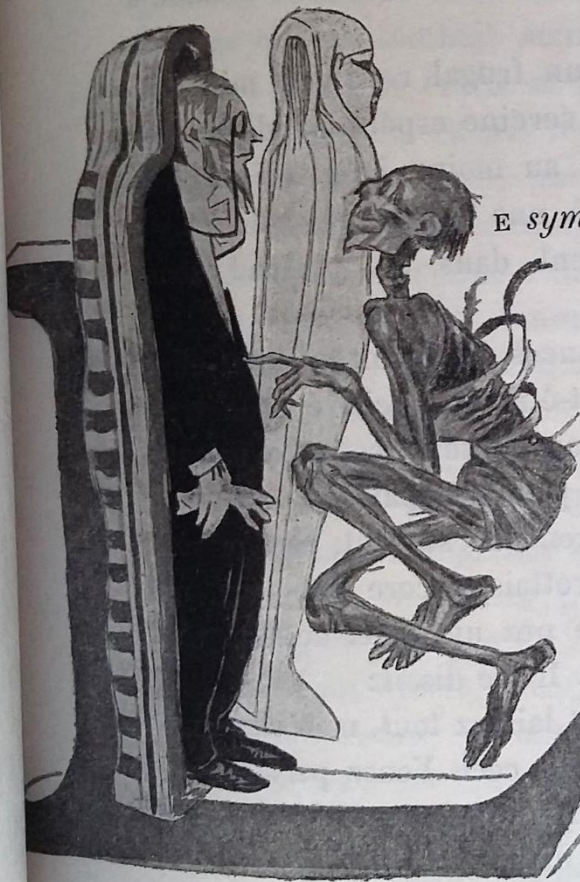


Figure 234 : Gavarni, Paul, « Fascination », *Contes fantastiques*, Paris, Lavigne, 1843, gravure sur bois, in-8, p.444. © gallica.bnf.

PETITE DISCUSSION

AVEC UNE MOMIE



Le *symposium* de la soirée précédente avait un peu fatigué mes nerfs. J'avais une déplorable migraine et je tombais de sommeil. Au lieu de passer la soirée dehors, comme j'en avais le dessein, il me vint donc à l'esprit que je n'avais rien de plus sage à faire que de souper d'une bouchée, et de me mettre immédiatement au lit.

Un *léger* souper, naturellement. J'adore les rôties au fromage. En manger plus d'une livre à la fois, cela peut n'être pas toujours raisonnable. Toutefois, il ne

Figure 235 : Legrand, Louis, « Petite discussion avec une momie », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, p.215. © Photographie de l'auteure.

basse devint distincte à faire frémir quand il me parla d'une violation de sépulture, — d'un corps défiguré, dépouillé de son linceul, mais respirant encore, — palpitant encore, — *encore vivant !*

Il regarda mes vêtements ; ils étaient grumeleux de boue et de sang. Sans dire un mot, il me prit doucement par la main ; elle portait des stigmates d'ongles humains. Il dirigea mon attention vers un objet placé contre le mur. Je le regardai quelques minutes : c'était une bêche. Avec un cri je me jetai sur la table et me saisis de la boîte d'ébène. Mais je n'eus pas la force de l'ouvrir ; et dans mon tremblement, elle m'échappa des mains, tomba lourdement et se brisa en morceaux ; et il s'en échappa, roulant avec un vacarme de ferraille, quelques instruments de chirurgie dentaire, et avec eux trente-deux petites choses blanches, semblables à de l'ivoire, qui s'éparpillèrent çà et là sur le plancher.

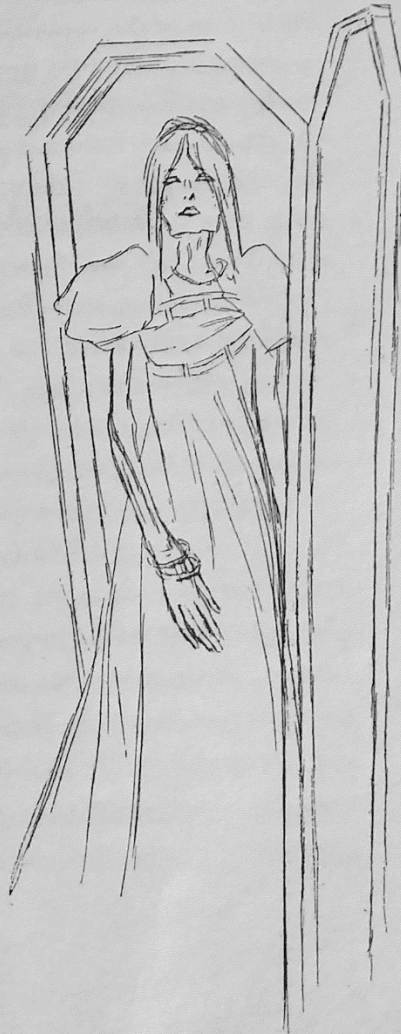


Figure 236 : Legrand, Louis, « Béréenice », *Quinze histoires d'Edgar Poe*, Paris, Chamerot et Renouard, 1897, taille-douce, in-4, p.211. © Photographie de l'auteur.

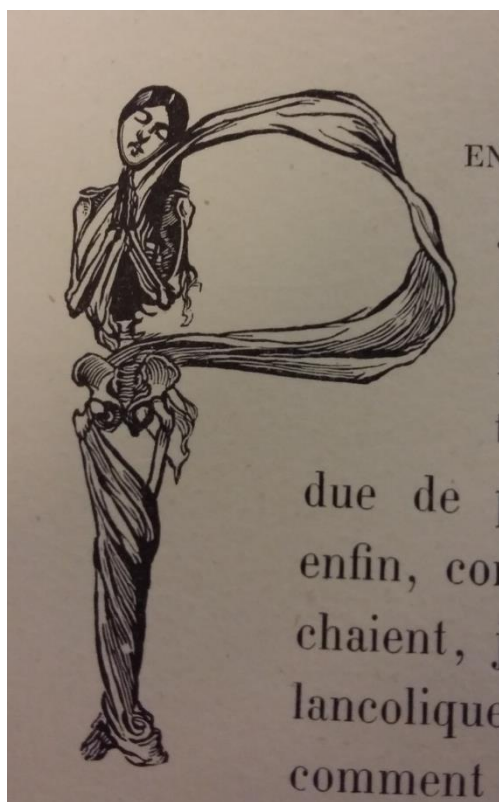


Figure 237 : Van Maële, Martin, « La Chute de la Maison Usher », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, p.72. © Photographie de l'auteure.



Figure 238 : Van Maële, Martin, « Table des matières », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, p.210. © Photographie de l'auteure.

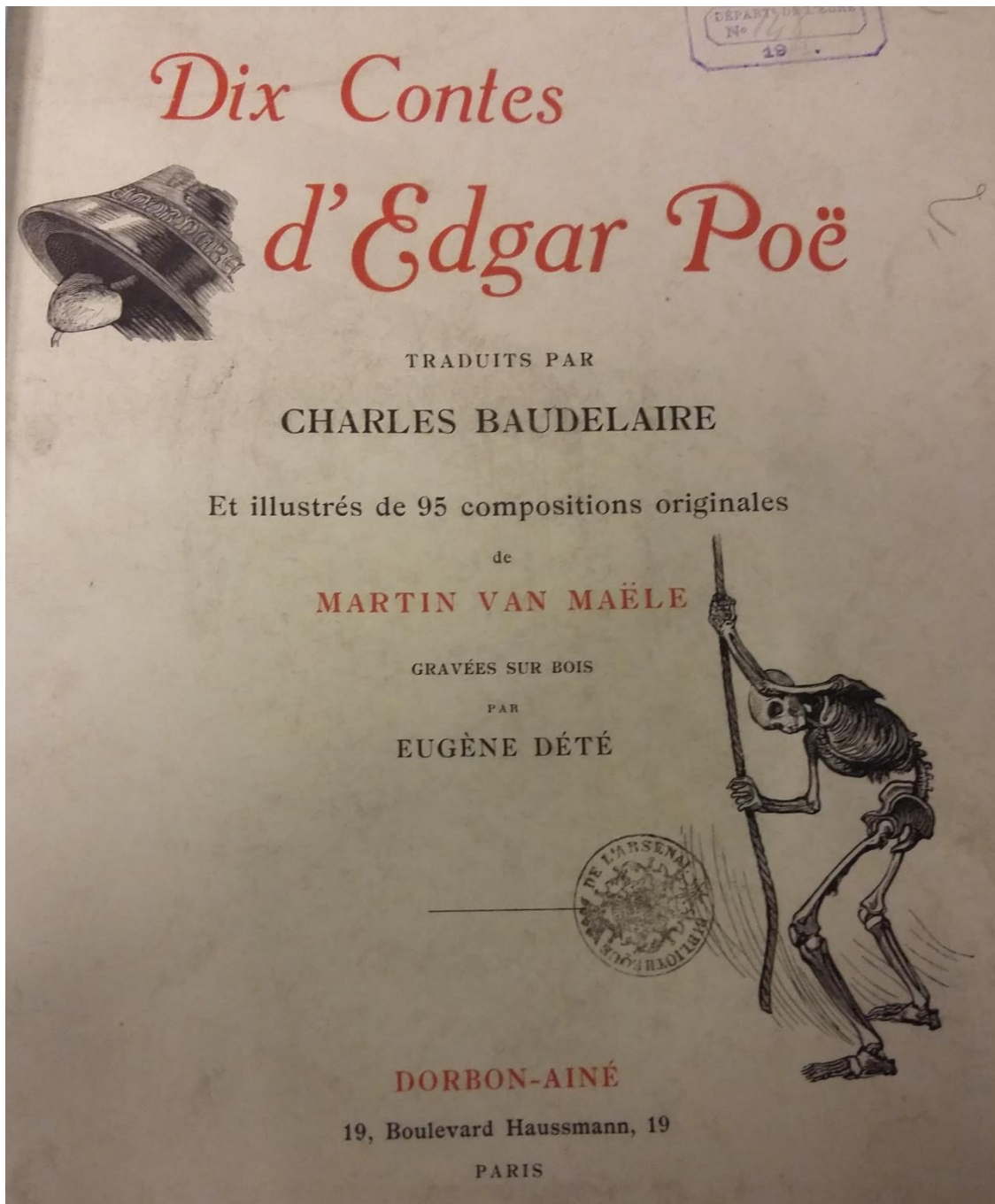


Figure 239 : Van Maële, Martin, « Couverture », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, couverture. © Photographie de l'auteur.

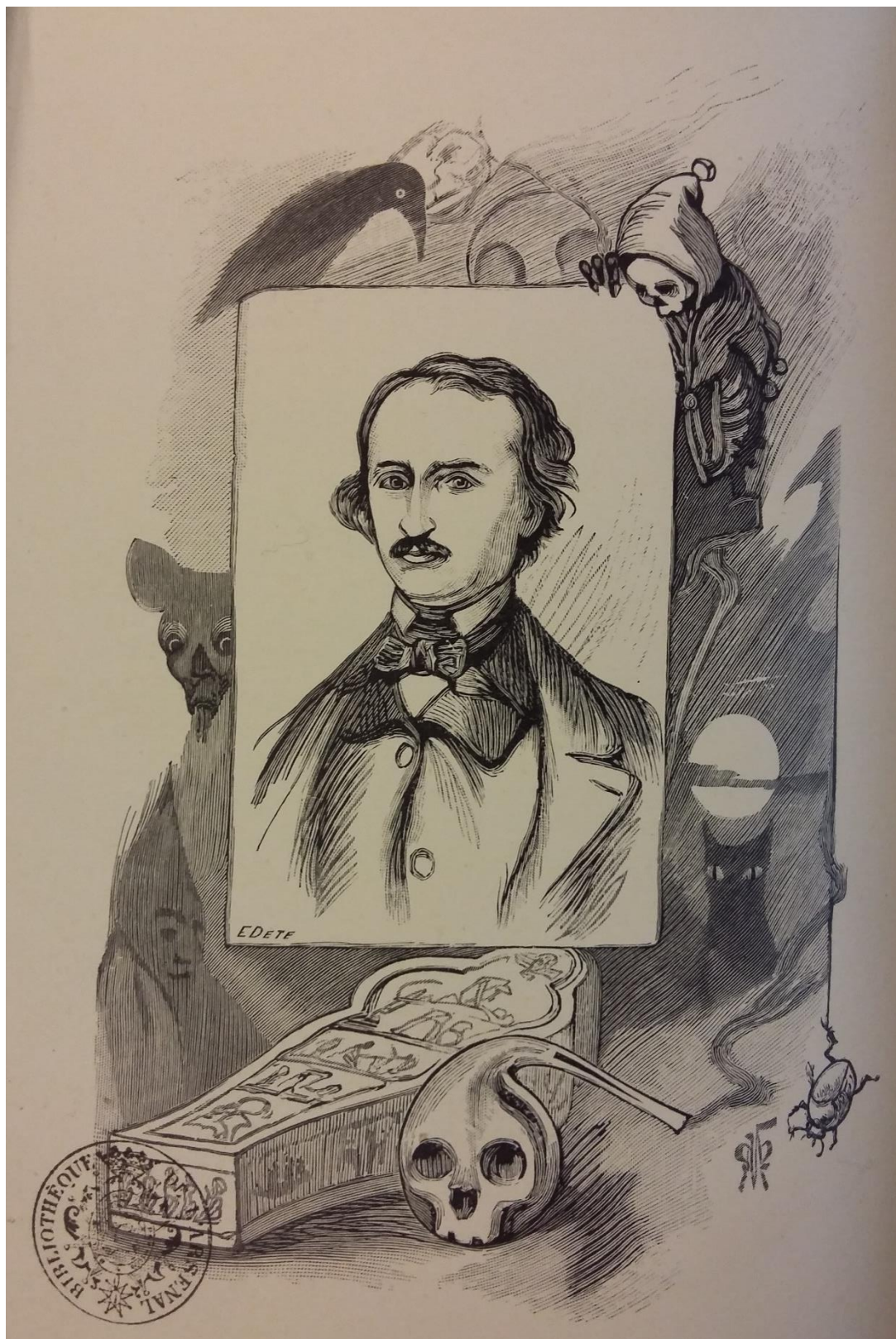


Figure 240 : Van Maële, Martin, « frontispice », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, frontispice. © Photographie de l'auteur.

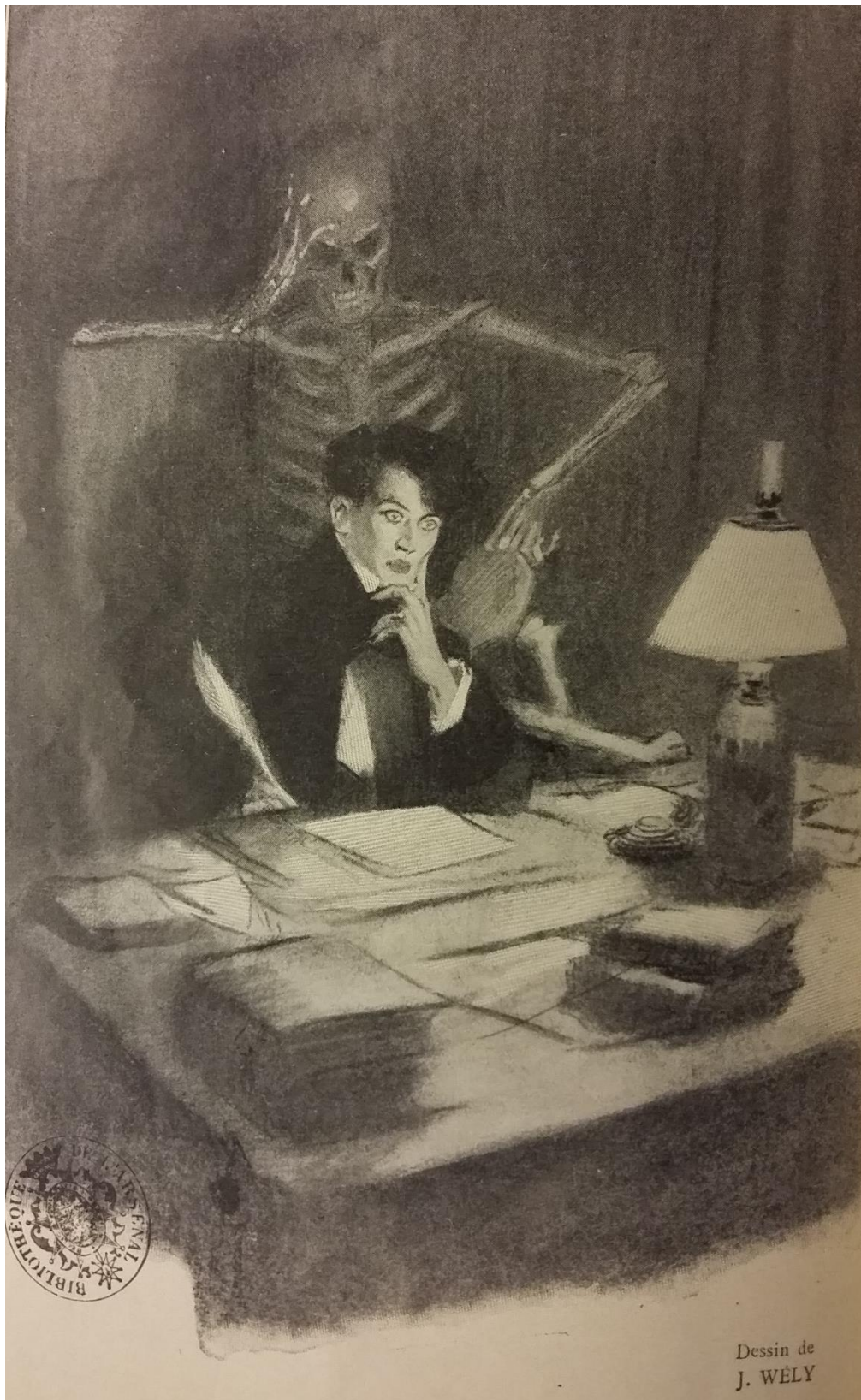


Figure 241 : Wély, Jacques, « Frontispice », *Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1910, eau-forte, in-4, frontispice. © Photographie de l'auteur.

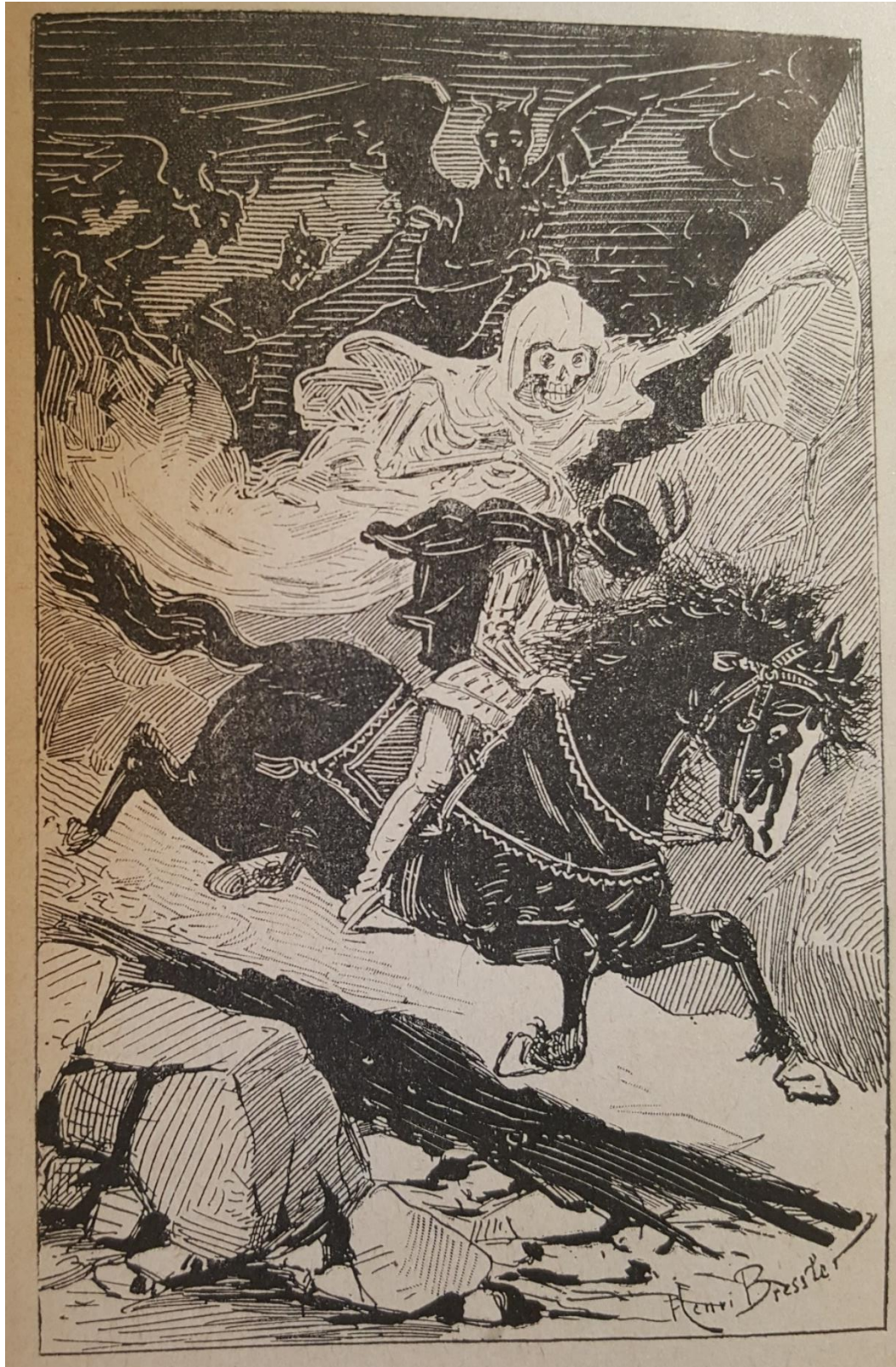


Figure 242 : Bressler, Henri, « un grand fantôme leur servait de guide », *Le Puits sans fond, histoire fantastique*, Limoges, Barbou, 1890, gravure sur bois, in-18, p.69. © Photographie de l'auteur.

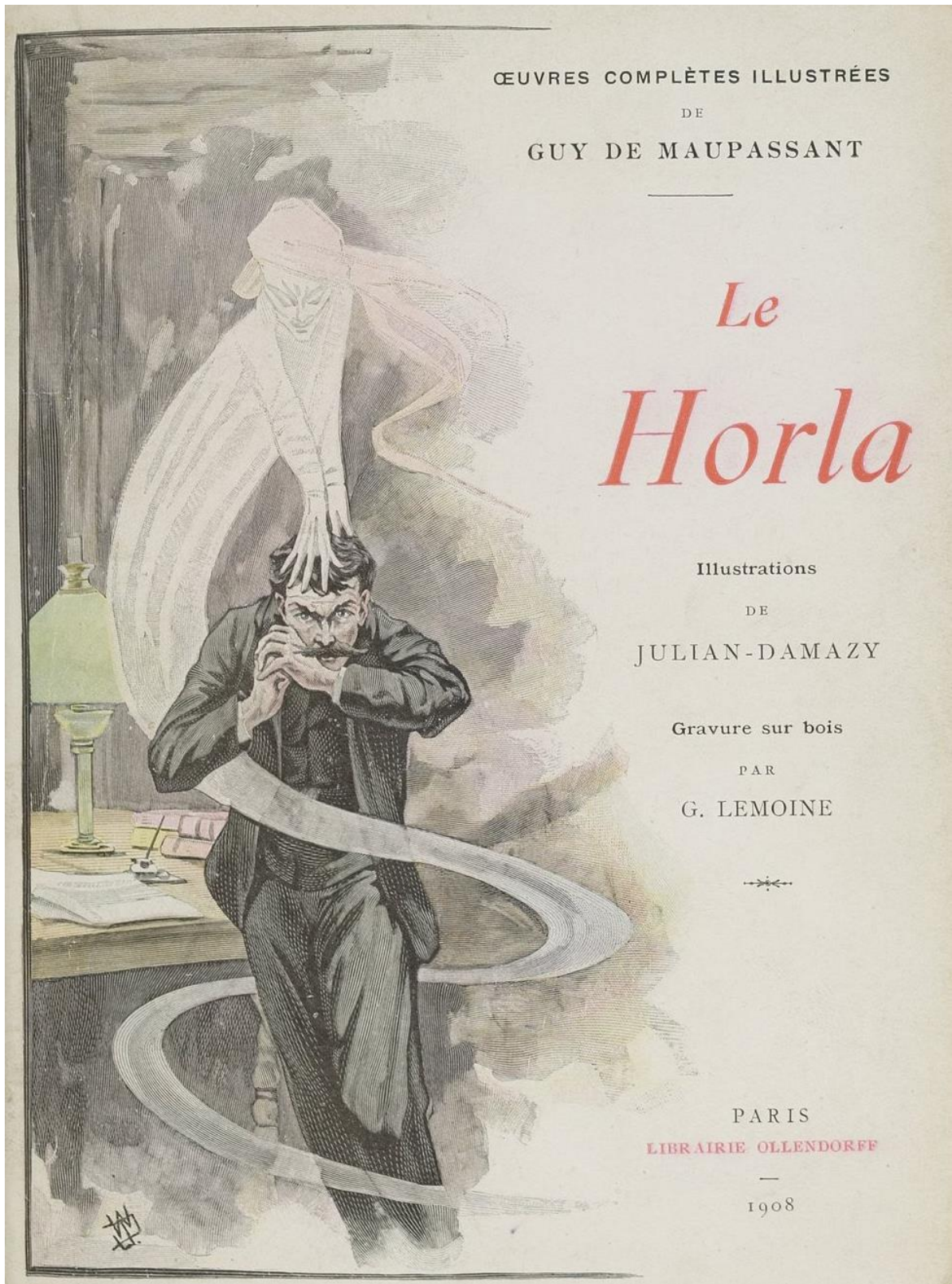


Figure 243 : Julian-Damazy, William, « Couverture », *Le Horla*, Paris, Ollendorf, 1908, gravure sur bois, in-16, couverture. © gallica.bnf.



Figure 244 : Julian-Damazy, William, *Le Horla*, Paris, Ollendorf, 1908, gravure sur bois, in-16, p.33. © gallica.bnf.

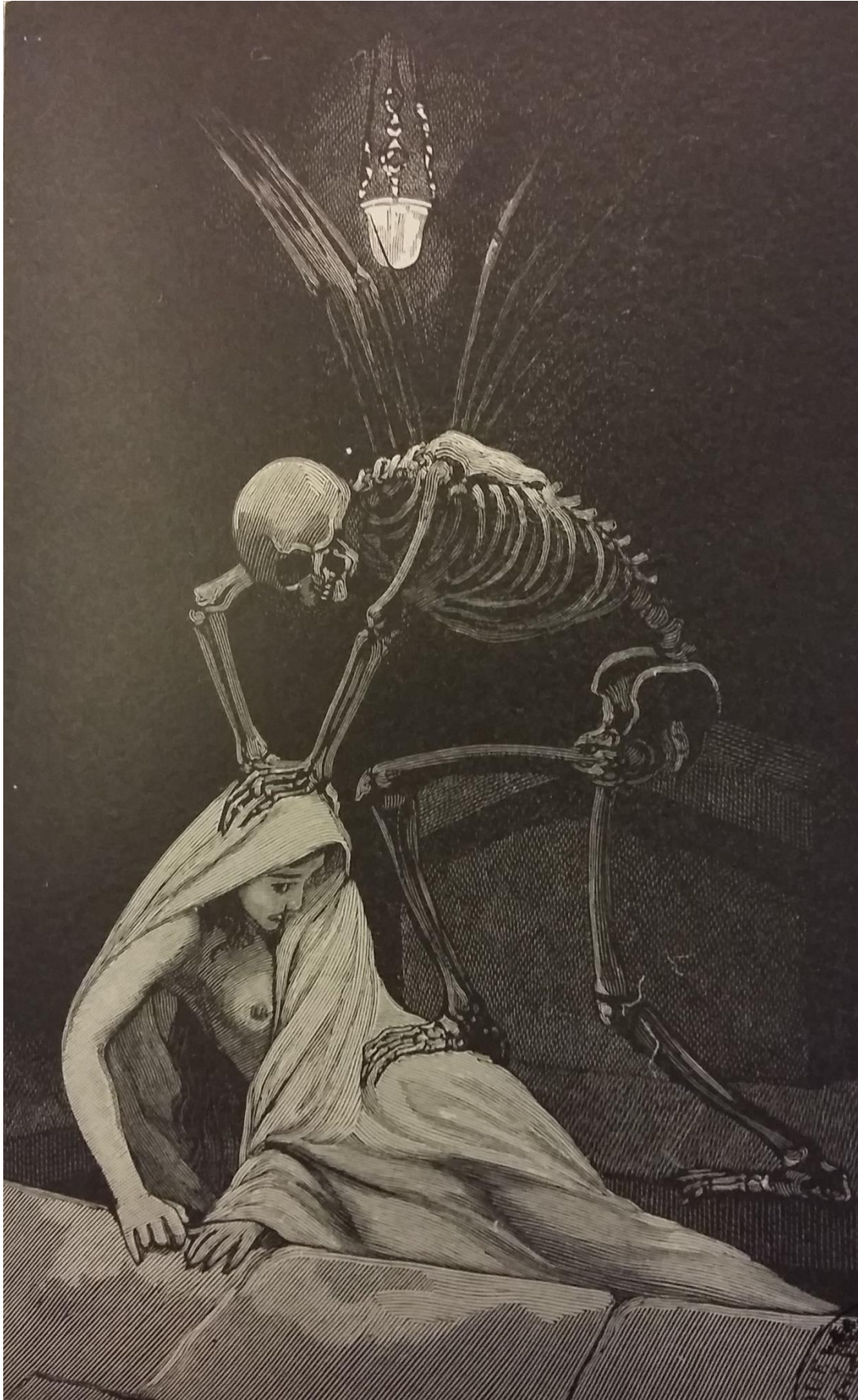


Figure 245 : Van Maële, Martin, « La Chute de la Maison Usher », *Dix contes d'Edgar Poe*, Paris, Dorbon aîné, 1912, gravure sur bois, in-8, p.107. © Photographie de l'auteure.

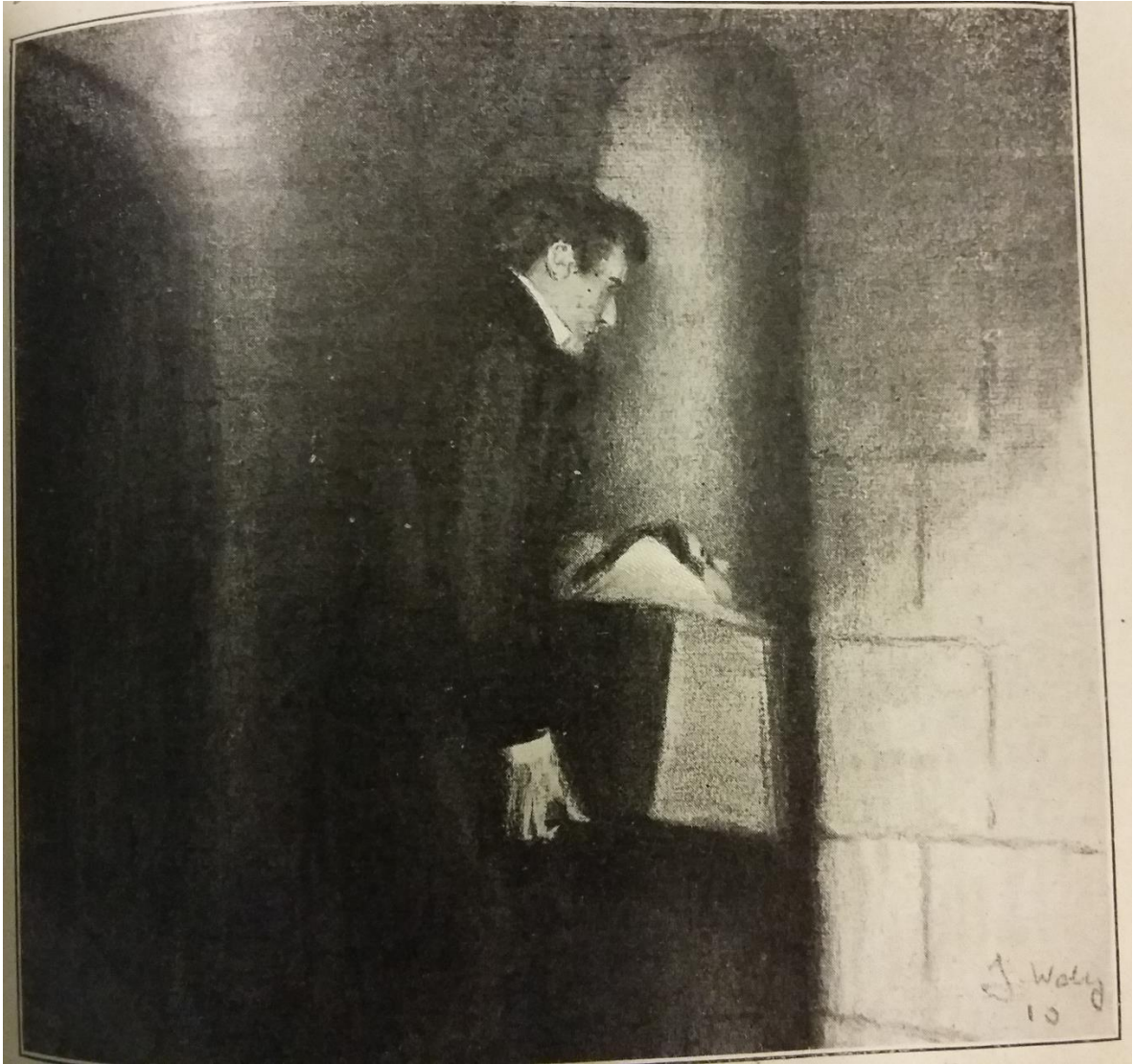


Figure 246 : Wély, Jacques, « La Chute de la maison Usher », *Contes étranges* Paris, Pierre Lafitte, 1910, eau-forte, in-4, p.101. © Photographie de l'auteur.

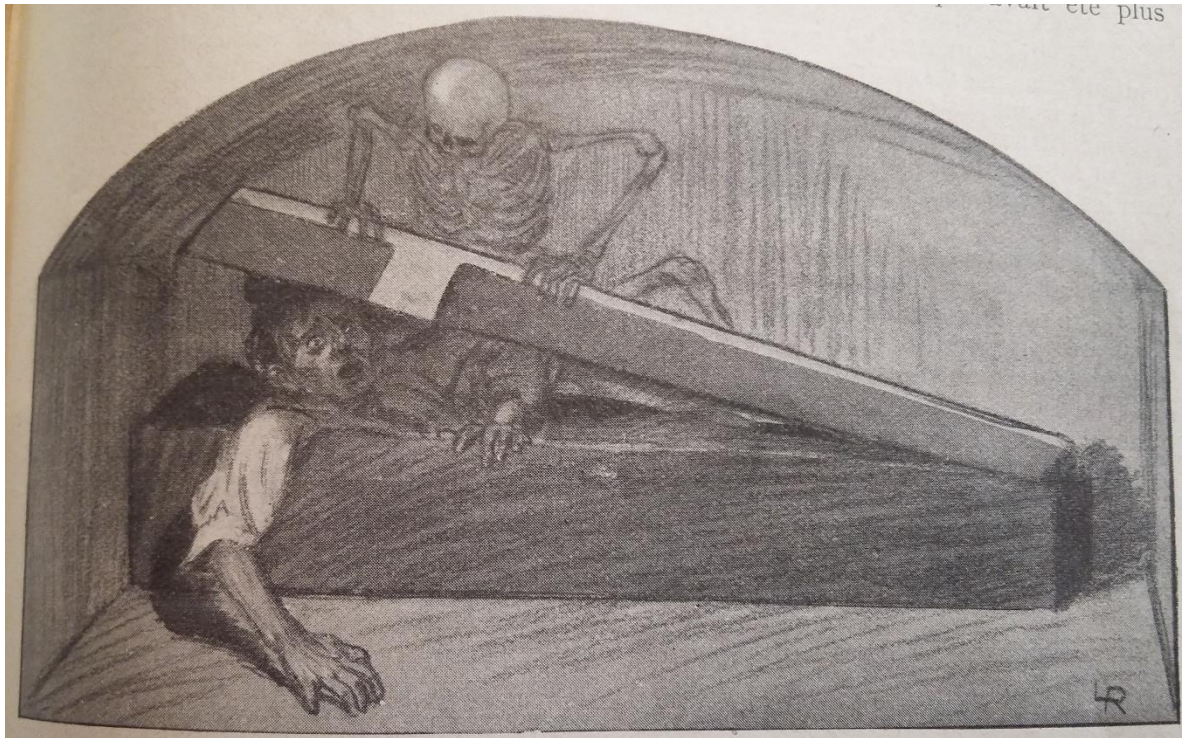


Figure 247 : Lobel-Riche, Alméry, « Il avait, dans sa lutte furieuse, soulevé en partie le couvercle », *Nouveaux Contes étranges*, Paris, Pierre Lafitte, 1911, eau-forte, in-4, p.95.
© Photographie de l'auteur.



Figure 248 : Séguin, Gérard, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846, gravure sur bois, in-16, p.6. © gallica.bnf.

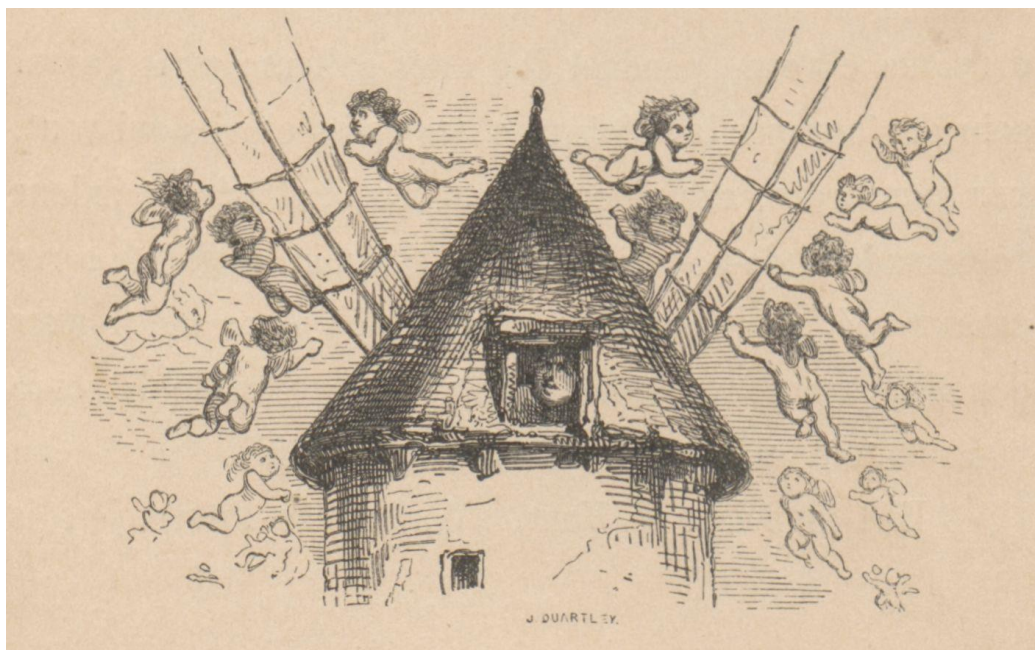


Figure 249 : Séguin, Gérard, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846, gravure sur bois, in-16, p.10. © gallica.bnf.



Figure 250 : Séguin, Gérard, *Monsieur le Vent et Madame la Pluie*, Paris, Hetzel, 1846, gravure sur bois, in-16, frontispice. © gallica.bnf.

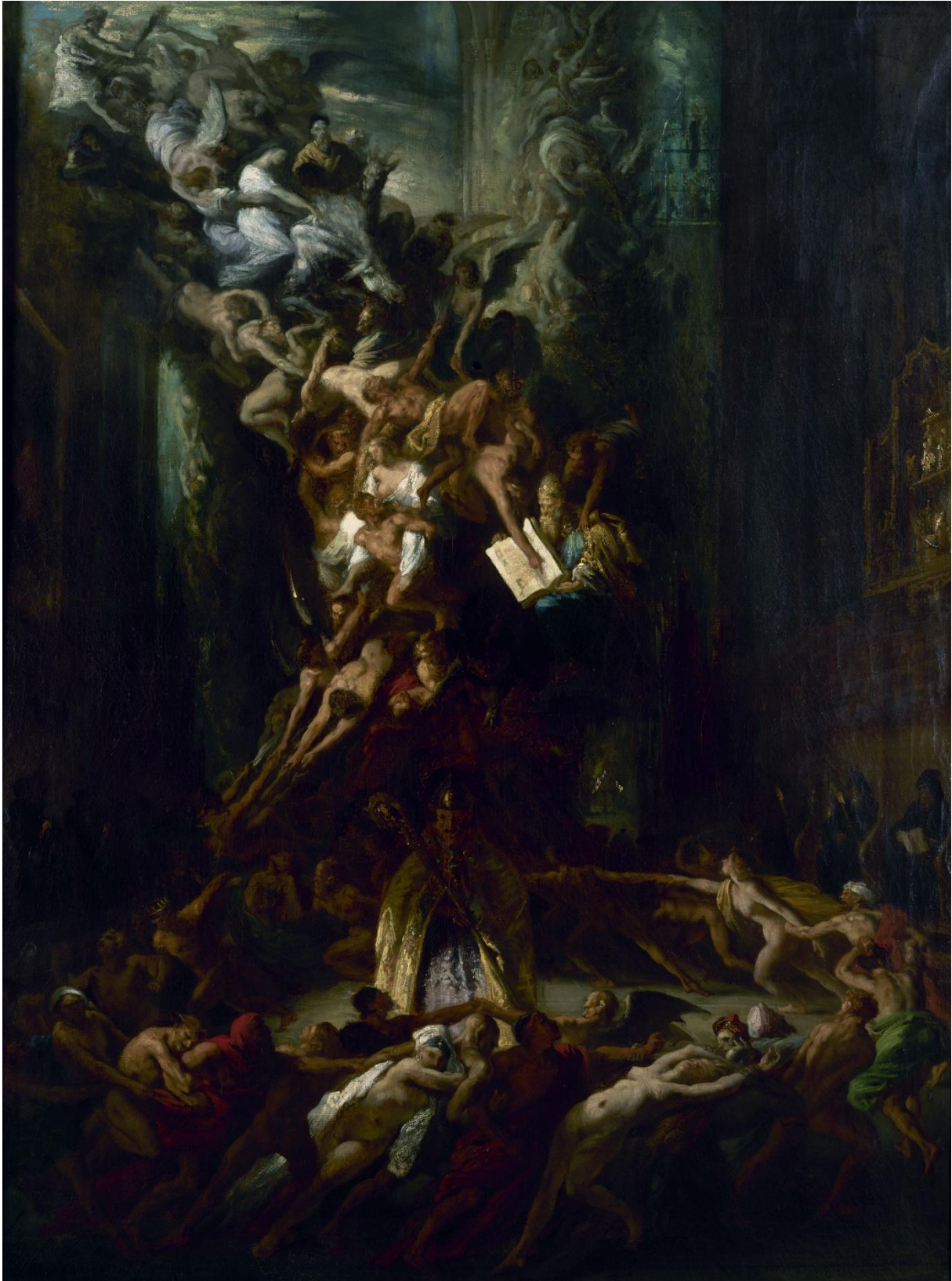


Figure 251 : Boulanger, Louis, *La Ronde du sabbat*, c. 1861, huile sur toile, 162 x 121 cm, Guernesey, Maison de Victor Hugo-Hauteville House. © paris-musées-collection.



Figure 252 : Chazal, Camille (d'après), « La Belle au bois dormant », *Le Monde illustré*, 30 juillet 1864, gravure sur bois, in-folio, p.77. © gallica.bnf.



Figure 253 : Régamey, Félix, *La Princesse Méduse*, Paris, Charpentier, 1880, gravure sur bois colorisée, in-4, p.9. © gallica.bnf.



Figure 254 : Régamey, Félix, *La Princesse Méduse*, Paris, Charpentier, 1880, gravure sur bois, in-4, p.93. © gallica.bnf.

II- Corpus textuel

A. *Le Globe*

1. Ampère, Jean-Jacques, « Allemagne, Hoffmann, Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig.— Berlin, 1822 », *Le Globe*, 2 août 1828, p.588-589.

Cet ouvrage, dont le titre est difficile à traduire sans périphrase, est destiné à faire connaître l'âme et la vie d'un des hommes les plus extraordinaires que l'Allemagne ait produit dans ces derniers temps. Hoffmann, mort à Berlin il y a quelques années, a écrit des nouvelles qui ne ressemblent à rien. Je ne connais aucun ouvrage où le bizarre et le vrai, le touchant et l'effroyable, le monstrueux et le burlesque, se heurtent d'une manière plus forte, plus vive, plus inattendue ; aucun ouvrage qui, à la première lecture, saisisse et trouble davantage.

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance ; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes par la netteté du récit et la vérité des détails les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire , enfin qui compose comme Callot, invente comme les *Mille et une nuits*, raconte comme W. Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann.

La plupart de ses nouvelles reposent sur un fond plus ou moins merveilleux. Le merveilleux joue un grand rôle dans les productions littéraires de l'Allemagne, depuis les simples ballades, comme *le Pêcheur* et *le Roi des Aulnes*, où il se montre naïf et touchant, jusqu'à *Faust*, qui lui doit en partie sa tragique profondeur. Il n'a pas joui chez nous de la même faveur; il y a paru rarement avec succès, et n'y a presque jamais été pris au sérieux par le talent. Les contes d'Hamilton ne sont qu'une frivole et charmante parodie des fictions orientales. *Le Diable amoureux* de Cazotte, chef d'œuvre d'imagination et de grâce, est à peu près le seul ouvrage français dans lequel le surnaturel ne soit pas ou une fantasmagorie ridicule ou un cadre purement satyrique. Ce conte original, où le merveilleux est traité avec un art infini et parfaitement dans le goût de notre nation, donne idée du plaisir que peut procurer ce moyen employé à propos, et doit réconcilier avec lui ceux qu'en auraient dégoûté les niaiseries de certains romans et de certains mélodrames.

Rien de plus bête en effet, il faut le dire , que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières , que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet; que ces horreurs à froid , ces peurs de sens rassis, ces lieux communs usés de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout. Autre chose est d'ébranler profondément nos âmes en allant y chercher

les cordes secrètes qu'y fait résonner la terreur de l'inconnu, et le sentiment parfois si vif et si pressant des mauvaises puissances, de réveiller dans notre âge mûr les impressions dès longtemps oubliées de nos premiers ans, de susciter dans notre imagination glacée les fantômes méprisés des superstitions populaires, et de la troubler de leur présence. Pour cela il faut avoir soi-même le sentiment de ce monde mystérieux qui entoure, quel qu'il soit, la demeure de l'homme. Au lieu d'emprunter à la routine ces machines de théâtre qui ne font point d'illusion, il faut se placer dans le point de perspective où certaines images peuvent apparaître, il faut mettre le pied dans le cercle magique pour évoquer les fantômes ; en un mot, il faut se garder d'être un sot, et jusqu'à un certain point être un fou. Cazotte, on le sait, croyait à la magie ; et Hoffmann , qui ne croyait à rien, s'épouvantait tellement lui-même de ses conceptions que les cheveux lui dressaient à la tête en écrivant, et que la nuit, quand il était trop inspiré, sa femme était obligée de se lever et de venir s'asseoir à ses côtés jusqu'à ce qu'il eût terminé son chapitre et fût délivré de sa vision.

Ce n'est pourtant pas le merveilleux proprement dit, la sorcellerie, les diables, les apparitions, qui me frappent le plus dans les écrits d'Hoffmann, quoiqu'il ait traité tout cela avec un talent qui fait par moment frissonner le plus hardi lecteur. L'impression produite par de pareils moyens peut être forte, mais elle est nécessairement passagère, et, en fermant le livre, on s'étonne d'avoir pu l'éprouver. Ce n'est que par surprise ou par violence que l'auteur a pu nous transporter un instant au sein des chimères dont on berça notre enfance , et qui ne sauraient tenir en présence de notre bon sens, quand une fois il s'est réveillé. Non, ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient au propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerais le merveilleux naturel. Je n'entends point parler ici de ces tours d'escamotage, de cette plate jonglerie qu'on trouve dans certains romans, où tout s'explique à la fin par les procédés de la fantasmagorie et les effets de la machine électrique ; mais il est un ordre de faits placés sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques uns à raconter, et qui font dire , dans des moments d'épanchements: Il m'est arrivé quelque chose de bien étrange. N'y a-t-il pas les songes, les pressentiments que l'événement a vérifié, les sympathies, les fascinations, certaines rencontres singulières, certaines impressions indéfinissables? Hoffmann excelle à faire entrer ces choses dans ses étonnants récits ; il tire un parti prodigieux de la folie, de tout ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développe l'exaltation de l'âme ou certain dérangement de l'organisation. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire tranquille et sérieux des fous. Du sein de ces événements, qui ressemblent à ceux de tous les jours, sortent,

on ne sait comment, le bizarre et le terrible. Ils vous enveloppent peu à peu : le récit marche, toujours clair et bien enchaîné; mais on sent au fond quelque chose de mystérieux et de menaçant. Enfin , la terreur et le délire, le pathétique et le grotesque, l'ironie et la volupté, entrent de tout côté sur la scène , et produisent par leur mélange un épouvantable vertige. En résumé, les compositions d'Hoffmann semblent tantôt des souvenirs du sabbat, tantôt des caricatures de Bedlam tracées dans un moment de gaieté par le bouffon du diable.

Hoffmann, tel que sa Biographie nous le montre, ne frappe pas moins l'imagination que le plus incohérent de ses personnages. Après une enfance ardente et une jeunesse agitée, promu aux graves fonctions de la magistrature, il débute par se faire renvoyer de la ville de Posen, pour avoir mis en caricature ses plus notables habitants. A Varsovie, toujours magistrat, on le voit tantôt battre la mesure pour diriger des concerts; tantôt, de conseiller devenu peintre de décors, en veste, sur un échafaud, une bouteille de vin de Hongrie à ses côtés, tout en amusant ses amis des saillies les plus originales, couvrir les murs d'un palais de monstrueuses figures et de capricieux arabesques. A Bamberg, il devient tout-à-fait chef d'orchestre dans un théâtre public, et donne avec le plus grand succès son opéra d'*Ondine*, que l'auteur du *Freyschutz* appelait *l'une des compositions musicales les plus remarquables de ce temps*. A Leipsik, sous le feu des bombes françaises, il compose un autre opéra et conçoit ses *Contes fantastiques à la manière de Callot*. Enfin il rentre dans l'ordre judiciaire, et on le rappelle à Berlin. De ce moment date la dernière période de sa vie, la plus remplie, la plus désordonnée et la plus douloureuse. Ennuyé de la fadeur du grand monde, possédé d'un insatiable besoin d'émotions fortes, il se laisse entraîner à un genre de vie déplorable : on le voit passant les nuits dans une taverne, et là, s'exaltant par l'action du vin et la fougue d'une conversation entièrement libre, se livrant à toute l'intempérance de son esprit, à toutes les débauches de son imagination ; puis, par un contraste qui le peint tout entier, passant la matinée au milieu des dossiers et des rapports, et s'acquittant de sa tâche d'homme de loi avec une exactitude de travail, une netteté, une sagesse d'opinion irréprochable ; puis tout le reste du temps rédigeant dans un style ferme , clair et précis, les plus délirantes conceptions. Ainsi vécut Hoffmann pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'un tel désordre eut amené un état maladif, qui d'abord ne l'interrompit point. Semblable à Scarron, Hoffmann conserva le triste courage de rire au milieu d'atroces douleurs. Les deux choses auxquelles il demeura toujours sensible furent le comique et le terrible dans leurs extrêmes. Tout le reste paraissait insipide à cette âme forte et dérégulée. Bientôt il fut atteint d'une horrible maladie qui paralysa peu à peu tout son corps ; sa tête seule resta saine et libre jusqu'au dernier instant. A la fin le malheureux se croyait guéri, parce qu'il ne souffrait plus. Ainsi finit cet homme aussi bizarre que son talent, dont la destinée fut comme un de ses contes, grotesque et

terrible.

Celui qui, de lettres et de fragments d'ouvrages laissés par Hoflmann, et d'un précis très bien fait de sa vie, a composé le recueil qui nous occupe, fut un de ses amis, fut un de ses meilleurs amis. M. Hitzig l'un des premiers criminalistes de la Prusse et auteur d'une biographie fort estimée du poète Werner, semble avoir été le bon génie d'Hoflmann. Il fit ce qu'il put pour l'arracher au moins pour quelques moments à la société indigne de lui dans laquelle il vivait. Quand cette société l'eut laissé se débattre avec la mort sur un lit de douleur, M. Hitzig s'efforça d'adoucir par les soins ingénieux d'une constante et délicate amitié l'horreur de cette situation. Son livre est encore un témoignage de piété envers son ami ; il ne pouvait en cacher les désordres et les faiblesses, mais il a pris à tâche de montrer tout ce qu'il y avait de puissant dans cet esprit égaré, de bon dans cette âme déchuée.

M. Hitzig est président d'une société littéraire qui renferme dans son sein les poètes les plus distingués de Berlin (1). Elle offre le phénomène presque sans exemple d'une réunion d'auteurs à laquelle préside la plus franche cordialité. On se rassemble toutes les semaines pour lire les ouvrages nouveaux les plus remarquables; mais un article très sage du règlement défend de lire jamais dans les séances une production d'un membre de la société. Par là nulle prétention personnelle n'est excitée ou blessée ; on jouit, sans retour sur soi-même, du plaisir d'admirer ou de critiquer un ouvrage étranger. L'auteur de cet article aime à se rappeler l'obligeante prévenance qui l'accueillit dans ce cercle aimable et spirituel, et ces soirées passées à causer de la France et de l'Allemagne, à comparer leurs littératures. Là on aimait à entendre un Français admirer Tiecke et Goethe, et je me plaisais à trouver des amis de Bérenger, de Lavigne et de Lamartine ; là on s'intéressait à nos travaux du *Globe* comme aux efforts de la nouvelle école dramatique; on y a lu *Clara Gazul et les Barricades* ; on y lit probablement *la Jaquerie*. J'espère qu'on me pardonnera ces lignes : elles me sont échappées malgré moi, et peut-être assez hors de place ; à la pensée de l'homme dont j'annonçais l'ouvrage et sous les auspices duquel j'ai reçu parmi les littérateurs de Berlin cette hospitalité. Je la cite comme une preuve qu'après la guerre des deux pays et des deux écoles, le temps de l'alliance semble arrivé.

J.-J. A.

(1) Je citerai parmi ses principaux membres Lamotte-Fouqué, l'auteur d'*Ondine* ; Chamisso, notre compatriote, mal connu en France par une traduction très imparfaite de Pierre Schlemhil ; Wilibald Alexis, dont le roman de *Walladmor* a fait à l'Allemagne l'illusion de W. Scott, Varnhagen, Holtey, Uchteritz, Raupach, Ingermann, Heyne, etc.

2.O. « Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduits par M. Loève-
Veimars », *Le Globe*, 26 décembre 1829, p.818-820.

C'est une singulière destinée que celle d'Hoffmann, de cet homme d'un génie si capricieux, d'une imagination si active, d'une sensibilité si profonde, d'une finesse d'esprit si exquise ; poète, dessinateur , musicien, artiste enfin dans toute l'exagération du mot, qui fut ivre la moitié de sa vie , et mourut presque fou. A vrai dire , pendant le cours de sa malade existence, la fièvre ne quitta guère Hoffmann; mais qu'est-ce que la fièvre, si ce n'est un mouvement plus rapide du sang, une exaltation plus haute de certaines facultés? Dans le feu de la composition, comme on dit ; quand la pensée se forme, s'élabore, se produit, allez tâter le pouls du poète ou de l'orateur, et dites si ses battements sont réguliers et paisibles. Cette sorte de fièvre, au reste, était pour Hoffmann le seul état doux, et même supportable. S'il aimait le vin , il l'aimait surtout comme stimulant son cerveau , comme vivifiant sa pensée. C'est ainsi qu'à l'heure du travail, Schiller, dit-on, mettait ses pieds dans la glace , et que Bossuet se tenait dans une chambre bien froide, la tête chaudement enveloppée. Le procédé était autre, mais l'intention semblable aussi bien que le résultat.

Nous ne raconterons pas la vie d'Hoffmann, quelque curieuse quelle soit. Déjà le *Globe* (1) et la *Revue de Paris* l'ont fait connaître, et, dans la notice qui précède le recueil que nous annonçons, Walter Scott en a rassemblé les principales particularités. Mais Hoffmann passe pour le créateur d'un genre nouveau, d'un genre qui trouve de passionnés admirateurs et des critiques amers. Il est bon de dire d'abord quelques mots de ce genre.

Tous les hommes aiment le merveilleux. Dans la mystérieuse complexité de notre nature, dans la lutte éternelle de nos désirs et de notre puissance, il nous plaît de briser par la pensée les liens qui nous arrêtent, de sortir de ce monde, et d'échapper à ses lois. C'est un sentiment constant et impérissable, mais qui, comme tous les sentiments, se modifie selon les temps et les lieux. Au début, le merveilleux est nécessairement naïf, original, spontané ; puis d'ordinaire, transmis par la tradition, il se revêt de formes précises et fixes ; puis, exilé des croyances, relégué dans les livres, il ne brille plus que comme ressource poétique, et délassement littéraire. Viennent, enfin, les temps de scepticisme et de froid raisonnement, temps peu poétiques, où, pour obtenir entrée, le merveilleux doit se déguiser en allégorie. C'est ce qui lui arriva en France dans le siècle dernier. Dans le même moment, en Angleterre, un autre compromis était inventé. On accumulait apparitions sur apparitions, prodiges sur prodiges ; mais, au dénouement, deux ou trois trappes venaient tout expliquer, subterfuge mesquin, mystification ridicule dont on ne pouvait être dupe qu'une fois.

C'est tout autrement que, dans le dix-neuvième siècle, Hoffmann comprend et manie le merveilleux. Le merveilleux, pour lui, n'est ni un jeu d'esprit, ni un jeu de théâtre, mais quelque chose de réel qui a sa racine dans l'esprit humain. Ce n'est donc point à des traditions usées qu'il le demande, encore moins à des fictions calculées ou à la mécanique; il le demande à l'imagination, qui, livrée à elle-même, ne se fait faute d'en créer. Qui de nous, dans une sombre nuit d'hiver, assis auprès d'un large foyer, quand le vent siffle et que le lambris craque, n'a entendu des bruits extraordinaires, des voix surnaturelles ? Qui dans un demi-sommeil n'a vu flotter devant ses yeux des formes bizarres, des figures étranges? Ces bruits, Hoffmann les recueille; ces formes, il les arrête ; ces figures, il les dessine. Mais ce n'est pas tout. Comme un de nos collaborateurs l'a déjà observé, sur la limite de ce monde et de l'autre il est un ordre de faits qu'on ne sait auquel attribuer : telles sont les révélations soudaines, les pressentiments, les rêves même, et ces singuliers points dans la vie qu'au bout d'un certain temps la mémoire laisse indécis entre la veille et le sommeil. Ce sont là les sources où puise Hoffmann, sources intarissables, naturelles surtout. Aussi, tandis que le merveilleux mythologique fait bâiller, que le merveilleux allégorique endort, que le merveilleux mécanique impatient et dégoûte, sérieux ou gai, terrible ou grotesque, le merveilleux d'Hoffmann agit toujours puissamment. C'est qu'il est, pour ainsi dire, vivant et vrai, c'est qu'il fait vibrer en notre âme une corde dont le son ne nous est pas inconnu ; c'est qu'il fixe des impressions qui, rapides et fugitives, avaient pourtant laissé trace.

Voilà, selon nous, le premier mérite d'Hoffmann ; mais ce n'est pas le seul. Par une alliance heureuse et rare, ce génie fantasque est en même temps un des esprits les plus nets qu'il y ait. Rien en lui de ce vague, de cet inachevé qu'avec raison souvent on reproche aux Allemands. C'est avec autant de fermeté que de verve qu'il dessine les plus bizarres figures. Peu de traits, mais de ces traits sûrs et fortement arrêtés, de ces traits qui d'un seul coup donnent vie et mouvement. Supposez un récit naturellement enchaîné, des caractères finement tracés, des incidents réels et vraisemblables, en un mot une peinture spirituelle, touchante, de la vie humaine, de la vie bourgeoise surtout ; puis, au milieu de tout cela, non de communes apparitions, ni des prodiges vulgaires, mais quelques merveilles bien neuves, bien inattendues, tantôt bouffonnes, plus souvent terribles, mais qui, terribles ou bouffonnes, font frissonner et pâlir. De ce genre de composition, rien en France, si ce n'est le *Diable amoureux* de Cazotte, ne saurait donner une idée. On lit les *Mille et une Nuits* avec avidité, avec ravissement ; mais pour émouvoir si profondément, les *Mille et une Nuits* sont trop étrangères à nos croyances, trop en dehors de nos habitudes. Et quant aux contes de fées, la fiction se fait sentir depuis la première jusqu'à la dernière ligne, aussi bien dans les caractères que dans les événements, dans

chaque détail que dans l'ensemble. Avec Hoffmann , on doute si c'est vérité ou fiction ; et, chose curieuse , Hoffmann lui-même en doutait quelquefois. C'est au cabaret d'ordinaire que l'enfantement avait lieu. A travers les fumées du vin et de la pipe, là son œil observateur recueillait des matériaux que son imagination échauffée combinait aussitôt. Puis par degré arrivait l'illusion. Les bizarres figures qu'il venait de crayonner sur un morceau de papier ou de barbouiller sur la table, il les voyait, il les entendait, il tremblait devant elles. C'est pourquoi, sans doute, il sait si bien nous faire voir, entendre, et trembler.

Le talent d'Hoffmann a donc, selon nous, deux caractères remarquables. D'abord dans un siècle où le merveilleux paraissait décrépité, il a osé et su le rajeunir, non sans doute par un froid calcul, par une combinaison artificielle, mais de sentiment et d'instinct. En un mot, tandis que d'autres suivaient machinalement le lit desséché du fleuve, il est remonté à la source , et d'un terrain qu'on croyait épuisé il a fait jaillir des eaux abondantes et vives. Puis, dans des compositions qui semblaient exclure toute vérité, il est resté constamment observateur exact et fin, peintre spirituel et vrai. A cette double faculté, à ce singulier assemblage, les contes d'Hoffmann doivent surtout leur originalité si profonde. Nous ne voulons pas dire que personne ne lui ait ouvert le chemin. Sans Jean-Paul et Goethe, peut-être Hoffmann n'eût-il jamais existé. C'est du moins de ces deux génies si divers que le génie complexe d'Hoffmann paraît avoir reçu l'impulsion. Mais l'impulsion une fois donnée, comme tous les grands artistes , Hoffmann a marché seul.

Les quatre volumes qui viennent de paraître ne contiennent qu'une petite partie des contes de E. Hoffmann. Ecrits pour des almanachs, ils ont paru à diverses époques, et le choix seul de l'éditeur les a ainsi rassemblés. Ce ne sont pas à beaucoup près les plus extraordinaires. Il en est même où le merveilleux n'a rien à faire. Seulement dans la disposition des scènes et le portrait des personnages perce toujours quelque penchant pour le fantasque et le mystérieux. Tel est *Salvator Rosa*, esquisse un peu chargée, mais spirituelle et vive; vrai tableau de genre, où, derrière la brillante figure de l'artiste, apparaissent de charmantes scènes de vie romaine et de gaies caricatures. Tel est le *Bonheur au jeu*, conte moral, d'un intérêt pressant, d'une allure dramatique et frappante. La *Vie d'artiste* est plus simple encore. Ce n'est qu'une anecdote de jeunesse, mais d'une composition suave et pure, d'un coloris frais et séduisant. On ne saurait raconter avec plus d'âme et d'esprit. *Marino Falieri* nous paraît d'un autre ordre. Rien encore de merveilleux, ou du moins presque rien, mais déjà bien plus d'idéal. Quelle ravissante figure que celle d'Annunziata, la jeune femme du doge ; et comme elle surpasse ses rivales d'Angleterre et de France ! Avec M. Casimir Delavigne , la dogaresse est coupable ; elle est d'une pureté d'ange avec lord Byron. L'Annunziata d'Hoffmann est pure aussi ; mais aux bras

de son vieil époux une vague mélancolie la tourmente. Tout-à-coup un souvenir d'enfance l'émeut, un refrain d'amour l'éclaire. Plus de bonheur alors, plus de repos. Près de cette délicieuse création, qu'importe à Hoffmann la conspiration du doge et son supplice? S'il s'en occupe, c'est seulement en ce qui touche la destinée d'Antonio et d'Annunziata.

Avec le *Sanctus* et le *Violon de Crémone*, nous touchons au merveilleux. Ce sont deux charmantes fantaisies inspirées à Hoffman par sa passion musicale, et qui, comme la musique, donnent, à l'âme un ébranlement inexplicable et doux. Le *Violon de Crémone* surtout a produit sur nous l'effet de l'harmonica. Comme dans le *Sanctus*, il s'agit d'une voix de jeune fille, d'une voix divine, surhumaine, mais que menace une mystérieuse destinée. Pauvre Antonie ! Il y a un si douloureux plaisir à l'entendre, elle douée d'une céleste faculté, mais qui ne saurait l'exercer sans mourir ! Hoffmann aime ces êtres singuliers dont un vice d'organisation rehausse à la fois les facultés et compromet l'existence. Ses jeunes femmes sont presque toutes tendres et frêles, vives et pâles, fleurs délicates qui brillent d'un pur éclat, mais portent en leur sein le germe d'une inévitable destruction. Telle est encore la Séraphine du *Majorat*, et Séraphine aussi a un charme dont on ne peut se rendre compte. Le *Majorat* d'ailleurs a plus d'un autre mérite. C'est d'un bout à l'autre une action intéressante, ce sont des caractères originaux et vrais. Il y a surtout un personnage digne des meilleures créations de Walter Scott ou de Fielding, un vieil avocat, justicier d'une noble famille, c'est-à-dire intendant d'un ordre supérieur, chargé de rendre la justice pour le seigneur, de surveiller l'administration de ses revenus, de diriger et contrôler sa maison. Ce personnage, tout allemand, est un heureux mélange de bonhomie et de courage, de simplicité et de bon sens. C'est un de ces hommes qui font sourire quelquefois, mais que l'on estime, que l'on aime, que surtout on n'oublie pas quand on les a vus une fois.

Il est un ordre de phénomènes que, dans sa pente vers le merveilleux, Hoffmann ne pouvait négliger, ceux du magnétisme, si extraordinaires, si incroyables, et pourtant jusqu'à un certain point si réels. Là vraiment se trouvent des faits, des faits incontestables et que la science humaine n'a pu encore expliquer; là disparaît en quelque sorte la limite qui sépare le naturel et le surnaturel, les lois de ce monde et celles d'un monde supérieur; là par conséquent existe une mine de vives émotions et un champ sans bornes pour l'imagination. Hoffmann s'en est d'autant mieux emparé que le magnétisme avait en lui un sincère croyant. Dans le *Majorat*, le somnambulisme joue un rôle important, et dans le *Spectre Fiancé*, cet ascendant étrange, cette fascination singulière que certains êtres, dit-on, par leur seul regard savent exercer sur d'autres; nouvelle espèce de vampirisme, moins horrible, mais non moins effrayante. Nous ne savons à quelle époque de la vie d'Hoffmann appartiennent ces deux contes; mais on dirait une transition entre sa première et sa seconde manière, un pont jeté de ses compositions réelles à ses

compositions purement fantastiques. C'est dans cette dernière classe que le *Choix d'une fiancée* doit être rangé. Seul dans tout le recueil celui-ci initie pleinement au génie de l'auteur. Au milieu de caractères dessinés d'un main satirique et ferme, d'incidents simples, de scènes d'une vie commune et d'un monde positif, se trouvent là jetées comme par hasard les plus arbitraires créations, les images les plus capricieuses. *Le Choix d'une fiancée* n'est au reste qu'un avant-goût. Pour bien connaître Hoffmann, il faut attendre les contes qui doivent suivre.

Nos éloges sont grands ; mais nous ne les croyons pas exagérés. Les contes d'Hoffmann ont été pour nous une révélation toute nouvelle ; nous ne saurions exprimer trop vivement le plaisir qu'ils nous ont donné. On peut d'après cela pressentir notre opinion sur le jugement leste et tranchant qu'en porte Walter Scott. Les Anglais nous avaient habitué à cette non-intelligence complète des génies qui leur sont étrangers, à ce superbe dédain pour tous les genres de littérature qui ne fleurissent pas sur le sol britannique. Mais il nous fâche que l'esprit étendu de Scott n'ait pu éviter ce travers. Il ne nie point aussi le rare talent d'Hoffmann. Qui le nierait ? Mais de telles compositions, selon lui, sont peu dignes d'attention : car « elles n'ont rien qui puisse éclairer l'esprit, satisfaire le jugement. ». Soit. Mais l'homme n'a-t-il que de l'esprit et du jugement ? A quoi bon alors un poème, un opéra, un tableau ? à quoi bon *Ivanhoë* et *Guy Mannering* ? Et si parmi nos facultés il en est une qui cherche le merveilleux et s'y plaît ; si, profonde, active, celle faculté existe toujours et partout, pourquoi l'art ne s'en saisirait-il pas, lui dont le domaine est infini et la puissance sans bornes ? Scott au reste veut bien, et pour cause, admettre le merveilleux, mais à condition « qu'il suive une règle quelconque. » Une règle quelconque ! c'est-à-dire apparemment que, comme la versification, le merveilleux ait son code, qu'il soit décrété d'avance combien de cornes le diable doit avoir, et sous quel costume il est licite à un fantôme de paraître. Pour nous, nous l'avouons, il nous semble que les mots de merveilleux et de régulier s'excluent. L'étrange merveilleux que celui qui, classique et lieu commun, laisserait l'imagination paisible, le cœur à l'aise, et l'esprit en repos ! Il est au monde une certaine figure mystérieuse, fille chérie de l'auteur de *Waverley*, qui, jeune ou vieille, homme ou femme, reparait régulièrement et partout. Qui s'en inquiète et s'en émeut depuis qu'on la connaît si bien ? Une fois le merveilleux admis, il vaut donc mieux franc que bâtard, complet que tronqué, original qu'emprunté. Libre ensuite à Scott de n'aimer ni Hoffmann, ni les arabesques, ni Callot, Callot qui lui paraît si inférieur à Hogarth. Il est permis de préférer la prose à la poésie, la réalité à l'idéal. Mais par quelle manie reprocher à l'idéal de n'être pas la réalité, à la poésie de différer de la prose ? Entre Callot et Hoffmann il y a sans doute rapport. C'est la même verve de haute et franche bouffonnerie, la même puissance d'imagination dans le grotesque ou l'horrible, puis la même fermeté de touche et la même vigueur. Mais quoi qu'en

dise Scott, Callot ne cause point « plus de surprise que de plaisir. » Est-ce donc à Scott qu'il faut apprendre que dans certains caprices du génie il y a autre chose que de la bizarrerie? est-ce à lui qu'il faut dire que l'art veut être aimé pour lui-même, et que le traîner comme Hogarth à la suite d'une idée morale, c'est le dénaturer et le perdre. Par ce chemin, nous reviendrions bientôt à ces misérables systèmes où le beau doit être une annexe de l'utile, et la poésie un catéchisme rimé. *Qu'est-ce que cela prouve ?* est un mot de mathématicien, non d'artiste.

Il nous reste à parler de la traduction. C'était une œuvre d'une rare difficulté. Avec son allure si logique, ses formes si régulières, son génie si positif, notre langue ne se prête guère aux fantaisies de l'imagination. Comment sur un tel instrument reproduire les capricieuses et profondes mélodies d'Hoffmann ? comment en tirer des sons qui vibrent fort sans cesser d'être justes ? Il y avait un double écueil : dénaturer la langue française ou l'original allemand; ne pas rendre celui-ci ou torturer celle-là. Ce double écueil, M. Loève Veimars l'a, selon nous, très habilement évité. Sa version est pure, élégante, et pourtant profondément empreinte du génie particulier d'Hoffmann. Au reste, ce n'était point un coup d'essai; et, dans ses utiles travaux sur la littérature allemande, M. Loeve Veimars avait préludé à cette difficile entreprise. Qu'il persévère dans une si bonne voie, et que bientôt nous lui devions encore quelque nouveau plaisir. Nous attendrons surtout avec impatience la seconde partie des charmants contes d'Hoffmann

O.

(1) Tome VI, n° 8.

3.K. « Œuvres complètes de E.T.A Hoffmann, contes fantastiques, traduits par M. Loève-Veimars », *Le Globe*, 8 mai 1830, p.327-328.

On a tout dit dans le *Globe* et ailleurs sur la vie et les ouvrages d'Hoffman, de ce conteur capricieux et maladif, d'une imagination si bizarre, d'une sensibilité si profonde, et pour tant esprit net et lin, poète, peintre, musicien exalté jusqu'à la fièvre, artiste ivre, génie fou. On l'a montré retraçant avec bonhomie les scènes de la vie humaine, ou les reproduisant en caricatures satyriques et bouffonnes ; tantôt brisant les lois de la nature et créant un monde imaginaire ; tantôt cédant à la fois à toutes ses inspirations, et mêlant la réalité, la satire et la fantaisie ; en même temps sérieux et malin , terrible et grotesque. Ce merveilleux si nouveau et si naturel, qui prend sa source dans cette moitié inconnue de nous mêmes qu'on nomme l'âme, visions de la passion ou de la peur, de la maladie ou du demi-sommeil, pressentiments, fascinations rêveries et rêves, accès de somnambulisme ; cet art prodigieux de saisir au passage les formes étranges et changeantes dont on est frappé dans ces instants de vie toute intérieure , de les arrêter en traits précis et sûrs, au point de s'en effrayer et d'en effrayer les autres, on a tout analysé et caractérisé. Que me reste-t-il à faire ? Analyser, caractériser encore, suivre l'auteur pas à pas dans chacune de ses créations, les comparer minutieusement , en marquer les mérites et les défauts ! Tâche difficile et fastidieuse, froid métier de juré-géomètre qui mesure la poésie au compas.

Pour donner une idée d'Hoffmann, il faudrait être Hoffmann lui-même. Il faudrait sentir les arts comme il les sent, comme lui se livrer à eux sans réserve, éprouver son enivrement, et savoir l'exprimer comme lui; car il a laissé d'excellentes leçons aux critiques. Voyez-le assis seul dans une loge à une représentation du *don Juan* de Mozart. Dit-il, ainsi que nos feuilletons: « Ceci est bien ! cela est admirable ! » Beau diseur érudit, délaye-t-il les *bravi* en termes et en raisonnements techniques, avec assaisonnement de traits d'esprit sur le *libretto* et de petites malices sur les chanteurs et les chanteuses? Il y songe bien vraiment ! Le divin chef-d'œuvre s'est emparé de lui tout entier, et son âme vibre, se resserre, s'épanouit avec l'orchestre. Dès l'ouverture il frémit au terrible et souterrain *regno all pianto*. Il entend, dans la joyeuse fanfare de *l'allegro*, les cris de plaisir d'un criminel. Et puis, à ses yeux, des démons menaçants sortent de la nuit, de riantes figures dansent avec ivresse sur le bord de l'abîme; et il assiste et prend part à la lutte de la nature humaine contre l'enfer. Enfin la tempête s'apaise, et le rideau se lève Hoffmann est de plus en plus ravi. Se mêlant au drame, il ne vit plus que dans don Juan, Leporello, Ottavio, Anna, Elvira, Zerlina. Toutes leurs passions : désespoir, crainte, colère, joie,

amour, il les ressent ; et, comme un cri du cœur, il laisse échapper une brûlante et pittoresque analyse, harmonieux écho de Mozart. « Anna ne sait pas se modérer, dit un homme raisonnable en prenant du tabac : dans sa grande scène sa coiffure s'est dérangée, et a nui à l'air de son visage. » Hoffmann hausse les épaules, et, sans mot dire, court s'enfermer dans sa chambre, où le suit et l'agite encore longtemps le souvenir de ses délicieuses sensations.

S'il parle d'un autre grand maître, il procède autrement : ce n'est plus d'une partition, c'est d'un homme de génie qu'il rend compte. Sans le connaître, il le trouve au cabaret, boit avec lui. l'écoute et l'étudie. Par là, il nous initie, à notre insu. aux secrets mystères qui se passent dans l'âme du compositeur soit lorsque, s'ignorant encore, il doute de lui-même et cherche sa route, soit lorsque, l'ayant trouvée, sûr de lui, il prend son vol et se livre aux élans de sa verve. Hier il se cachait et se reposait dans une méditation féconde. Aujourd'hui, irrité par des exécutants maladroits, il s'assied de fureur au piano, et soudain *Alceste* ou *Iphigénie* éclate en variations brillantes et originales. « — Quel est donc votre pouvoir, s'écrie Hoffmann hors de lui ? Qui êtes-vous? — Je suis le chevalier Gluck. » Mais laissons la musique et parlons peinture. Notre conteur enthousiaste s'élève aussi aux plus hautes pensées de ce bel art. Plus hardi, il crée lui-même peintres et tableaux. Dans la *Cour d'Artus*, c'est un jeune homme, destiné au commerce, qui s'arrête devant les sculptures et les peintures de la salle des marchands à Dantzick. Malgré lui, son instinct s'éveille. Une rencontre le conduit ensuite chez un vieillard qui fit autrefois des chefs-d'œuvre, et qui maintenant, devenu fou, s'imagine qu'il en fait toujours. Curieux spectacle que cette passion pour l'art, qui survit à l'artiste! Quelques éclairs en viennent encore au cœur du commis-marchand. En outre, il entrevoit une de ces créatures célestes qui passent dans les songes de la jeunesse. C'en est fait ; sa vocation est connue et décidée. Mille choses qui gisaient ignorées en lui, il les comprend. Ses idées s'étendent et l'oppressent. Il quitte Dantzick, s'en va regarder le ciel, respirer le printemps naissant, s'extasier devant les splendides tableaux de la nature, et les conquérir par la mystérieuse magie des formes, du coloris et de la lumière. Ainsi commença Berthohl, le héros de *l'Eglise des jésuites*, plus incertain, plus malheureux cependant, dans la pénible situation d'un homme avide de gloire et qui craint de manquer de talent, ne sachant s'il est appelé à faire le tableau d'histoire ou le paysage, s'interrogeant avec impatience et larmes, changeant vingt fois de modèle et de genre. Enfin un caustique et habile connaisseur le tire de ces alternatives de désespoir et d'espérance : « Fais ce que tu voudras, et sois toi-même », lui dit-il. Mais un amour satisfait et désenchanté remplit bientôt sa vie de trouble et de dégoût, et il en est réduit, pour soutenir sa misérable existence, au métier de badigeonneur. Ces vils travaux, il les ennoblit encore par la manière ferme et large dont il les exécute, et par les lueurs de génie qu'il jette entre deux coups de

pinceau. Attristé, bourrelé par le souvenir d'un crime, il paraît tout-à-coup heureux et gai, termine son plus bel ouvrage depuis longtemps abandonné et se tue.— « Pauvre fou ! » dit froidement le directeur du couvent des jésuites, abbé égoïste et matériel, occupé à regarder par-dessus son bréviaire ce qu'on sert sur sa table, digne en tout point de figurer dans la *Confession* de M. Janin.

Voilà comment Hoffman anime, idéalise la critique. Ces contes heureusement conçus, ingénieusement composés, dans lesquels il intervient toujours, accoste les personnages, raisonne, s'inspire avec eux, mettent parfaitement en saillie; tous les aperçus, toutes les émotions de musique, de peinture et de poésie. Le dialogue dont nous avons cité un fragment, conversation d'amis qui connurent Zacharias Werner, qu'est-ce, sinon une profonde étude de ce poète, une appréciation bienveillante et juste de son génie et de son caractère, qui donne la clé de ses ouvrages, de sa mystique démente? Pour faire connaître Hoffman, ne faudrait-il pas, à son exemple, l'évoquer ou dans un dialogue fantastique ou dans quelque singulière histoire? l'accompagner au cabaret où il se montait la tête? l'interroger dans ses moments de calme ou de délire? Oppressé par l'effrayant cauchemar de *l'homme au sable*, ou étourdi par la vaporeuse et brillante poésie de *maître Floh*, le soir, quand on se demande en vain ce qu'on a lu, lorsque la pensée flotte et se perd entre la rêverie et le sommeil, qu'aisément on se figurerait voir là sur le fauteuil en face, ou dans un nuage de fumée, l'étrange conteur lui-même, grosse tête sur un petit corps, figure effrayée ou sardonique, regard tour à tour fixe et égaré, s'échappant à travers une épaisse chevelure noire. Alors on lui demanderait peut-être un compte moins rigoureux de ses ravissements métaphysiques, de ses extases d'artiste illuminé — Quel est cet horrible *homme au sable*? Une satire des chimères dont on assiège l'imagination des enfants? Une peinture instructive «des hypocondres et des visionnaires»? — Tout ce qu'on voudra. On peut être tourmenté d'un rêve affreux qui rend malade et fou, et le jeter sur le papier pour s'en débarrasser. — Mais ce *maître Floh* et toute sa fantasmagorie, est-ce une allégorie ou une allusion? Qu'en sort-il qui puisse éclairer l'esprit, satisfaire le jugement, comme dit Walter-Scott? — Pourquoi chercher un traité de morale dans un conte de fées? Ce sont des groupes d'images bizarres ou riantes, vues et peintes dans un accès d'ivresse. Faut-il donc toujours philosopher? Se préoccuper toujours de la glaciale prétention d'être compris ou de comprendre? Tout se comprend-il dans la nature?

Mais peu de littérateurs français se contenteraient de cette défense d'Hoffmann; peu se complairaient dans cet examen psychique des écarts du génie, des infirmités de l'esprit. A peine si l'on permet à M. Geoffroy-St-Hilaire d'étudier les monstres physiques. Laissons donc ces cerveaux mal organisés ou incomplets, ce Pérégrinus qui, à quarante ans, a conservé tous les

goûts d'un enfant, ce Nathaniel qui se passionne pour un automate, et fuit toute sa vie devant un épouvantable fantôme; et retournons à Hoffmann raisonnable et bien portant. *Maître Martin* nous attend dans son atelier, au milieu de ses tonnes et de ses brocs, entouré de ses joyeux et sensibles compagnons, travaillant, buvant et chantant. Qui n'aimerait ce brave tonnelier de Nuremberg. si humain envers les ouvriers, si heureux et si fier de sa fortune et de sa renommée d'habileté ! Telle est son admiration pour ses beaux ouvrages qui conservent si bien le précieux vin du Rhin, qu'il ne donnera sa fille, la jolie Rosa, qu'à l'auteur d'un chef-d'œuvre de ce genre. Trois jeunes gens se disputent la belle, un artiste, un patricien, un prince, devenus artisans. Ce n'est point le chef-d'œuvre qui l'emportera, comme de raison, c'est l'amour. La secrète rivalité des amants, cette fraternité de compagnonnage qui s'établit entre eux, leurs travaux. et leurs luttes, et les préférences discrètes de Rosa, et l'entêtement colérique du père, qui cède à la fin, forment le tableau le plus puissant et le plus gracieux. bruyant et mouvant comme la vie réelle; et en perspective se dessinent, pour le tourment de l'artiste ouvrier, la merveilleuse fontaine du marché, la tombe de Saint-Sébalde, la chapelle du Saint Sacrement de Saint Laurent et tous les riches monuments de l'ancienne ville impériale. Dans ce conte et dans les autres contes de cette seconde livraison, on ne retrouve plus les Lucile, les Antonie, ni les Séraphine des quatre premiers volumes, pâles et tendres fleurs, jeunes filles charmantes et mélodieuses, mais dont la vie ne tient qu'à un fil, voix ravissantes et poitrinaires. Ici les héroïnes d'Hoffmann ont de la santé, de la fermeté, du bon sens, un amour franc et tranquille, qui contrastent agréablement avec les imaginations désordonnées, les appréhensions chimériques ou l'enthousiasme déréglé de leurs amants. Elles sont là comme pour nous reposer de l'extraordinaire et de l'extravagant. Il arrive même à l'auteur d'en faire une bien commune, bien ordinaire et d'une quiétude quelque peu comique. Telle est Christine dans la *Cour d'Artus*. « Figurez-vous une jeune fille de moyenne taille et bien nourrie, de vingt-deux ans au plus. Son visage est arrondi; ses yeux bleus, couleur du jour et d'une sérénité un peu banale, semblent dire à tous : Je me marie bientôt ! Sa peau est d'une blancheur éblouissante, et ses cheveux ne sont pas absolument roussâtres. Ses lèvres appellent le baiser ; la bouche dont elles forment les rives est un peu longue, mais elle laisse voir deux rangées «le dents de neige, Le calme habite incessamment les traits de mademoiselle Christine. Jamais la confection d'un gâteau n'a manqué sous ses mains; et, quand elle daigne donner ses soins à une sauce, elle s'épaissit toujours à un point convenable, tant mademoiselle Christine met d'intelligence et d'attention à tourner sa cuiller en cercles réguliers.»

J'ai peu de choses à dire de *Mademoiselle Scudery*. Dans ce conte, Hoffmann a jeté beaucoup de cet intérêt romanesque qu'il néglige trop souvent peut-être. On connaît le sensible

et honnête Olivier Brusson, la digne et paisible figure de mademoiselle Scudéry, la sanguinaire monomanie de Cardillac, et tous les autres personnages de ce petit chef-d'œuvre. Un roman publié à Paris sous le titre *d'Olivier Brusson*, puis un célèbre mélodrame intitulé *Cardillac*, fait avec ce roman, n'ont rien laissé ignorer à cet égard. Mais une question se présente : Hoffmann a-t-il copié l'auteur français? ou l'auteur français, Hoffmann? Réponse : *Mademoiselle Scudéry* parut en 1819 ; le conteur allemand mourut en 1822, et *Olivier Brusson* ne vit le jour qu'en 1823. Cependant on en attribua tout l'honneur au littérateur français. Erreur bien pardonnable! Il semblait, dans sa dédicace, avoir fait acte de propriété, et d'ailleurs il ne protesta pas. « *Olivier Brusson* fut beaucoup lu et beaucoup loué, dit M. Loëve-Weimars. L'arrangeur anonyme, écrivain brillant, riche d'esprit et de talent, doté de tant d'autres succès, se réjouira, sans nul doute, de voir restituer au pauvre auteur allemand le fond qui lui appartient, et qui avait tant gagné en passant par ses mains.» Qu'il s'en réjouisse, il n'a rien de mieux à faire, malgré les malins éloges de M. Loëve-Weimars Pour moi, j'ai lu et crois qu'on lira le roman traduit, avec autant de plaisir que le roman arrangé, soit dit à la gloire du conteur original, du traducteur et de l'arrangeur.

K.

4. Anonyme, « Œuvre complète d'Hoffmann, contes nocturnes », *Le Globe*, 7 décembre 1830, p. 1166.

« Ne penses-tu pas que la connaissance ou le pressentiment du merveilleux est accordé à quelques uns comme un sens particulier ? Pour moi, il me semble que ces hommes, doués d'une seconde vue, sont assez semblables à ces chauves-souris en qui le savant anatomiste Spallanzani a découvert un sixième sens plus accompli à lui seul que tous les autres ... Ce sixième sens, si admirable, consiste à sentir dans chaque objet, dans chaque personne, dans chaque événement, le côté excentrique pour lequel nous ne trouvons point de comparaison dans la vie commune et que nous nous plaisons à nommer le merveilleux ... Je sais quelqu'un en qui cet esprit de vision semble une chose toute naturelle. De là vient qu'il court des journées entières après des inconnus qui ont quelque chose de singulier dans leur marche, dans leur costume, dans leur ton et dans leur regard ; qu'il réfléchit avec profondeur sur une circonstance contée légèrement et que personne ne trouve digne d'attention; qu'il rapproche des choses complètement antipodiques et qu'il en tire des comparaisons extravagantes et inouïes.

« Lelio, s'écria à haute voix : — Arrêtez, c'est là notre Théodore. Voyez, il semble avoir quelque chose de tout particulier dans l'esprit, à en juger par la manière dont il regarde le bleu du ciel. »

C'est là Hoffmann, et lui-même nous a donné la clé de son génie. En un temps où on est las de toutes les sensations et où il semble qu'on ait épuisé les manières les plus ordinaires de peindre et d'émouvoir, en un temps où les larges sentiers de la nature et de la vie sont battus, et où les troupeaux d'imitateurs qui se précipitent sur les traces des maîtres ne savent que soulever des flots de poussière suffoquante, lorsqu'on avait tout lieu de croire que le tour du monde était achevé dans l'art, et qu'il restait beaucoup à transformer et à remanier sans doute, mais rien de bien nouveau à découvrir, Hoffmann s'en est venu qui, aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque là inaperçu, dans lequel il nous a appris à discerner des reflets particuliers de la lumière d'ici-bas, de ombres étranges projetées et des rouages subtils, et tout un revers imprévu de perspectives naturelles et des destinées humaines auxquelles nous étions le plus accoutumés. Dans ses meilleurs contes, là où il se montre réellement inventeur et original, il sait, par les rapprochements fortuits les plus saisissants, par une combinaison presque surnaturelle de circonstances à la rigueur possibles, exciter et caresser tous les penchants superstitieux de notre esprit, sans choquer trop violemment notre bon sens obstiné; ce qu'il nous raconte alors peut sans doute s'expliquer par

des moyens humains, et n'exige pas à toute force l'intervention d'un principe supérieur; mais, bien que notre bon sens ne soit pas évidemment réduit au silence, et qu'il puisse toujours se flatter de trouver au bout du compte le mot de l'énigme, il y a quelque chose en nous qui rejette involontairement cette explication pénible et vulgaire, et qui s'attache de préférence à la solution mystérieuse dont le leurre nous est de loin offert comme derrière un nuage. C'est dans ce mélange habile, dans cette mesure discrète de merveilleux et de réel que consiste une grande partie du secret d'Hoffman pour ébranler et émouvoir; je l'aime bien mieux et le trouve bien plus original en ces sortes de compositions, dont la *Cour d'Arthur* est le chef-d'œuvre, que dans les égarements capricieux d'un fantastique effréné, et les rêveries incohérentes d'une demi-ivresse. Le sauvage de l'Amérique dont les sens ont été exercés dès l'enfance, excelle à saisir à travers l'immensité des forêts mille traces invisibles pour nous, -à distinguer dans l'espace des bruits qui n'arrivent pas à nos oreilles; sa pénétration est presque de la magie; on est tenté de croire à une divination d'inspiré. Hoffmann, dans ses bons contes, ne fait pas autre chose que ce sauvage; observateur silencieux dans ce désert d'hommes où il est jeté, il recueille les traces éparses, les bruits flottants, les signes imperceptibles, et l'on est tout surpris, et parfois l'on frissonne de le voir arriver par des chemins non frayés à des issues extraordinaires. Il semble avoir découvert dans l'art quelque chose d'analogue à ce que Mesmer a trouvé en médecine; il a, sinon le premier, du moins avec plus d'évidence qu'aucun autre, dégagé et mis à nu le magnétisme en poésie; jusqu'à quel point s'étend cette conquête nouvelle de l'art; jusqu'à quel degré est-il possible de la féconder; et contient-elle en elle-même un art tout nouveau dont nous entrevoyons à peine les promesses, ou bien doit-elle éternellement demeurer à l'état de vague et de nuageux; c'est ce que nous ne saurions décider en aucune manière; mais que la conquête existe, que la limite de l'art et des effets qu'il produit ait été reculée, c'est ce qui nous paraît hors de doute dans un cas comme dans l'autre, et ce qui le paraîtra à tous les lecteurs intelligents d'Hoffmann, comme à tous les observateurs impartiaux du magnétisme animal.

Les phénomènes singuliers et subtils dans lesquels se complait le génie d'Hoffmann, lorsqu'il ne les tire pas d'un concours plus ou moins romanesque d'événements tout extérieurs, et lorsque la nature humaine et l'âme sont sur le premier plan, se rapportent plus particulièrement, comme on peut le penser, à ces âmes sensibles et malades, à ces natures fébriles et souffrantes, qui peuvent en général se comprendre sous le nom d'artistes : ce sont elles qui font le sujet le plus fréquent et le plus heureux de ses expériences. Aussi personne jusqu'ici, ni critique, ni poète, n'a-t-il senti et expliqué à l'égal d'Hoffmann ce que c'est qu'un artiste. Il sait l'artiste à fond, sous toutes ses formes, dans toutes ses applications, dans ses pensées les plus secrètes, dans ses procédés les plus spéciaux, et dans ce qu'il fait et dans ce

qu'il ne fera jamais, et dans ses rêves et dans son impuissance, et dans la dépravation de ses facultés aigries, et dans le triomphe de son génie harmonieux, et dans le néant de son œuvre, et dans le sublime de ses misères. Poètes, peintres, musiciens, il nous les révèle sous des aspects mobiles et bizarres qui portent toutefois sur un fond éternel. Zacharias Werner, Berthold, Kreisler, vous tous, artistes de nos jours, au génie inquiet, à l'œil effaré, que l'air du siècle ronge; inconsolables sous l'oppression terrestre, amoureux à la folie de ce qui n'est plus, aspirant sans savoir à ce qui n'est pas encore; mystiques sans foi, génies sans œuvre, âmes sans organe ; comme il vous a connus , comme il vous a aimés! comme il aurait voulu vous ouvrir des espaces sereins où vous eussiez respiré plus librement! Cœurs ulcérés, comme il aurait voulu vous retremper au sein d'une nature active, aimante et pleine de voix et de parfums; vous ravir dans des musiques bénies parmi des anges de lumière et de bonté; vous enchanter ici-bas par des images pudiques et des apparitions gracieuses auxquelles pourtant vous n'auriez pas dû trop toucher, de peur de les flétrir et de vous dégoûter avant le temps! Hélas! il a connu mieux que personne le mal de ce siècle; il en a souffert lui-même et c'est pour cela qu'il l'a si bien exprimé. Plus d'une fois, au milieu de joyeux compagnons, et autour du punch bleuâtre, il lui est revenu d'amères pensées, des regrets du cloître et de la vie des vieux temps, et comme il l'a dit lui-même, *un amour inouï, un désir effréné pour un objet qu'il n'aurait pu définir*; plus d'une fois son cœur a battu d'une émotion douloureuse en voyant à l'horizon des cités germaines planer *ces magnifiques monuments qui racontent comme des langues éloquentes l'éclat, la pieuse persévérance, et la grandeur réelle des âges passés*. Aussi, dès qu'il se borne à peindre l'art et les artistes dans ce moyen âge, où il y avait du moins harmonie et stabilité pour les âmes, quelque chose de calme, de doré et de solennel succède aux délirantes émotions qu'il tirait des désordres du présent ; depuis l'atelier de maître Martin le tonnelier, qui est un artiste, jusqu'à la cour du digne Langdave de Thuringe, où se réunissent autour de la jeune comtesse Matilde, luth et harpe en main, les sept grands-maîtres du chant, partout dans cet ordre établi, on sent que le talent n'est plus égaré au hasard, et que l'œuvre de chacun s'accomplit paisiblement ; s'il y a lutte encore par instants dans l'âme de l'artiste , le bon et pieux génie finit du moins par triompher, et celui qui a reçu un don en naissant ne demeure pas inévitablement en proie au tumulte de son cœur.

Outre les *Maîtres chanteurs* qui respirent, disons-nous, un parfum exquis de moyen âge, on trouvera dans la nouvelle livraison d'Hoffmann un joli conte, intitulé *Maître Jean Wacht*, et surtout un autre intitulé *le Botaniste*. On sait qu'Hoffmann n'excelle pas moins à peindre les manies et à saisir les ridicules des originaux, qu'à sonder les plaies invisibles des âmes égarées. Le bon Eugène, étudiant en botanique, est un de ces êtres innocents et simples que Dieu ne met

au monde que pour une chose, et qu'il marque d'une bosse au front ; hors de la serre de son professeur Ignace Helms, il ne voit ni ne soupçonne rien. Mais le brave professeur vient de mourir, laissant une respectable veuve de soixante-quatre ans, et une petite nièce de quatorze, lorsque Eugène se met, dès le matin qui suit l'enterrement à contempler comme d'ordinaire le *galanthus nivalis* et l'*amaryllus reginae*, il est interrompu par la bonne veuve, qui l'avertit en rougissant qu'il faudra bien, pour éviter les malins caquets, ne plus continuer de loger ensemble sous le même toit. Eugène est si simple qu'il peine à comprendre ; et quand il a compris, la douleur de ne plus coucher près de la serre chérie et de ses fleurs favorites est telle, qu'il trouve plus facile d'épouser la veuve de son professeur que de quitter la maison. Le voilà donc successeur en titre du professeur, héritier de la robe de chambre à fleurs et coiffé d'un grand bonnet vert de toile d'indienne, sur le devant duquel brille un *lilium bulbiferum* ; quant à sa bonne moitié, il est bien convenu d'avance qu'elle ne lui servira que de mère, et se contentera de le dorloter comme son enfant, de lui apprêter chaque matin sa pipe et son moka. Malgré les représentations de ses amis et les sarcasmes des autres étudiants, le bon Eugène se condamne à cette vie par amour pour la botanique, et cela dure quelque temps sans encombre ; mais enfin la nature se déclare ; une lente consommation s'empare du pauvre jeune homme qui s'en aperçoit à peine, puis qui tâche violemment de s'y soustraire. Comment le mal augmente, quel remède on y trouve, et par quels degrés Eugène en vient à changer sa vieille et bonne moitié, qui se résigne d'elle-même au divorce, contre la petite nièce de quatorze ans qui a fini par en avoir seize, c'est ce que le lecteur ne manquera pas de lire tout au long dans Hoffmann avec plus d'un sourire entremêlé d'attendrissement.

B. *La Revue des traditions populaires*

1. Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°3, mars 1889, p.129-132.

L'ENFER ET LE DIABLE

DANS L'ICONOGRAPHIE

GRAND¹ est le rôle que l'enfer et le diable jouent dans les traditions populaires, en prenant celles-ci dans leur sens le plus étendu. La plupart des religions ont admis l'existence d'un lieu de supplice, éternel ou temporaire, destiné à punir, par des tortures physiques, les crimes contre les personnes, les sacrilèges, les manquements aux rites. Depuis Hercule jusqu'aux héros anonymes de nos contes, les descentes aux enfers sont un épisode fréquent dans les récits populaires. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer dans l'iconographie le reflet de ces croyances si répandues : c'est un des sujets les plus souvent traités par les sculpteurs, par les peintres et par les imagiers, au moyen âge, et jusqu'au milieu du XVII^e siècle. On les trouve aussi en dehors de l'Europe peints ou sculptés sur les parois des temples, ou reproduits par l'imagerie. À l'enfer est souvent associé le diable, auquel on donne des formes fantastiques.

Nous avons pensé qu'il serait intéressant de mettre sous les yeux de nos lecteurs un certain nombre de documents empruntés à l'iconographie des différents pays, pour faire voir comment les artistes ont interprété les conceptions religieuses ou populaires relatives aux punitions d'outre-tombe.

I. L'ENFER TONKINOIS.

Les bouddhistes tonkinois n'admettent pas l'éternité des peines ; les pécheurs doivent passer successivement par une série de dix grands enfers. A chaque enfer, la peine est augmentée ; au dixième, ils subissent un examen : ceux qui ont suffisamment expié leurs fautes sont envoyés sur la terre sous une forme quelconque; les autres doivent recommencer la série d'épreuves autant de fois qu'il sera nécessaire pour la purification définitive. A côté de ces grands enfers, il y en a dix autres de moindre importance qui sont en réalité des purgatoires, où

¹ La lettre G a été composée par M. Sébillot d'après un diable et des serpents qui figurent dans le Jugement dernier de Jean Cousin, qui se trouve au musée du Louvre.

les âmes vont expier de légers méfaits. Ils ne sont pas terribles comme ceux dont nous trouvons la description dans un intéressant article de M. G. Dumoutier auquel nous avons aussi emprunté les détails qui précèdent².

Chacun de ces enfers est placé sous le contrôle d'un juge, dont on voit les statues assises et uniformes adossées aux murs des pagodes, à droite et à gauche de l'autel. Ce sont eux aussi qui siègent en tête des dix gravures qui accompagnent le travail de M. Dumoutier; celles-ci ont été exécutées d'après les hauts-reliefs de la pagode de Ilam-Long. On trouve d'ailleurs beaucoup de ces tableaux figurés dans les pagodes au Tonkin ; quelques-uns sont en ronde bosse et sont faits d'un mélange durci de terre et de papier annamite : le tout est recouvert de loques de différentes couleurs. Ainsi que nous aurons l'occasion de le constater dans la suite de cette série, les représentations de l'enfer étaient aussi très fréquentes au moyen âge, soit isolées, soit comme épisodes du jugement dernier ; elles figuraient assez souvent sur le tympan du portail des églises, ou sur les verrières : c'était aussi l'un des sujets souvent traités par les peintres de fresques.

Les tourments du premier grand enfer tonkinois sont relativement bénins : on y fait manger aux damnés des boules de feu ; ceux qui pendant leur vie ont tué des animaux sont livrés à leurs victimes. Dans la figure du premier enfer on voit un bœuf accuser un homme de l'avoir tué : l'homme nie le fait : le juge fait alors apparaître la scène dans un miroir. Un diable tenant à la main la sentence rendue, entraîne les condamnés et les précipite sur des rochers brûlants, d'où sortent des flammes qui les consomment. Ils renaissent et deviennent la proie d'oiseaux à bec et ongles de fer qui les mettent en pièces. Un autre diable frappe, au moyen d'une pioche, ceux qui tentent de s'échapper du cercle des tourments.

Nous ne ferons pas la description des enfers qui vont de ce premier au dixième, nous nous contenterons de noter certains traits : la balance où sont pesées les âmes, le pont qu'elles ont à traverser (2^e enfer) ; les pécheurs sciés entre deux planches, les lacs de feu (8^e enfer), la colonne de fer rougi (9^e enfer) qui rappellent des traits bien connus du folklore européen. Plus humains que les chrétiens, les bouddhistes ont placé dans plusieurs de ces lieux de supplice, de bons génies qui adoucissent les tourments de ces damnés provisoires.

Dans le dixième enfer, on n'endure aucune peine. Un tribunal présidé par Chuyên Lan est chargé de juger du degré de purification de ceux qui ont subi les épreuves des neuf enfers

² Nous devons à nos collègues, M. E. T. Hamy, directeur de la Revue d'Ethnographie, et M. E. Leroux, éditeur, le prêt gracieux de deux des dix clichés qui accompagnent l'article de M. G. Dumoutier, p. 294-801 du t. VII de *La Revue d'Ethnographie*.

précédents. Après la sentence, les pécheurs sont enfermés dans un cylindre mis en mouvement par deux diables dont l'un a une tête de bœuf. Il en sort six courants. Le courant supérieur ramène sur la terre, à l'état de mandarins ou de simples paysans, selon leur plus ou moins de pureté, ceux qui ont été complètement absous. Quatre autres courants ramènent également sur la terre, sous la forme d'oiseaux, d'insectes, de quadrupèdes, et de reptiles ceux qui, bien qu'absous, devront vivre une existence d'animal avant d'être tout à fait purifiés. Quant aux autres, ils sont entraînés par le sixième courant qui les ramène en enfer, où ils recommenceront à subir, une ou plusieurs fois, la série des tourments des neuf enfers. On remarquera que l'entrée de l'enfer tonkinois est figurée par une sorte de gueule de monstre, qui semble s'ouvrir pour avaler les pécheurs. On trouve dans les figures de l'enfer, au moyen âge et au XVII^e siècle, une conception très voisine.

Les diables que l'on voit dans les deux planches ci-jointes, se retrouvent, avec peu de variantes, dans les huit tableaux que nous ne reproduisons pas ; ils se rapprochent beaucoup plus des hommes que ceux de nos images européennes ; ils n'ont ni griffes, ni cornes, ni ailes de chauves-souris, ni queues d'animal ; c'est surtout leur tête qui les différencie des mortels : la plupart sont chauves avec un crâne pyriforme ou fuyant et d'étranges dépressions frontales ; c'est une sorte de caricature produite par l'exagération de certains traits physiques. De derrière leurs oreilles, généralement très apparentes, partent des touffes de poils hérissés comme des dards de porc-épic. Leurs yeux sont gros et saillants ; le nez est pointu ou épaté, la bouche souvent largement fendue, avec des lèvres énormes, est surmontée de moustaches raides comme celle des tigres, qui contrastent avec les moustaches pendantes des juges, des génies et des hommes. Quelques-uns ont aussi, mais c'est l'exception, des têtes d'animaux : dans le premier et dans le dixième enfer, deux diables ont une tête de bœuf ; dans le huitième sont un démon à tête de veau, et un autre à tête de mouton ; dans le septième un diable a une sorte de tête de tigre, avec une longue langue. Le savant auteur de la monographie de l'enfer tonkinois pourrait sans doute nous donner la raison de ces attributs animaux placés sur les corps anthropomorphes des diables.

PAUL SÉBILLOT.

2.Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°10, octobre 1889, p.509-511.

L'ENFER ET LE DIABLE DANS L'ICONOGRAPHIE (2)

II

DEUX IMAGES DU XVI^e SIÈCLE

VERS le commencement du XVI^e siècle, on imprima à Rouen un volume petit in-8° carré, intitulé *Vigilie mortuorum*, (sic) qui contient plusieurs images intéressant nos études. L'une d'elles, f° LXXVI, représente l'intérieur d'une église au milieu de laquelle est un cercueil: de la bouche d'un prêtre agenouillé auprès part une banderolle sur laquelle sont écrits ces mots: « *Responde michi* » (sic). Dans le haut, on voit un homme emporté par deux diables. Un quatrain placé au bas de l'image donne l'explication de l'image :

Un chanoine mort de Paris

Ainsi qu'on faisoit son service :

Respondit au chœur par ces dictis :

Que damne estoit pour son vice.

C'est la légende qu'un siècle et demi plus tard Lesueur peindra dans la vie de saint Bruno. Les deux diables ne présentent pas grand intérêt au point de vue de l'iconographie, et ils n'ont pas d'attributs bien caractérisés. Les deux images que nous reproduisons sont beaucoup plus intéressantes. Dans la première (f° LXXXVIII), le démon a des cornes, une sorte de crête de coq, des ailes de chauve-souris, et une queue dentelée et retournée qui ressemble à une tentacule de poulpe; ses bras velus sont terminés, non par des mains, mais par de véritables griffes. Ce diable, d'un aspect peu engageant, semble se concerter avec un personnage bien habillé qu'une banderolle partant de la ceinture appelle « *Mundus* ». C'est lui qui, avec une femme luxueusement vêtue au-dessus de laquelle est l'inscription « *Caro* » s'efforcera sans doute de séduire l'enfant tout nu que l'on voit au bas de la gravure.

Au-dessous est l'inscription suivante :

Lenfant ieune au monde venât

Cognoissant les maux qui y sont,

Sa vie regrette en gemissant

Ainsi que les malheureux font.

La deuxième image représente une personne sur son lit de mort, à laquelle un prêtre

vient administrer les derniers sacrements ; par une fenêtre entrouverte, on aperçoit un homme en train de creuser une tombe. Au pied du lit un démon semble terrassé, un autre, à face hideuse et fantastique, sort de dessous le lit et paraît prêt à prendre la fuite (f° LXXXII).

L'image est expliquée par ce quatrain

Quand lhôme a vescu aage etier
En cette vallee misé érable :
En esperant sans destoubier
Dobtenir la vie perdurable.

PAUL SÉBILLOT.

3.Sébillot, Paul, « L'Enfer et le Diable dans l'iconographie », *Revue des traditions populaires*, 5^e année, tome V, n°1, 15 janvier 1890, p.20-28.

L'ENFER ET LE DIABLE DANS L'ICONOGRAPHIE

III

GRANDE est la diversité des représentations de l'enfer au moyen âge : c'est un des sujets qui ont le plus fréquemment inspiré les sculpteurs, les peintres de fresques et les auteurs de ces admirables verrières qui laissaient arriver dans les cathédrales un Jour mystérieux et semblaient parfois appartenir au monde de la féerie ou au monde fantastique. Chacun d'eux s'efforçait d'attirer l'attention des fidèles par la variété des détails, des attitudes, et du coloris.

Pourtant, comme ils ne faisaient que traduire des données alors populaires dans toutes les classes de la société, qui presque toujours les admettait sans discussion, les scènes de cette espèce de drame qui se déroulait entre le moment de la mort et celui où le corps et l'âme devenaient heureux ou misérables pour l'éternité, étaient pour ainsi dire synthétisées, et, à ne considérer que les grandes lignes, on peut réduire à un assez petit nombre de scènes les données iconographiques relatives au passage de ce monde au monde paradisiaque ou infernal.

Quelquefois la mort elle-même était personnifiée sous la forme d'un squelette dont les flèches ou le dard perçaient les corps. Dans une fresque de la chapelle du Bar, près de Grasse, qui remonte au quinzième siècle et dont nous reproduisons un fragment³, elle frappe des hommes et des femmes occupées à danser ; sitôt que l'un des personnages tombait à terre, un diable nu, cornu, à longues oreilles, à la tête chauve, orné d'une queue simiesque, tirait de la bouche du défunt une petite figure nue, et la plaçait dans l'un des plateaux d'une balance que tenait saint Michel ; dans l'autre étaient les bonnes œuvres du défunt; si elles étaient moins lourdes que la petite figure, celle-ci était condamnée aux flammes éternelles. Parfois, comme dans l'image ci-contre (Figure 1.), un diable essayait de faire pencher, à l'aide d'une baguette, l'un des plateaux. Une lutte s'engageait quelquefois entre l'ange gardien du mort et le diable, chacun d'eux s'efforçant de peser de son côté. Cette espèce de joute figure dans plusieurs sculptures, fresques ou verrières. Le bas-relief du portail de la cathédrale d'Autun, que nous empruntons à l'*Abécédaire* de de Caumont, p. 197, retrace cette scène avec de curieux détails (Figure 2)

³ *La Danse Macabre du Bar*, tableau du XVe siècle, peint sur bois et accompagné d'une inscription en vert provençaux de la même époque, par A. L. Sardou. Nice-Paris, 1883, in-8°.

Si le démon était vainqueur, il s'emparait de l'âme, la dévorait, ou la prenant par les pieds, la faisait entrer dans la gueule d'une espèce de monstre qui personnifie l'enfer ; il était orné de dents aigus, et il s'en échappait des flammes (Figure 7.)

Cette « gueule de l'enfer, » qui est connue en Indo-Chine, se retrouve jusque dans des tableaux de la fin du XVI^e siècle, qui traitent des sujets mythologiques.

Quand Brueghel d'Enfer voulut représenter l'enlèvement de Proserpine et son arrivée aux enfers (Figure 3), il y mit aussi un énorme monstre pisciforme de la bouche duquel sortent les morts qui traversent, à la nage, le fleuve infernal.

Les artistes déployaient encore plus de verve, et montraient des images plus terrifiantes, lorsqu'ils voulaient mettre en scène, non plus seulement le jugement particulier que les créatures subissent après la mort, mais le jugement dernier.

Cette formidable tragédie a été traitée tant de fois depuis le moyen-âge jusqu'au commencement du XVII^e siècle, que le catalogue en serait très long. On pourrait, dit de Caumont, successivement décrire un assez grand nombre de portails du XIII^e siècle (Chartres, Bourges, Paris, La Couture au Mans, Saint-Sernin de Bordeaux, Amiens) dans lesquels le tableau du jugement dernier est reproduit à peu près de la même manière... Les réprouvés sont enchaînés à gauche par des démons aux formes les plus bizarres et les plus hideuses, puis précipités par des démons dans les flammes de l'enfer figuré par une énorme gueule prête à tout engloutir⁴.

La même ordonnance se retrouve dans les œuvres postérieures ; c'est aussi celle du jugement dernier de Michel-Ange à la Chapelle-Sixtine, et du jugement dernier de Jean Cousin (Musée du Louvre), dont nous reproduisons des fragments (Figure 5 et 8.) Dans le recueil des Livres d'Heures de Simon Vostre, le dessinateur s'est souvenu du *Dies irae*.

Tuba mirum
Spargens sonum
Per sepulera regionum
Coget omnes ante thronum.

L'on y voit aussi les démons les plus étranges, qui armés de fourches contraignent les damnés à entrer au séjour des peines éternelles. (fig 4)

Dans d'autres images, le diable emmène toute une procession de pécheurs, entourés

⁴ Abécédaire, p. 385-7.

d'une corde ; c'est une sorte de chaîne de forçats qui enveloppe, dans une terrible égalité, les reines, les rois, les comtes, les évêques et le menu peuple (Figure 7) vitrail de Chartres). Cette même chaîne se retrouve dans le tableau de Jean Cousin, accompagné de monstres et de bêtes fantastiques qui font songer à la tentation de saint Antoine de Callot.

Le dernier acte du drame se passe dans le lieu des supplices qui n'auront point de fin.

La représentation des peines de l'enfer ne se voit pas seulement dans les façades d'églises : on la retrouve encore sur des chapiteaux, des frises, etc. Depuis l'invention de l'imprimerie, elle a été aussi maintes fois traitée par les « illustrateurs » des livres de piété.

La figure 9, tirée de la cathédrale d'Amiens, montre des damnés entassés par des démons dans une chaudière dont le feu est excité par deux diables : l'un souffle, pendant que l'autre attise le feu d'une main et présente de l'autre un fer rouge à un damné pour éteindre sa soif. La plupart des réprouvés ont des lézards ou des crapauds qui s'attachent à diverses parties de leur corps.

Cette chaudière n'a pas été oubliée par les conteurs, non plus que les diables qui attisent le feu.

Dans le tableau de Jean Cousin, des démons à forme de serpents précipitent les damnés dans des espèces de fours. (Figure 7.)

Dans le *Grand Calendrier et Compost de Bergers, composé par le Berger de la Grand'Montagne*, à Lyon, chez Loys Oudin, en la rue Tupin, au Carré Verd, à la Licorne-Serbée, in-4°. 1633, on lit à la fin, la description des peines d'enfer pour les pécheurs, tels que le Lazare (après qu'il fut ressuscité) dit y avoir vu bailler, et qu'il apparaît par les figures suivantes.

Ces supplices sont reproduits dans Nisard, *Histoire des livres populaires*, t.1. p. 120 et suiv., dans une série de bois très naïfs, vraisemblablement plus anciens dont la fig 6, empruntée à une édition de Troyes de la Danse Macabre, peut donner une idée assez exacte.

Le démon est habituellement représenté au onzième et au douzième siècles, sous la forme d'un homme à figure horrible, la tête armée de cornes, le corps velu, souvent armé d'un croc dont il se sert pour faire entrer les, réprouvés dans l'enfer, dont l'entrée est une énorme tête à gueule enflammée. Quelquefois il a une tête d'oiseau, une figure grimaçante, une queue de vipère⁵. Plus tard, on lui attribue d'autres formes, des ailes de chauve-souris, avec des bras terminés par des griffes pointues, des pieds crochus comme ceux des oiseaux de proie. Dans le Jugement dernier de Jean Cousin, certains démons ont, au lieu de pieds, des sabots de cheval ou des jambes comme celles des satyres, qui se terminent en ergots de coqs.

⁵ DE CAUMONT, p.198.

D'autres diables, dans le même tableau, ont, au lieu de jambes, des queues squammeuses de serpents, des oreilles d'âne, et des ailes de chauve-souris. En donnant aux geôliers et aux tortionnaires de l'enfer des attributs comiques ou hideux, les artistes s'efforçaient de les rendre odieux ou ridicules, et d'inspirer aux chrétiens des sentiments de haine ou de crainte à l'égard de ces ennemis des hommes, toujours prêts à leur nuire, en ce monde et dans l'autre.

Le tableau de Brueghel représente des diables de formes variées, (Figure 3.) ; quelques-uns ressemblent à des satyres ; les autres ont des apparences d'animaux bizarres, qui semblent le produit d'un rêve d'halluciné.

PAUL SÉBILLOT.

4.Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 4^e année, tome IV, n°11, novembre 1889, p.579-588.

L'ICONOGRAPHIE FANTASTIQUE

I

LE CRÉPUSCULE ET LA NUIT

LORSQUE les conteurs populaires parlent des fées, et que dans le récit ils sont amenés à les décrire, ils les représentent comme de belles dames ; si par exception elles sont laides ou difformes, presque toujours, à la fin du conte, elles redeviennent jeunes et jolies. Pour les paysans, les fées, surtout celles qui sont indigènes, se font voir en plein jour, vêtues de blanc, baignées de lumière, ou dans la clarté ambrée qui précède le coucher du soleil. C'est aussi au soleil que les dames de la mer et les sirènes viennent peigner sur les rochers leur chevelure d'or d'où ruissellent les perles. Le peuple a pensé, instinctivement que l'éclat du jour convenait aux créatures gracieuses et généralement bienfaisantes, qu'il croit avoir eu jadis leur résidence dans certains endroits remarquables par leur grandeur ou leur étrangeté, où d'après des croyances qui ne sont pas partout éteintes, elles peuvent encore se montrer. Mais il a réservé la nuit aux apparitions de fantômes, aux lutins malfaisants ou espiègles, à tous les êtres bizarres dont, en chaque province, la liste est assez longue.

On peut dire qu'en opérant ce partage, l'imagination populaire a fait preuve de beaucoup de logique, bien que ce terme semble jurer avec des choses subjectives au premier chef. Elle n'a pas, en effet, créé de toutes pièces l'image des êtres extra humains qui, par leurs formes, inspirent l'admiration, la terreur ou le dégoût : La fée, c'est une belle dame entrevue au milieu des bois ou des rochers, dans un lieu solitaire, à laquelle parfois les paysans donnent, par une association d'idées très explicable, les vêtements et l'attitude des statues des Vierges. L'apparition de Lourdes, si l'on accepte le récit de ceux qui la mettent en doute, nous en fournit un exemple contemporain des plus frappants. D'après une version qui a eu cours dans le pays, la dame apparue à la bergère aurait été une personne en chair et en os, très peu céleste, qui un jour, se serait montrée vêtue de blanc dans une grotte déjà connue dans la légende locale ; cette circonstance aurait fait dire à la bergère que la dame était comme une bonne Vierge, puis ensuite que c'était la Vierge elle-même.

On peut aussi remarquer que souvent le peuple, lorsqu'il dépeint les fées, leur donne une forme moins matérielle, moins écrite, que celle des femmes ordinaires : elles sont environnées

de lumière, enveloppées, comme on dit dans le langage des peintres. Si Corot avait voulu les placer dans les paysages du matin où il a fait parfois danser les nymphes, il les aurait sans doute encore baignées davantage dans l'atmosphère que les divinités court-vêtues qui figurent dans l'un de ses tableaux du Louvre. La danse des fées sur l'herbe imprégnée de rosée est un sujet aussi gracieux et plus près de nous que les nymphes, et l'on peut se montrer assez surpris en constatant que les charmantes fantaisies populaires interviennent si rarement dans les tableaux et dans les décorations murales, où elles remplaceraient si bien les divinités du paganisme, si souvent rabattues, et qui appartiennent à un passé auquel depuis longtemps on a cessé de croire. On voit en effet bien peu de tableaux dans lesquels les dames des bois, des eaux ou de la mer soient représentées comme personnages principaux ou comme figures animant le paysage. L'école romantique elle-même n'a guère connu que le fantastique qu'avaient décrit, souvent de seconde main, les poètes, surtout ceux d'Angleterre et d'Allemagne : les ondines de l'étang, Lorely, etc., Mais l'inspiration puisée à la source populaire n'y apparaît presque jamais. Les fées peintes à cette époque sont des dames en costume du XV^e ou du XVI^e siècle, que sans l'indication du sujet on pourrait tout aussi bien prendre pour des princesses. Ce sont, à vrai dire, des fées de théâtre, avec les effets changeants de lumière en moins.

Le monde des lutins, des feux follets, les apparitions de la nuit ont plus souvent exercé le pinceau ou le crayon des artistes, et ceux-ci se sont parfois assez rapprochés de la conception populaire des êtres fantastiques ; si éloignée de la nature qu'ils paraissent, on peut assez aisément reconstituer les éléments naturels qui leur ont donné naissance et dont la combinaison a déterminé leur forme. Dans un de ses dessins, Grandville avait indiqué par quelles transitions successives un champignon devenait un ballon, un char attelé, etc. Un travail d'imagination inconscient, mais assez analogue à la transformation un peu alambiquée dessinée par l'auteur des *Animaux peints par eux-mêmes*, a dû produire les apparitions de la nuit : un fait réel, transformé par la peur, quelquefois par l'ivresse et par le ressouvenir des contes de là veillée, peut bien devenir le point de départ de la forme concrète donnée à des êtres surnaturels. Un animal domestique égaré au milieu d'une lande ou rencontré dans un chemin creux, épeuré, s'obstine à suivre un paysan attardé dans lequel il croit trouver un protecteur ; celui-ci, qui est resté un peu à l'auberge, ne tarde pas à métamorphoser un mouton inoffensif, un petit veau, un petit poulain, en des bêtes épouvantables, qui prennent peu à peu une dimension invraisemblable, dont les cornes s'allongent démesurément, à mesure qu'augmente la peur de celui qui l'a aperçu. Les animaux lutins dont parlent si souvent les récits populaires, que tant de personnes déclarent avoir vus, ont vraisemblablement cette origine. De même, l'imagination aidant, le paysan qui a été désarçonné par le cheval errant qu'il a voulu monter, voit dans ses

crins qui flottent au vent, les cheveux d'un lutin dont la bride forme la queue (Voir *le Follet d'Epnell* de Maurice Sand. Figure 1.)

L'homme peu cultivé, s'il se trouve la nuit seul au milieu du grand sommeil de toutes choses dans la campagne, arrive à penser aux récits qu'il a entendus dans son enfance, il attribue des significations terribles ou lugubres au cri de bêtes inoffensives : le coassement d'un petit crapaud devient le grincement de l'essieu du char sur lequel se promène, sa faux à la main, drapé dans un linceul comme dans un manteau, le squelette de la Mort, qui va tuer les vivants. Le bruit lointain des oiseaux sauvages qui en grandes bandes, passent très-haut dans le ciel est pris pour les aboiements furieux de la meute qui conduit la chasse infernale.

La nature du paysage, la façon dont il est éclairé, influe aussi sur la création du fantastique. Les chênes noueux ou les saules trapus que l'on étête périodiquement pour en faire des fagots, prennent au crépuscule du soir, au clair de la lune, ou sous « l'obscur clarté qui tombe des étoiles », des formes quasi humaines, qui sont surtout accusées, lorsque placés sur le haut des talus, ils profilent sur le ciel leur silhouette agrandie, ou lorsqu'ils se reflètent dans les mares. Les esprits les plus dégagés de préjugés ont pu maintes fois constater dans les campagnes de la Bretagne ou du Berry, où est usitée cette façon d'émonder les arbres, qu'il fallait un très petit effort pour y voir des apparences d'hommes ou d'animaux. Le haut du tronc devient une sorte de tête, les nœuds des hanches, certaines grosses branches des bras ; vient un rayon de lune, et l'on aura un homme d'une dimension exagérée, et d'une forme étrange, un revenant, un esprit de la nuit ; l'imagination aidant, on peut concevoir que de petites branches éclairées par la lune se transforment en des côtes de squelette si elles se détachent en clair sur le tronc, et que les jeunes pousses au bout d'une grosse branche soient les mains décharnées d'un mort.

Les artistes qui ont essayé de traiter le fantastique, non en suivant les errements des lettrés ni les conventions théâtrales, ont été amenés sans doute à des réflexions sensiblement analogues à celles exposées ci-dessus ; et ils ont dû se demander comment un croyant à ces apparitions se les figurerait, et comment il essaierait de les rendre s'il savait dessiner ou peindre. Ils sont partis de ce principe que la nature fournissait aux yeux des éléments indiqués seulement par masses, et que l'esprit prévenu des gens achevait de dessiner, tout en leur laissant une certaine indécision, en ne leur donnant pas tout à fait la consistance d'êtres en chair et en os. C'est ainsi qu'ont raisonné vraisemblablement quelques artistes français contemporains qui ont essayé de concevoir comme le peuple les sujets fantastiques.

Une lithographie de Rodolphe Bresdin, intitulée *la Comédie de la mort*, dont nous reproduisons un fragment, représente un moribond, auquel tous les objets environnants apparaissent transformés suivant un mode lugubre ; des branches partent des mains décharnées,

des squelettes semblent attachés au sommet des troncs, et tout près du malheureux qui agonise, les feuilles des fougères prennent l'apparence des côtes mises à nu par la putréfaction qui a achevé son œuvre. (Figure 2)

J'ai pu une fois dans ma vie, me rendre compte par les yeux et par le toucher, du fait physique qui a donné naissance à la superstition, très répandue dans l'ouest, des châsses (bières) couvertes d'un drap mortuaire et posées sur les échaliers. Je passais une nuit près d'un endroit connu pour être le théâtre de cette apparition. A une centaine de mètres, il me parut qu'en effet, on voyait une bière recouverte d'un drap blanc, posée sur un gros morceau de schiste qui formait un échelier, et que j'avais maintes fois enjambé dans le jour... Je me dirigeai de ce côté et quand je fus tout auprès, il n'y avait plus rien ; je m'éloignai, voulant savoir si mon imagination m'avait montré, excitée par les récits, l'objet des craintes des paysans, ou si quelque illusion d'optique pouvait justifier la légende ; à la distance où j'avais d'abord vu la bière, elle me parut comme la première fois, et lorsque de nouveau je m'approchais elle disparaissait. En essayant de décomposer les éléments qui pouvaient produire ce singulier effet, je m'aperçus que des branches formaient le dôme et les côtés de la châsse, et que l'ombre des arbres au clair de lune sur la pierre plate et grise, produisait à distance quelque chose qui ressemblait en effet beaucoup à une bière recouverte d'un linceul. En ce cas, comme en plusieurs autres, l'explication est des plus simples, pour ceux qui veulent bien remonter aux causes premières.

La lune joue en effet un rôle considérable dans les visions de la nuit : sa pâle clarté, filtrant à travers le feuillage, faisant de grands partis-pris d'ombre compacte et de lumière enveloppée, peut produire des silhouettes quasi-humaines ou quasi-animales dont l'imagination ne tarde pas à compléter le dessin. Elle a sans doute aidé à la création des dames blanches ; celles-ci sont aussi filles des brouillards, parfois déchirés, qui aux deux crépuscules viennent envahir les endroits marécageux. Il est aussi aisé de comprendre que les feux-follets deviennent facilement des tisons portés par des êtres fantastiques, ou s'ils sont un peu grands, qu'on y voie des formes humaines, enveloppées de feu.

Lorsque le breton Yan Dargent voulut peindre les *Lavandières de la nuit*, qu'il exposa au Salon de 1861, et qu'on a pu revoir l'an dernier à l'exposition bretonne-angevine de la salle Petit, il s'inspira à la fois du récit de Souvestre et des souvenirs personnels de son enfance ; comme Bresdin, il vit dans l'arbre éclairé de la lumière lunaire une sorte de personnage qui, par une transition insensible, se transformait en fantôme. Les arbres qui parlent dans la légende, dit avec justesse M. Hanciau⁶, Yan Dargent les rendit bien plus parlants encore, et, dans ces troncs

⁶ *Yan Dargent*. Paris, 1889, in-8, p. 9.

nouveaux, l'œil trouve nous ne savons quels êtres que l'on croit voir dans une vision au crépuscule, dans les prairies. Les lavandières, blanches comme des péris, mènent un branle diabolique, et enlèvent dans leurs bras le pauvre ivrogne de la ballade ».

Dans ses *Lutins de la Mer* que nous reproduisons à la fin de cet article, c'est aussi la clarté de la lune qui découpe les silhouettes de ces personnages et les fait paraître grands.

D'après une légende qui a été racontée à Yan Dargent, à Portzall, à Plouarzel et à Landunnevez (côte nord du Finistère), et que celui-ci me communique, ces gnomes sortis de la mer poursuivent les gens qui ont à se reprocher quelque méfait. Ils ont une sorte de costume marin avec de longs bras et de longues jambes (Figure 5). Les habitants de la contrée où l'on parle de ces apparitions sont voisins du château de Trémazan, qui est aussi le sujet de plusieurs traditions ; l'industrie de beaucoup d'entre eux est la récolte du varech qu'ils brûlent ensuite pour en faire de la soude. Des ramasseurs de varech, vus la nuit, ont pu être pris pour des êtres surnaturels : les grands fucus sortant du paquet qu'ils portaient ont été facilement transformés en bras et en jambes de dimensions démesurées.

Le passage de l'arbre à l'animalité se trouve aussi très bien marqué dans une composition faite par Frédéric Régamey pour illustrer *Le chat* de Jean Rouault, nouvelle fondée sur des croyances populaires que j'ai publiée dans le livre des *Têtes de bois*, 1883 (in-8, Charpentier). Les chats très-distincts au premier plan, deviennent confus quand ils se rapprochent des arbres, et ceux qui sont grimpés dessus ont l'air de se confondre avec les nodosités des chênes émondés. (Figure 3).

Maurice Sand se garda bien d'oublier cette particularité de l'arbre dont l'imagination complète, anime et fait mouvoir les formes lorsqu'à distance, elles suggèrent des idées anthropomorphes ; dans le *Loup-garou* exposé au Salon de 1857, le fond du paysage est formé par des troncs noueux derrière lesquels vient de se lever la lune à moitié voilée par les nuages ; la couleur et l'effet général relèvent d'une conception analogue à celle des lavandières de Yan Dargent (Figure 4). Ils jouent aussi un rôle dans le dessin de la Poule noire qui illustre les Légendes rustiques de Georges Sand.

Le Lupeux qui égare les gens et les fait se noyer dans les mares est, ainsi qu'on peut le voir dans le dessin de *L'Illustration*⁷, un être fantastique perché sur une branche d'arbre, et qui regarde sa victime. Le corps, qui est celui d'une sorte de nain aux membres noueux, se termine par la tête d'un étrange animal, qui semble, de même que la silhouette générale, emprunter

⁷ *L'Illustration*, 1885, p. 109. On doit remarquer que quel qu'ait été le talent du graveur, la reproduction ne donne pas une idée bien nette du fantastique de l'original, la gravure étant obligée de préciser, alors que la peinture permet de laisser bien des choses dans un certain vague.

beaucoup aux vieux saules voisins. Dans le dessin original, la lumière est rougeâtre comme le reflet d'un feu ; une bande de lueurs jointe à celle du croissant, agrandit l'homme nu, qui assis sur la bonde d'un étang, a les pieds dans l'eau, et donne une apparence sculpturale à cette personnification du Grand bissêtre. Ce bissêtre préside aux événements qui ont lieu les années bissextiles, court les champs, les étangs, les marécages, dont il fait sortir les pestilences et les mauvaises fièvres.

Maurice Sand a traité de la même façon le Casseu de bois, sorte d'apparition qui a pour point de départ la phosphorescence des branches. Lorsqu'on regarde le dessin original, on aperçoit sur une branche qui va se casser une lueur rouge qui ne rappelle que d'assez loin la forme humaine. Ce n'est qu'en regardant avec plus d'attention que l'on distingue au milieu de cette lueur, comme une chrysalide dans son enveloppe de soie, une figure humaine nue, aux longs cheveux, à travers une sorte de météore rougeâtre.

PAUL SÉBILLOT.

Les deux gravures de Maurice Sand nous ont été gracieusement données par M. Best, directeur du *Magasin pittoresque*, cet excellent recueil fondé par notre collègue M. Édouard Charton. Le dessin des Lutins de la Mer nous a été communiqué par M. G. Hanciau.

5. Sébillot, Paul, « L'iconographie fantastique », *Revue des traditions populaires*, 5^e année, tome V, n°6, 15 juin 1890, p.338-352.

L'ICONOGRAPHIE FANTASTIQUE,

II

LES LUTINS.

LORSQUE les conteurs populaires mettent en scène des lutins, ils ne se contentent pas de raconter leurs faits et gestes, souvent ils décrivent la forme sous laquelle ils se sont manifestés ; et la description est parfois assez précise pour permettre de faire le portrait de ces êtres protéiformes. Si leurs linéaments ne sont pas toujours nettement arrêtés, si les détails de leur costume, de leurs attributs varient beaucoup, ils ont cependant un certain nombre de traits caractéristiques qui ne permettent pas de les confondre soit avec les hommes, soit avec les fées ou leurs congénères, soit aussi avec les diables.

Un de leurs traits particuliers est la petitesse ; rarement leur taille dépasse celle d'un enfant de douze ans ; on peut même dire que ceux qui l'atteignent sont presque les géants de l'espèce. Il en est auxquels une coquille de noix sert de casque ; d'autres ont des épées de la longueur d'une épingle de corsage : quelques-uns, plus petits encore, peuvent se cacher dans le calice d'un volubilis.

Ils ont l'espièglerie des enfants, mais non leur gentillesse ; presque toujours imberbes, ils ont pourtant quelque chose de vieillot, alors même que leur petitesse n'est pas accompagnée d'une difformité. Par là ils se rattachent aux pygmées de l'antiquité et aux nains ; le peuple semble pour ainsi dire en faire l'antithèse des géants ; mais s'il ne leur a pas donné la force physique, il les a doués d'une certaine dose de ruse et de malice qui les rend quelquefois redoutables. Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle qu'on leur fait jouer ; il est, ainsi qu'on peut s'en assurer par les tables en cours de publication dans la *Revue*, extrêmement complexe ; leur esprit a la mobilité et le changement subit qui caractérise le premier âge, et cette période de décrépitude qui ressemble tellement aux premières années que l'on dit en France de celui qui est arrivé à cette période : il est tombé en enfance.

Nos lutins ne paraissent pas avoir eu, dans l'antiquité, des similaires tout à fait identiques ; pendant la période qui précéda le christianisme, ils ne formaient pas une catégorie distincte des petits dieux d'un ordre inférieur, et le culte qu'on leur rendait n'avait rien de clandestin ; certaines divinités de la campagne ou de la maison ont été vraisemblablement les prototypes de

ces petits êtres légers et fantasques qui sont restés si vivants dans nos traditions populaires modernes.

Pour les lutins qui vivent avec les hommes et sont attachés à l'intérieur des maisons, aux écuries ou aux greniers, on peut les rattacher aux génies protecteurs des diverses parties de l'habitation, auxquels les peuples de l'antiquité rendaient un culte domestique. Comme eux, les Pénates étaient de petite taille, et il est possible que nos lutins parfois un peu difformes, ne soient en réalité qu'une sorte de caricature des dieux du foyer domestique.

Il faut remarquer toutefois que l'on trouve, dans des légendes Scandinaves assez anciennes de petits êtres protecteurs du foyer.

La théorie admise par tous les Pères de l'Église est que les dieux païens étaient bel et bien des démons, logés par Satan lui-même, dans les statues que façonnaient les païens. (MINDTIUS FÉLIX. *Octav.* XXVI. —TERTULLIEN : *Spectacul.* 13).—⁸. Il était tout naturel que le christianisme après avoir supplanté les religions de la Grèce, de l'Italie et de la Gaule, cherchât à ruiner aux yeux de leurs anciens adorateurs les divinités vaincues en les représentant comme des démons malfaisants, et en leur prêtant des attributs diaboliques ou ridicules. Les lutins, malgré leur rôle secondaire, partagèrent cette réprobation ; plusieurs textes du moyen âge semblent ne pas faire de distinction entre les diables et les lutins.

Ceci paraît résulter des textes rapportés comme exemples par Littré⁹.

Pour le moment, nous ne nous occuperons que des formes iconographiques que les artistes leur ont données en suivant, avec une fidélité plus ou moins grande, les idées populaires.

Je ne crois pas qu'il existe de représentations spéciales de lutins avant une période assez moderne. Toutes celles qui sont venues à ma connaissance, sont du reste, l'œuvre d'artistes qui ont interprété les descriptions populaires, parfois assez exactement, mais plus souvent avec une

⁸ V. RAOUL ROSIÈRES, *Hist. de la Société française*, t. II, p. 186.

⁹ XIIIe s. — Diable semble ou luitons ou maufez. *Guillaume au court nez*.

XVIe. — Sire, che (ce) dist li prestrez, si ait m'ame pardon,

Chést par enchantement de deable ou de luiton, (BEAUDE SEB. VIII 156)

XVe. — Lors laisseront li vieillard ce lutin ; (La passion des femmes).

Mais je me doubt' que ce ne soit trop tard. (E. DESCHAMPS. P. M.)

Quelle chose est ung luiton, dist Estonne. Sire, dist Narcis, c'est ung esprit

qu'on ne peult veoir et se delecte à decepvoir les gens (PERCEFOREST t. II. p. XIII.)

Cest un luiton ou diable déguisé. (RABELAIS, liv. I, ch. 35).

Ce n'est qu'aux lutins de luicter les morts (MONTAIGNE, III. p. 112).

Maury. *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*, p. 166, nous dit que l'on pensait qu'un homme pouvait par un effet magique ou diabolique, être changé en animal, et que l'homme ainsi métamorphosé s'appelait lutin ou luyton. Gervaise de Tilbury, dans ses *Olia impenalia*, parlant d'un lutin qu'il nomme Portumus, dit que lorsque dans les ombres incertaines de la nuit, il voit un Anglais qui voyage seul à cheval, il se joint à lui invisible, et lorsqu'il l'a accompagné un bout de chemin, il s'empare des rênes et mène le cheval dans une fondrière. Alors l'y abandonne pataugeant, et s'en va en riant lourdement. Il parle aussi de la taille de ces lutins qu'il prétend exister aussi en Provence *Statura pusilli dimidium pollicis non habentes*. (L. BREUYRE. *Contes de la Grande-Bretagne* p. 234).

grande liberté, empruntant certains attributs aux satyres, aux œgyptans et aux diables. Par un procédé commun à la caricature de toutes les époques, quelques traits sont exagérés, transformés de manière à produire un effet comique.

Le lutin Scandinave (Figure 1) est emprunté au recueil d'Asbjorsen et Moe ; il a suffi à l'artiste, pour représenter un petit être malicieux qui n'appartient pas à l'humanité d'allonger quelque peu ses oreilles, et d'orner sa bouche des petites touffes de poils qui sont la moustache des chats.

Un autre esprit familier de la maison, (Figure 2) qui illustre le même recueil a une grosse tête, un nez camus et épaté, la bouche largement fendue, et il s'amuse à casser les assiettes.

Dans la figure 3, qui servait de cul-de-lampe final à l'un de mes contes publiés par la *Bretagne littéraire et artistique* en 1880, on voit une sorte de lutin qui ressemble à la fois à une grenouille et à un fœtus. Courboin, s'éloignant quelque peu des données populaires, lui a prêté un geste familier aux gamins de Paris.

On peut encore ranger dans la catégorie des lutins domestiques, la figure 4 ; c'est le petit homme rouge des Tuileries, qui est moitié diable, moitié lutin.

Ce dessin de Saint Evre accompagne dans une ancienne édition la chanson bien connue de Béranger.

La figure 5, probablement d'origine anglaise, a été publiée par le *Magasin pittoresque* en 1843. Elle sert d'illustration à l'épisode suivant d'un conte irlandais : un paysan qui est sorti de chez lui par un temps froid, souhaite avoir un verre de whiskey. Au même instant, il voit un petit homme haut d'un pied tout au plus, la tête couverte d'un chapeau à trois cornes, le corps revêtu d'un habit galonné, et portant sur ses souliers de larges boucles d'argent. Il tient à la main une coupe pleine de whiskey presque aussi grande que lui.

Dans le livre de Miss Bray, intitulé : *A Peep at the Pixies or Legends of the West*¹⁰, with illustrations by Hablot K. Brown (Phiz), le lutin Gathon est dessiné sur le frontispice ; il apparaît dans une excavation de mine à un mineur assis et qui le regarde avec un étonnement bien naturel. Miss Bray le décrit ainsi, p. 30 : Il était de petite stature ; mais quels singuliers membres il avait ! ils semblaient composés de rouleaux de graisse ; sa figure était comme une balle, large et rouge, avec un nez aussi rond qu'une bouteille ; ses yeux, qui étaient très petits, lançaient des rayons autour de sa tête comme deux charbons brûlant dans la forge d'un maréchal ; il avait de très larges oreilles pointues et longues, qui ressemblaient à celles d'un âne ; il tortillait et ramassait sa queue, dont l'extrémité, grasse et touffue, était ramenée sur ses épaules. Il portait

¹⁰ London, 1874. in-12.

un marteau dans sa petite main grasse, et était aussi nu qu'au moment de sa naissance ; mais cela lui importait peu, pour compléter le portrait, son regard était facétieux et vague.

Nous n'avons reproduit que le lutin Gathon seul ; ainsi qu'on peut le constater, Figure 6, l'artiste a assez scrupuleusement suivi la description de l'auteur.

La figure 7 illustre un conte polonais de R. W. Woycicky, intitulé le *Corbeau enchanté*¹¹. Cet oiseau est un prince métamorphosé ; il dit à une princesse qui a compassion de lui, qu'il peut être désenchanté si elle consent à habiter seule une chambre où se trouve un lit d'or. Elle doit y passer la nuit, sans pousser un cri, quoi qu'elle puisse voir ou entendre. La princesse se couche ; à minuit la porte s'ouvre toute grande, et elle voit entrer dans la chambre toute une bande de malins esprits. Ils allument un grand feu au milieu du plancher, et placent dessus un chaudron rempli d'eau bouillante. Ils s'approchent du lit en poussant de grands cris, en arrachant la jeune fille, et l'entraînent du côté du chaudron. Elle était quasi-morte de peur, mais elle ne proféra pas la moindre plainte. Soudain le coq chanta et tout s'évanouit.

Un fermier qui voyait ses bêtes à cornes les plus grasses dépérir et être réduites à l'état de squelettes, se cache pour savoir qui les rendait ainsi. A minuit, il entend un bruit pareil au bourdonnement d'un essaim d'abeilles à la porte de la cuisine, et, immédiatement après, il voit une petite créature, extrêmement petite, mais semblable à un homme, qui vient à travers le trou de la serrure, va prendre au clou une énorme clé, presque aussi grosse que lui, et ouvre la porte. Alors le fermier voit l'un de ses beaux bœufs entraîné par des myriades de petites créatures (Figure 8); les unes étaient assises sur son dos, d'autres le tiraient par les oreilles, quelques-unes grimpaient le long de sa queue, et deux gamins, perchés chacun sur le bout de ses cornes, s'amusaient à tourner tout autour. Les plus gros de ces Pixies n'étaient pas plus hauts qu'un chandelier de cuisine, c'est-à-dire environ six pouces des pieds à la tête, et les petits Pixies, ou les Lutins qui étaient parmi eux, avaient à peine la moitié de cette hauteur. Ils avaient des yeux noirs et brillants, de larges bouches et des langues rouges, pointues comme des canifs, qu'ils tiraient hors de leurs bouches. Ils amenèrent le pauvre bœuf auprès de la cheminée de la cuisine. (Miss BRAY, *l.c.*, p. 152.)

La figure 9 illustre un épisode d'un conte islandais. Une nuit de Noël, un pêcheur et sa femme voient les îlots qui étaient près de la terre illuminés de petites lumières bleues sans nombre qui se mouvaient sans cesse, dansaient et s'approchaient de plus en plus de l'île où ils demeuraient. Lorsqu'elles y arrivèrent, elles vinrent se ranger en cercle autour d'une grande pierre qui n'était pas très éloignée du rivage et que le pêcheur et sa femme connaissaient bien.

¹¹ *Fairy tales of all nations* by Antony R Montalba with 24 ill. by Richard Doyle London, 1849 in-8° p. 133.

Mais, à leur grande surprise, ils virent que la pierre avait pris une forme humaine gigantesque. Ils s'aperçurent que les lumières bleues étaient portées par des nains. Leur figure était pâle et terreuse, ils avaient de grands nez et des yeux rouges, en forme de becs d'oiseaux et d'yeux de hibou, et leurs corps étaient difformes. Ils couraient çà et là et semblaient à la fois joyeux et inquiets. Soudain le cercle s'ouvrit, les petites gens s'écartèrent et Guru — c'était une sorte de fée — qui alors semblait aussi grande que la pierre, s'approcha à pas de géant. Elle enlaça ses bras autour de la figure de pierre qui aussitôt reçut la vie et le mouvement.

Dès que les petites gens s'en aperçurent, ils se levèrent et accompagnèrent avec des gestes et des grimaces extraordinaires un chant qui fit résonner toute l'île.

On peut rapprocher de cette scène un épisode raconté par Souvestre, dans lequel des lutins se trouvent aussi en relation avec des monuments mégalithiques. Lao, le joueur de biniou, a voulu passer par la lande où habitent les Korrigans, bien qu'il faille, pour ne pas être inquiété par eux, être en état de grâce. Arrivé devant la maison des petits nains, la lune se lève et Lao pousse un cri : A droite, à gauche, derrière, devant aussi loin que son oeil peut voir, la lande partout est couverte de Korrigans qui accourent. Il veut faire le signe de la croix, mais tous les petits hommes l'entourent en criant : Tu nous appartiens, tu n'es pas en état de grâce

Lao, dominé par une puissance magique, sent le biniou s'approcher de ses lèvres, il joue, il danse malgré lui, et les Korrigans l'entourent de leurs rondes. L'un a saisi sa ceinture dénouée, l'autre s'est coiffé de son chapeau à chenilles bariolées, et chaque fois que Lao veut s'arrêter, tous reprennent en chœur, — Sonne, beau sonneur, sonne et mène la danse des Korrigans. (*Mag. pittoresque* 1843, p. 200). Penguilly l'Handon, l'auteur de la composition que nous reproduisons (Figure 10) a eu une conception très supérieure au point de vue de la variété des types à celle du dessinateur anglais.

Dans la figure 11, empruntée à l'ouvrage de Miss Bray¹², il s'agit d'une conjuration faite par une vieille sorcière ; elle trace autour de Will un cercle avec de la craie blanche, enlève son serpent du manche à balai autour duquel il était enroulé, le met dans le cercle et ordonne à Will de le prendre et de le mettre à son bras ; dès qu'il est dans le cercle, il devient prodigieusement grand, ouvre sa bouche et tire un peu de sang du pouce de Will; elle retire ensuite le reptile et appelle par trois fois en prononçant une conjuration en vers. Alors arrive par la porte une petite créature, haute de six à sept pouces, avec des ailes semblables à celles d'un cousin ; sa tête était frisée et ressemblait plus à celle d'un oiseau qu'à une tête couverte de cheveux ; sa figure était comique, ses yeux noirs et vifs étaient comme ceux d'une souris ; il était presque nu et avait une

¹² *A peep at the Pixies, or Legends of the West*, p. 50-51.

petite queue toute courte qu'il semblait remuer avec plaisir. C'est mon joli petit Pixie, dit la vieille. Après une seconde conjuration paraît un second Pixie qui avait la figure d'un enfant, ronde mais déplaisante ; ses petites jambes et ses cuisses étaient toutes couvertes de poils ; sa queue bien que courte, était plus touffue que celle du petit Lynx ; il avait des ailes de chauve-souris aux talons et aux épaules. Ce lutin nommé Crabby Cross, après diverses farces, fait trois culbutes, et va regarder par le trou de la serrure, immédiatement suivi par une ou deux douzaines de pixies qui étaient restées avec lui. On entendit un grand bruit à la porte, et une grande ruche prise dans le jardin de la chaumière vint rouler au milieu des Pixies. Crabby Cross et ses compagnons prirent un vieux chaudron qui était dans la cheminée, et avec l'aide de toute l'armée des lutins, le placèrent sur la tête de Will et se prirent à frapper dessus de toutes leurs forces ; les abeilles se mirent à bourdonner autour de la tête de Will qui crut que sa dernière heure était venue.

Les figures 12 et 13 sont d'origine allemande et sont dues au crayon de L. Richter. Nous reproduisons les passages dont s'est inspiré le dessinateur, qui ayant à interpréter un texte semi-populaire, a donné plus libre carrière à son imagination. Ses compositions, supérieures au point de vue artistique, sont moins naïves, plus compliquées, mais s'éloignent plus de la donnée populaire que les autres dessins que nous avons reproduits.

Au haut du mont Sudète, le Parnasse des Silésiens, vit dans une parfaite intelligence avec Apollon et les neuf Muses, le célèbre génie de la montagne, Rubezahl ; ce prince des gnomes ne possède il est vrai, sur la surface de la terre qu'un petit domaine de quelques milles de circonférence. Mais quelques toises au-dessous de l'écorce de la terre, il exerce seul une souveraineté qui s'étend à 860 milles dans les entrailles de la terre, et pénètre jusqu'à son centre. Quelquefois, il lui prend fantaisie de parcourir ses vastes et mystérieuses provinces, de contempler ses inépuisables trésors de mines et de métaux précieux ; de passer en revue son armée de gnomes, et de l'occuper, tantôt à contenir par de solides digues la violence des ruisseaux de feu qui roulent dans les entrailles de la terre, tantôt à comprimer des exhalaisons minérales, à fertiliser avec de fécondes vapeurs les roches stériles, et à les changer en un airain précieux¹³.

NOTRE Rubezahl prenait quelquefois des formes bizarres d'animaux sauvages inconnus au pays, et se plaisait alors à effrayer les timides marchandes qui se rendaient au marché (MUSOEUS, t. I, p. 39).

Il est vraisemblable que des artistes italiens, espagnols ou portugais ont représenté les

¹³ MUSOEUS. *Contes populaires de l'Allemagne*, traduits par A. Cerber de Medersheim, éd. illustrée de 300 vignettes allemandes Paris G. Havard 1840 in-12

personnages, analogues à nos lutins, dont les paysans des diverses contrées admettent encore l'existence. Nous serions reconnaissant à nos collègues étrangers de nous signaler les dessins qui pourraient servir à compléter ces notes iconographiques.

PAUL SEBILLOT.

6. Sébillot, Paul, « Table méthodique- Monde fantastique », *Revue des traditions populaires*, 7^e année, Tome VII, n°8-9, août, septembre 1892, p.534-537.

MONDE FANTASTIQUE

Anthropomorphes,

Diable : Diable, Fourmi, Fumier, Nain, Navigation, Navire, Pacte, Pied, Transmission.

Fées, sirènes, etc. Faitaud, Fées, Fête, Fions, Filleul, Galettes, Grottes, Houles, Margot la Fée, Pain, Repas, Sirène.

Lutins. Nain, Rigaud, Séné.

Géants et Ogres, op. : Gargantua, Géants, Grand Sourcil, Ogre, Ogresse, Sarrasin.

Animaux.

a). Bête à sept têtes : Dragon, Licorne, Serpent ailé.

Parlant : Bélier, Cerf, Chat-huant, Chat, Chèvre, Chien, Coq, Corbeau, Couleuvre, Crapaud, Grenouille, Fauvette, Jument, Léopard, Lièvre, Lion, Loup, Mouton, Mule, Poule, Oiseaux, Oie, Ours, Papillon, Poisson, Poulain, Renard, Serpent, Tortue.

b). Lutins : Fersé, Mourioche, Mouton, Nicole, Pacoret.

Animisme d'inanimés.

Bague, Faucille, Feu, Fève, Outils, Vielle.

Choses de l'autre monde.

Ame, Antoine (saint), Artilleur, Bain, Branche, Cadavre, Cercueil, Chapelle, Charrette Moulinoire, Château, Colombe blanche, Contrat, Damnés, Descentes, Disputes, Enfant, Enfer, Enterrement, Fauteuil, Fiancée, Fantôme, Flambeaux, Homme dans la lune, Houle, Invitation,

Jument, Lavandière, Marmite, Messe, Minuit, Monde souterrain, Mort, Mouchoir, Papillon, Paradis, Pèlerinage, Pendus, Pénitence, Pierrot, Pigeon, Purgatoire, Reçu, Religieuse, Résurrection, Repas, Revenant, Rose, Sac, Sueur, Temps oublié, Tête, Tombeau, Toussaint, Vampirisme, Vie, Violoneux, Yves (saint).

DIVERS

Couleurs.

Blanc, Bleu, Noir, Rouge, Vert.

Modernités.

Canons, Cartes, Chapelet, Clarinette, Eau-de-vie, Fusil, Guillotine, Lorgnette, Médaille, Mouchoir, Parapluie, Pistolet, Porte-Monnaie, Rat, Revolver, Somnambule, Sauvages, Serviette, Tabac, Tabatière.

Nombres.

Cent, Centième, Deux, Quatorze, Quinze, Sept, Trente, Trois, Vingt et un.

Superstitions et surnaturel.

Age, Aimer, Ame, Avertissement, Autel, Aventure, Bâton, Beauté, Blessure, Bouc, Cadavre, Cercueil, Chance, Changeling, Chapelet, Chapelle, Charme, Chemin. Cheminée, Christ, Cimetière, Cloche, Clous, Cœur, Coq, Croix, Danger, Destinée, Diable, Drap mortuaire, Eau bénite, Ecorché, Eglise, Elme (feu), Enfant, Enfer, Ensorcellement, Enterrement, Épingles, Épreuves, Étoiles, Évangile, Exorcismes, Fantôme, Feu, Flambeaux de vie, Fleurs, Fontaine, Forêt, Fort, Formule, Fournaise, Grenouille, Haies, Herbe, Hostie, Impiété, Jurer, Léché (pied), Maladie, Minuit, Miracles (autel), Miroir, Mort, Naissance, Oubli, Pacte, Pèlerinage, Pendus, Pénitence, Pierres, Promesse, Revenant, Sacrilège, Sang, Serpent, Sorcier, Sort, Souffle, Tabou, Tête, Vampirisme, Venin, Viatique.

NOMS PROPRES CITÉS

Diabes : Chabert, Croche-le-Diable, Grippi, la Mère Grippi, Le Grivois, Guêtres-Grises, Le

Liant, Lucifer, Platus, Rodomont.

Fées : Argentine, -Basquienne, La Chanteuse, Gladieuse, Gouégo, Isabette, Merlitionne, Soucio, Truitonne.

*Héros populaires*¹⁴ : a) Appuie-Montagnes, Arracheur de chênes, Barablorque, Barbe Rouge, Barbe Verte, Bénédicité, Bouvier, Décampe, Faito, Février, Galette de Biscuit, Gargantua', Georges, Grand Coquelicu, Grand Sourcil, Hubert, Jean Cate, Jean de Calais, Jean de l'Ours, Jean de la Grange, Jean le Teignoux, Jean le Laid, Jean le Soldat, Jean sans Peur, Jean des Merveilles, Lampoudrie, Misère, Orolias, Petite-Baguette, Petitroi Jeannot, Petit Palet, Petit Jean, Petit Jour, Petit Pierre, Petits-Yeux voit clair ; La Perle, Peucerot, Peuçot, Point du Jour, Poucet, Quart de Vin, Roi grand Nez, Tie-tie, Thomas le doreur, le Vilain, Villepouri.

b) Février, Janvier, Jean, Jean le Diot, Jean le Fin, Jean le Fou, Jean le Sot, Vadoyer.

c). Charlemagne : fils de — : Dagobert (roi), M. de la Garaye.

Héroïnes : Belle aux clés d'or ; Aurore, Belle-Fille, La Bergère des Champs ; Blanche neige, Bonté sans égale ; Gendrouse, Césarine, Chaperon Rouge, Chatte Blanche, Crépuscule, princesse Dangobert, Elisabette, Elisabotte, Euphrosine, Félicité, Fleur du Rocher, Fleur sans pareille, Jaquette de Bois, Jeanne, Jeanne la Diote, Jeannette, Mésille Dorée, Néréide, Olérie, Oudelette, Peau d'Anette, la Porcelaine, la Pouilleuse, Rouge-Rose.

Lutins : Balthasar, Coiffette, Fauteur, Fersé, Mourioche, Nicole, Pacoret, Renault.

Saints et saintes : Amateur, André, Antoine, Blanche, Brigitte, Cast, Cieux, Clément, Corentin, Denigé, Elme, Enogat, Eutrope, Jean, Lambert, Lénard, Lin, Lunaire, Malo, Mathurin, Maudez, Mauron, Michel, Paul, Pierre, Quay, Roch, Servan, Vierge, Yves.

Animaux : Chiens Brise-Fer, Passe-Partout, Pauvreté-Chats (Coiffette, Balthasar, Renault), Chevaux (Petit-Vent, Grand-Vent), Loup, (Courtaud, Glaume le Loup), Renard (Pierre le Renard).

Marins et soldats : La Chique, Décampe, Frères la Côte, Galette de Biscuit, Georges, Jean-

¹⁴ Sur les gestes de ce héros, cf. la table analytique à la fin de mon *Gargantua* dans les *Traditions populaires*, Maisonneuve, 1883.

Jacques, Jean le Soldat, Joachim, Mailloche à Fourrer, Mateur, Mathurin, Mercredi, Pierrot, Pierre, Quart de Vin, La Rose Sans Quartier, Tribord-Amures

Navires : Cornélie, Eole, Fumée, Grand-Chasse-Foudre, Saint-Marcand, Navarin.

Pays et Villes : Alger, Amérique, Anglais, Angleterre, Antifer, Ardennes, Berlin, Bordeaux, Bosquen, Boulogne, Brest, Briac (St-), Briec(St), Californie, Cast(St), Castille, Cesson, Château-Serin, Chinois, Créhen, Crokélien, Dinan, Enogat (St-), Erquy, Espagne, Fécamp, France, Fréhel, Garde, Guildo, Inde, Isle-Aval, Jacut (St-), Jaguens, Lamballe, La Nouée, La Latte, Londres, Louvre, Malo (St-), Marseille, Matignon, Mont Blanc, Nantes, Naz, Normands, New-York, Orient, Paris, Parisiens, Plougastel, Pôle Word, Pontual, Port Blanc; Port aux Sorciers, Ports, Portugal, Poulifée, Prusse, Quatre-Vaux, Rennes, San-Francisco, Seine, Sérésie, Smyrne, Toulon, Trêve, Trigavou.

PAUL SÉBILLOT.

C. Autres journaux

1. Deschamps, Gaston, « La littérature fantastique et terrible », *Je sais tout*, 15 septembre 1905, p.151-160.

De tous temps, des écrivains ont cherché à communiquer dans leurs œuvres le frisson de la terreur et du mystère. Mais cette tendance a pris, ces dernières années, dans les pays anglo-saxons, sous la double influence du grand écrivain Edgar Poe et du grand vulgarisateur français Jules Verne, une extension considérable. L'éminent critique Gaston Deschamps a bien voulu exposer ici un pittoresque aperçu des œuvres et des idées les plus étranges et les plus typiques qu'a suscitées cette orientation nouvelle de la littérature.

Lorsqu'on voyage dans l'île de Java, et qu'après avoir mangé des huîtres cuites au vin blanc et des confitures de gingembre, à l'ombre des muscadiers, des kolas et des cacaos dans les merveilleux jardins de Buitenzorg, on va voir les idoles des temples bouddhiques, on est surpris par le caractère véritablement effrayant que prend, dans cet étrange pays, la manifestation plastique de l'idée religieuse. Les dieux ventrus de ce panthéon difforme sont, presque tous, des croque-mitaines ou des pères fouettards. Ce sont d'affreux bonshommes, coiffés de mitres en forme de pagodes, et pourvus, presque tous, d'une quadruple tête aux yeux exorbités. Ils ont des langues de feu dont le dard fourchu a l'air de menacer et de narguer les multitudes effarées. Leurs abdomens sont proéminents et agressifs, leurs mâchoires sont grimaçantes ; leurs dents sont extraordinairement canines. C'est India et son gourdin écarlate, Broena et ses ongles griffus, et toutes sortes d'idoles effrayantes qu'inventa le bizarre génie des Hindous, en quête d'épouvante et en frénésie de laideur.

L'humanité, même en dehors des pays jaunes, éprouve, apparemment, le besoin d'être terrifiée.

C'est pourquoi, il y a toute une littérature destinée à nous procurer des sensations horribles. Cette littérature s'est particulièrement enrichie, dans ces dernières années, par l'importante contribution qu'y ont apporté les romanciers anglais.

En plein mystère et en plein effroi. Le type du policier Sherlock Holmes.

Le docteur Conan Doyle, par exemple, est un maître inventeur en fait de terreur. On ne saurait lire dix pages du roman intitulé « Le Chien des Baskerville », sans frissonner d'inquiétude. Ah! le terrible chien, que ce chien-fantôme !

La famille Baskerville est une des plus riches et des plus considérées du Devonshire. La mort tragique de sir Charles Baskerville a causé récemment, dans ce comté, une émotion profonde. Sir Charles était un esprit supérieur, très pénétrant, à la fois spéculatif et pratique. La courtoisie de ses manières, la chevaleresque générosité de son cœur lui avaient concilié l'affection et le respect de tous. Au moment où il mourut, il était désigné comme le candidat probable du parti libéral aux prochaines élections de Mid-Devon.

Sir Charles Baskerville, lorsqu'il habitait sa résidence champêtre de Baskerville Hall, avait coutume de se promener, chaque soir, dans la fameuse allée des Ifs, qui est une des principales attractions de cette maison seigneuriale. Un soir de printemps (c'était exactement le 4 mai) sir Charles partit pour sa promenade habituelle. Il fumait un cigare que son valet de chambre, un nommé Barrymore, a vu longtemps luire dans le clair-obscur de l'allée des Ifs. Il avait manifesté le dessein de partir, le lendemain, pour Londres, et même, il avait recommandé à Barrymore de bien préparer ses bagages.

On ne le vit pas revenir. A minuit, Barrymore, ayant constaté que la porte du château était encore ouverte, alluma une lanterne et se mit à la recherche de son maître. Le sol de l'allée des Ifs avait été détrempé, dans la journée, par des averses. La trace des pas de sir Charles était imprimée dans la terre mouillée. On suivit ces empreintes jusqu'à une barrière qui, vers le milieu de la bordure des ifs, s'ouvre sur la lande. Une série d'empreintes plus profondes démontrait que sir Charles Baskerville avait stationné quelque temps en cet endroit. Il avait dû reprendre sa marche, car on ne retrouva son cadavre que beaucoup plus loin...

Tels sont les faits extraordinaires que le docteur James Mortimer, médecin dans le Devonshire, vient raconter au célèbre Sher-lock Holmes, qui est le héros favori du romancier Conan Doyle, et qui excelle, par simple plaisir d'amateur, dans les investigations de police.

Sherlock Holmes a une manière de procéder qui n'appartient qu'à lui, et qui aboutit presque toujours à des résultats merveilleux. Et il n'aime que les enquêtes qui ont quelque chose de bizarre et de fantastique. Il travaille par amour de l'art et non point pour gagner de l'argent.

Sherlock Holmes prêta une oreille attentive au témoignage du docteur Mortimer, qui résuma sa déposition en ces termes effrayants :

« Sir Charles était étendu, la face contre terre, les bras en croix, les doigts crispés dans le sol et les traits convulsés sous l'empire d'une violente émotion, que j'aurais à peine osé certifier son identité. Le corps ne portait aucune blessure... Mais la déposition de Barrymore est incomplète. Il a dit qu'auprès du cadavre il n'existait nulle trace de pas... Il n'en avait pas vu... Elles ne m'ont pas échappé, à moi... nettes et fraîches... à quelque distance du lieu de la scène!...

- Des empreintes de pas?

- Oui, des empreintes de pas.

- D'homme ou de femme?

- Monsieur Holmes, j'ai reconnu l'em-preinte d'une patte de chien gigantesque!

C'est sur cette donnée effarante, que Sherlock Holmes s'engage, avec son flegme habituel, dans la plus dramatique des enquêtes. Il apprend, d'abord, que les paysans du Devonshire se racontent, entre eux, le soir, à la veillée, une histoire à faire dresser les cheveux sur la tête des personnes chauves.

Sachez qu'au temps de la grande Révolution d'Angleterre, le sire Hugo de Baskerville était un des plus terribles gentilshommes de la Grande-Bretagne. Franc païen, il faisait de sa vie deux parts, dont il passait l'une à ne rien faire, l'autre à mal faire. En son manoir de Baskerville, sinistrement éclairé par l'illumination des orgies nocturnes, et toujours retentissant de cris et de blasphèmes, il buvait des boissons défendues, il chantait des chansons sacrilèges, en compagnie de deux ou trois seigneurs, dignes de mener avec lui cette vie infernale.

Or, par une sombre nuit, Hugo de Baskerville, dans la plus haute chambre de son don-jon, se réjouissait d'une façon diabolique, avec les compagnons habituels de ses exécrables divertissements. Ayant accompli, ce jour-là, la plus mauvaise action de sa vie, il était très content de lui-même. Il avait enlevé, dans une ferme voisine, la fille d'un honnête cultivateur, et il avait enfermé sa prisonnière dans une tourelle verrouillée et cadénassée, où la pauvre captive pleurait, sanglotait, frissonnait, en entendant les horribles échos de l'orgie voisine. Lorsque le sire de Baskerville, ayant suffisamment bu, mangé, vociféré avec ses affreux camarades, remonta dans la tourelle, il poussa une épouvantable imprécation. La prisonnière était partie. Elle s'était sauvée par une étroite fenêtre; et s'accrochant tant bien que mal aux lierres qui tapissaient le château maudit, elle avait pu descendre jusqu'à terre, et s'enfuir à travers la lande. Alors une idée véritablement satanique s'offrit à l'imagination de Baskerville et des ivrognes qui l'accompagnaient. « Par tous les monstres de l'enfer! s'écria-t-il, je jure de rattraper ma proie... Sinon, je fais le serment de me donner au diable, corps et âme... » Et l'on vit une chasse fantastique, vertigineuse, démoniaque, se déchaîner, sous la clarté morne de la lune, à travers les campagnes hallucinées.

Les chevaux galopaient, les chiens aboyaient, les chasseurs faisaient entendre les plus épouvantables clameurs. Hugo, sur un cheval forcené, courait avec frénésie. Ses compagnons l'ayant perdu de vue, interrogèrent un berger qui errait sur la lande, et qui, enveloppé par la clarté lunaire, ressemblait à un revenant...

- Ah! répondit ce berger, j'ai vu l'infortunée jeune fille, poursuivie par la meute du sire Hugo. Mais j'ai vu aussi un grand chien noir galoper en silence derrière le sire de Baskerville; et je

prie le ciel de ne jamais voir sur mes talons, un matin de cette taille, et endenté aussi terriblement!...

Les cavaliers, en écoutant ce récit, sentirent que leur sang se figeait dans leurs veines! Et quelle ne fut pas leur angoisse, lorsque, plus loin, ayant mis pied à terre, ils virent, au fond d'un ravin, la jeune fugitive, morte de peur, et à côté d'elle, le sire de Baskerville, terrassé par un énorme chien noir, qui le tenait à la gorge. Ce chien, au moment où les cavaliers s'arrêtèrent, glacés d'horreur, tourna vers eux une gueule si rouge et des yeux si ardents, que l'un d'eux mourut sur la place, et que les autres restèrent fous jusqu'à la fin de leurs jours.

On conçoit, dès lors, l'émotion avec laquelle le bon docteur Mortimer raconta à Sherlock Holmes, l'observation qu'il a faite d'une trace de « chien gigantesque », à l'endroit où l'on trouva le cadavre convulsé de sir Charles...

L'art, on pourrait presque dire le procédé, du romancier Conan Doyle, consiste à ramener aux proportions d'un fait divers, aisément intelligible, les données horribles, qui sont les prémisses de ses récits. On tremble, on frémit, on s'effare. Et puis, on finit par comprendre, ce qui est la meilleure manière de se rassurer.

L'enquête de Sherlock Holmes aboutit à des résultats positifs. La légende du « chien des Baskerville » s'explique, comme toutes les légendes, par la faculté d'agrandissement et de transfiguration qui caractérise l'imagination populaire. Quant au chien effrayant qui, plusieurs siècles après la fin tragique du sire Hugo, fut cause de la mort imprévue de sir Charles, il existait effectivement. On l'entendait, fort distinctement, hurler tous les soirs sur la lande. Les paysans affirmaient qu'il lançait du feu par la gueule et par les yeux. Cet animal était un grand chien, enduit d'une préparation phosphorescente par un certain Stapleton, naturaliste très savant et non moins méchant, dont le château était situé tout près du château des Baskerville. A la vue de ce chien phosphorescent, sir Charles, qui était atteint d'une affection cardiaque, était mort, tout simplement de la rupture d'un anévrisme.

Le créateur le plus fécond du fantastique et de l'invraisemblable : Wells

L'art de H.-G. Wells, romancier, prophète et réformateur, l'auteur de *La Guerre des Mondes* et de *L'Île du docteur Moreau*, s'exerce moins dans le domaine de l'horifique et de l'effrayant, que dans les régions illimitées du surnaturel, du fantastique, du possible et de l'impossible. *La Guerre des Mondes* est l'invraisemblable tableau d'une lutte cosmique, qui met aux prises les habitants de la planète Mars et les habitants de la terre. L'imagination du conteur s'est donné carrière, vertigineusement, dans l'évocation de ces Martiens qui descendent chez nous, par une belle nuit d'été, dans un cylindre, comme firent autrefois les Grecs chez les

Troyens, dans un cheval de bois. La figure d'un Martien est telle qu'on ne saurait en affronter l'aspect sans être pétrifié de stupéfaction. Représentez-vous une sorte de masse ronde, avec deux grands yeux sombres, qui regardent fixement. Les Martiens n'ont pas de nez. Leur bouche a la forme d'un V. Ils n'ont point de lèvres, et leur bouche hideuse laisse échapper sans cesse une sorte de salive. D'ailleurs, ni front, ni menton. Et, à la place des organes de préhension que nous appelons des bras, un simple jeu de tentacules, pareils aux visqueuses et redoutables nodosités des pieuvres. Sur quels documents plastiques ou graphiques se fonde Wells, pour nous donner ce portrait abracadabrant d'un habitant de la planète Mars, c'est ce que nous ne saurons jamais, attendu que l'auteur de la Guerre des Mondes ne fortifie, évidemment, par aucune preuve l'audace de ses allégations. Mais tel est le mouvement du récit, tel en est l'enchaînement logique, que malgré l'étrangeté de ces données initiales, on s'habitue, peu à peu, aux surprenantes péripéties de la Guerre des Mondes. Les Martiens, dans leur lutte contre les Terriens, disposent d'une artillerie d'au-tant plus redoutable, qu'elle est à peu près invisible, ils projettent sur leurs ennemis, au moyen d'un miroir parabolique, une chaleur intense. Au contact du rayon des Martiens, tout ce qui est combustible s'enflamme, le plomb coule comme de l'eau, le fer s'amollit, le verre craque et fond, l'eau se change immédiatement en vapeur.

On voit, par cet exemple, comment l'auteur de « La Guerre des Mondes », de « La Machines à explorer le temps », des « Premiers hommes dans la Lune », de « l'Ile du docteur Moreau » et de « Place aux Géants » ! sait adapter aux inventions de sa fertile fantaisie les infinies possibilités de la science moderne. Un jour viendra, peut-être, où les fusils perfectionnés et les canons modèles dont les hommes se servent pour s'entretuer paraîtront aussi surannés que les arcs et les flèches des Iroquois et des Topinambous, en comparaison des engins que découvrira, dans l'avenir, l'inferral génie de la destruction mutuelle. Peut-être, alors, disposera-t-on d'une puissance de liquéfaction, de torrification ou de pulvérisation qui feront considérer les atroces carnages de la guerre moderne comme de simples jeux d'enfants. Les armées belligérantes seront alors « foudroyées » sans métaphore, et littéralement « réduites en poudre ».

D'autre part, Wells aime à reposer sa pensée sur des perspectives plus pacifiantes. S'il prévoit des rapports hostiles entre la Terre et la planète Mars, il prophétise aussi des relations amicales entre les Terriens et les habitants de la Lune. Dans quelques siècles, s'il faut en croire notre prophète, une ascension dans la Lune sera une excursion recommandée par les agences Cook des temps nouveaux. Wells, en sa jeunesse laborieuse et obscure, a été professeur de sciences dans une de ces « cramming shops » de Londres, qui sont, en outre-Manche, à peu près l'équivalent de nos « boîtes à bachot ». A force d'entasser des notions scientifiques dans les

crânes, souvent rétifs, des candidats confiés à ses soins, il s'avisa, comme notre Jules Verne, de tirer parti des innombrables ressources que la chimie, la physique et, en général toutes les sciences de la nature offrent à l'imagination inventive des romanciers. Les hypothèses de Wells dépassent en hardiesse la plupart des hypothèses, pourtant si audacieuses, où se déployait si brillamment, la verve narrative de Jules Verne. Un voyage dans la Lune lui semble tout naturel, à condition toutefois que la science découvre une substance exempte des lois de la gravitation. Une sphère creuse, formée de cette substance, s'éloignera indéfiniment dans l'espace : il suffira aux gens curieux de s'installer dans cette sphère comme dans un ballon, et de donner l'ordre : « Lâchez tout! » Les voyageurs, placés dans cette sphère, pourront, grâce à un système d'ouvertures, disposées dans les parois de leur maison flottante, utiliser tantôt l'attraction solaire et tantôt l'attraction terrestre ou l'attraction lunaire.

Et voilà comment, aux environs du trentième siècle peut-être, les petits écoliers de la Terre pourront aller passer leurs vacances dans la Lune.

Les récits extra-terrestres où s'espace, avec une visible complaisance, l'imagination fertile de Wells, donnent une ample satisfaction à l'instinct qui, de plus en plus, poussera l'homme à s'absenter de sa planète. Actuellement, en effet, il est presque pénible de penser que les lois de la pesanteur et les conditions de l'atmosphère nous attachent par les pieds et nous retiennent par le nez à la surface de notre terre solide et parfumée.

L'in vraisemblable réalisé : les hommes changés en bêtes.

Du moins, l'île du docteur Moreau nous ramène sur la planète terrestre. Cette île mystérieuse est située très loin, dans l'Océan Pacifique, parmi des récifs de coraux.

Ce docteur avait dû quitter Londres à la suite de l'émotion qu'avait soulevée la fuite scandaleuse d'un chien, écorché vif par son scalpel, et qui s'était mis à courir, en cet état, à travers les rues de la Cité. L'effrayant vivisecteur, seul au milieu de l'Océan Pacifique, avec le complice habituel de ses écorchements, peut se livrer, désormais, sans la moindre difficulté à l'art d'estropier, de mutiler des pauvres bêtes. Du fond de ces perspectives lointaines, il n'y a pas de danger que le hurlement des quadrupèdes ou des quadrumanes suppliciés par le docteur Moreau soit entendu dans les bureaux de la Société protectrice des animaux.

Le hasard veut qu'un navigateur anglais, miraculeusement échappé au naufrage de la Dame Altière, aborde dans l'île du docteur Moreau.

Le premier être vivant qui se présente à ses yeux est une bête fantastique, qui a la tête d'un homme et les quatre pattes d'un animal. Cet être singulier était vêtu d'une sorte d'habillement sommaire en cotonnade bleue. Et, plus loin, en se promenant à travers l'île

mystérieuse, le voyageur effaré rencontre ainsi de singulières créatures, demi-hommes, demi-bêtes, tellement extraordinaires, qu'il croit être, à chaque instant, le jouet d'une hallucination. Ce sont des hommes-singes, des hommes-chiens, des hommes-léopards, des hommes-loups, des hommes-ours.

Tous ces monstres ont été créés par les savantes combinaisons du docteur Moreau, dont le rêve consiste à vouloir condenser en quelques semaines ou en quelques mois les lentes étapes de l'évolution.

Mais cette métamorphose n'est qu'une transformation bien précaire. Les instincts, dès qu'ils sont réveillés par la vue du sang ou par l'attrait d'une proie, se réveillent, et la brute à peine humanisée devient encore plus brutale qu'auparavant, Moreau est tué par une de ses « créatures », qui, subitement redevenue féroce et Carnivore, s'est échappée du laboratoire. Alors, on assiste à une scène effroyable : tous les habitants de l'île sont précipités, par une lamentable rechute, dans une épouvantable animalité. Et les monstres s'entredétruisent dans une sarabande de tuerie mutuelle.

Wells est un grand évocateur qui cherche, non plus dans la réalité, mais dans le domaine de l'hypothèse, ces sources de terreur, dont le genre humain, dit Aristote, a besoin, pour s'affranchir de la tyrannie des passions.

L'aliment des dieux : une éclosion monstre de géants.

Sans quitter jamais complètement la réalité, y plongeant toujours par quelque racine, son œuvre cherche à s'emparer du plus possible d'inconnu pour en alimenter des récits, pour en créer les rouages effarants d'un drame insoupçonné.

Voici qu'il imagine un savant, un savant à l'âme très simple et au caractère très modeste, et qui porte dans son cerveau la formule d'une effrayante découverte. Quelle découverte? Celle d'une substance dont les propriétés nutritives sont telles, que les créatures vivantes qui en absorbent, même une quantité minime, grandissent, grandissent jusqu'à dépasser l'énormité vertigineuse des plus hauts monuments.

Le savant expérimente d'abord le fantastique aliment — qu'il a baptisé du nom d'*héraklèophorbia*, sur ses propres enfants... Mais, calamité effroyable, quelques parcelles de la substance se répandent dans le monde qui, bientôt, de-ci, de-là, se peuple d'abeilles gigantesques comme des aigles, de rats plus grands et plus terribles que les grands fauves... Et bientôt, tout à coup, on voit poindre et s'élever des hommes géants.

Que va-il se passer? L'humanité chétive et malingre va-t-elle céder la place aux géants? Nous assistons à la lutte désespérée de l'humanité normale contre cet encombrement d'êtres démesurés, éclos du génie d'un petit savant. Mais la résistance n'est pas possible, et c'est par la défaite de l'ancien et infime élément humain que se termine « Place aux Géants ! »

Dans la Machine à explorer le temps, Wells part d'une hypothèse extrêmement curieuse, dont la hardiesse n'est pas sans beauté. Pourquoi, se demande son héros, n'arriverait-on pas à se déplacer dans le temps comme on se déplace dans l'étendue, pourquoi ne parviendrait-on pas à s'élancer, en avant ou en arrière, dans le cours des âges, à circuler plus ou moins vite, à son gré, parmi les siècles, comme on le fait sur une route ou sur une plaine? Vertigineuse supposition qui affolerait moins un homme de science qu'un simple mortel, car l'homme de science nous dira, avec le sérieux imperturbable de la logique et de la vérité, que si l'on arrivait à se déplacer dans l'espace plus vite que la lumière, on rattraperait dans leur fuite immense, à travers l'éther, les vibrations lumineuses, et on aurait l'impression quelque peu fantastique de revoir le passé... Quant à l'exploration de l'avenir, évidemment, la conception est plus téméraire, mais il est plus qu'intéressant d'y avoir pensé, et il n'est point si aisé de parcourir même avec l'imagination, le champ illimité de l'hypothèse!

Quoi qu'il en soit, le héros de Wells a résolu le problème, et, chevauchant sa miraculeuse et scientifique machine, il se précipite à la découverte du monde futur.

Il franchit une étape formidable : deux millions de siècles. Comme bien on pense, ce voyageur, en avant de deux millions de siècles sur son époque, voit du nouveau. Le climat s'est modifié à la surface de la terre, et la température est d'une douceur exquise. Une végétation merveilleuse croît au milieu des ruines colossales d'une architecture étrange.

L'explorateur est accueilli par de petits êtres imberbes et efféminés, vêtus d'étoffes précieuses. Ce sont les Eloïs, résidu mille fois millénaire de l'humanité dégénérée par l'excès de civilisation à haute dose. Que font ces petits êtres? Ils passent leurs journées à jouer, et celui qui vient au milieu d'eux, du fin fond des âges, ne peut s'expliquer comment ils tissent leurs vêtements et se procurent leur nourriture.

La nuit, les Eloïs dorment en groupe, dans les grands monuments aux ruines prodigieuses, autour desquels ils vivent comme d'insouciantes fourmis, mais leurs petites figures donnent tous les signes d'une grande terreur aux approches de l'obscurité. Cependant, l'explorateur du temps n'a encore vu aucun animal, ni aucun être, à part la petite foule glabre et drôlement monstrueuse des Eloïs.

Un jour qu'il s'est éloigné de sa machine à parcourir la durée, celle-ci lui est mystérieusement enlevée, sans qu'il puisse se rendre compte par qui et comment. Les Eloïs sont

totalemment incapables d'un acte de ce genre... Il y aurait donc, dans ce monde colossalement vieilli, une autre race malfaisante, celle-là, et le malheureux va alors se trouver obligé de rester à l'époque fantastique où il se trouve, sans pouvoir faire dans l'abîme des temps passés, la plongée libératrice qui le ramènerait parmi les siens? Il s'acharne à la recherche de sa machine. Il pressent qu'elle est cachée dans une sorte de souterrain où l'on accède par un puits profond. Résolument, il y pénètre, et fait connaissance avec les Morlocks, second débris de l'humanité, êtres répugnants, blanchâtres, mous et flasques. Ils vivent dans l'obscurité, sont éblouis et aveuglés par la lumière, et l'explorateur n'arrive à s'échapper de leurs griffes qu'en usant ses dernières allumettes.

Or, ce sont les Morlocks qui entretiennent les Eloïs, les habillent, les nourrissent. Mais dans quel but ? Et devant des tas de viande informe qu'il aperçoit dans les pénombres de la caverne, l'homme d'aujourd'hui pressent le mystère de l'humanité future; les Morlocks sont les pourvoyeurs des Eloïs, mais ces derniers ne sont qu'un bétail humain et ne vivent sans soucis ni préoccupations que pour finir misérablement comme viande de boucherie.

L'explorateur arrive à reconquérir sa machine et bondit de nouveau dans le futur. Il assiste au déclin du monde et retourne, harassé, dans son époque.

Les effroyables dangers qu'il a courus ne l'ont point découragé, et il repart de nouveau, pour ne jamais reparaître, englouti par le temps.

Dans *L'Homme Invisible* Wells place en plein milieu de l'époque actuelle de la vie d'aujourd'hui, une de ces hypothèses qui, pour ne point confiner à l'horrible, n'en est pas moins profondément terrifiante. Je suppose qu'un homme a pu arriver, au moyen d'un procédé secret, à se rendre si totalement, si parfaitement transparent qu'il devient invisible à tous les yeux, sans pour cela perdre sa matérialité. On ne le voit pas, mais on le touche. On imagine ce que cette donnée offre de ressources à un écrivain qui cherche à susciter à chaque page le petit frisson delà peur...

Imperceptible, mais réel, l'homme erre dans Londres, terrifiant ceux qu'il rencontre par de soudaines révélations de sa personne qui ne se manifeste qu'au contact direct.

Pour vivre, il est réduit à voler sa nourriture, il parvient à se procurer des vêtements, une perruque, un masque, et désormais, revêtu d'une enveloppe visible, il réside quelque temps dans une petite auberge de province. Un accident fait découvrir que, sous le masque, il y a en apparence le vide, et alors, angoissante et folle, commence la chasse à l'homme invisible mais non impalpable. Après avoir déjoué les poursuites et réussi à se cacher durant plusieurs jours, il est frappé par la pioche d'un terrassier, meurt, et par suite de la décomposition du sang, redevient visible.

Mais il a commencé par expérimenter son invention sur un chiffon et sur un gros chat. Il y a donc, encore quelque part, un matou énorme qui rôde et qu'on ne peut voir, Il est peut-être là, à côté de vous... N'est-ce pas lui qui vient de vous frôler la main... là? Ce souffle... N'avez-vous jamais entendu miauler le chat invisible? Et c'est vraiment là une obsession acharnée.

En plus de ses œuvres principales, Wells a publié nombre de nouvelles, parmi lesquelles il faut citer celles parues sous le titre : « Les Pirates de la mer. » En outre, dans une nouvelle intitulée « Dans l'abîme, » il nous fait assister à la descente d'un homme dans les profondeurs incalculables de l'Océan Pacifique. Enfermé dans une sphère, il trouve une ville sous-marine, dont les habitants sont des sortes d'hommes auxquels une conformation spéciale permet de vivre au fond des eaux. Faut-il encore citer la « Chambre rouge », « l'Etoile » et tant d'autres contes d'une horreur si particulière. Et il est admirable que toutes ces histoires puissent être si pareillement terrifiantes tout en étant si diverses.»

Gaston Deschamps

2. Mériadec, P. L., « Le Genre fantastique », *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, tome 8, du 1^{er} janvier au 15 juillet 1864, p.331-334.

LE GENRE FANTASTIQUE

MM. CHAZAL, OLIVIER, GUET, DE BEAUMONT, GLAIZE, BERTEAUX, YAN'DARGENT.

Depuis quelques années le fantastique a pris un grand développement. Doit-on se réjouir ou s'attrister de cette progression lente et sourde qui semble vouloir reculer les horizons de l'art jusqu'aux limites de l'impossible, et faire du pinceau de l'artiste l'interprète des scènes les plus étranges, les plus invraisemblables ? Le fantastique dans l'art, c'est l'idéal réalisé, c'est quelquefois le rêve d'une imagination effrénée ou malade souvent ; c'est une hallucination du génie ; plus souvent encore, c'est le dernier mot de la folie poétique, ou bien la faiblesse d'une organisation puissante et désordonnée, qui cherche et veut trouver des éléments nouveaux. Appliqué à la peinture, ce genre se transforme en une description vivante, et palpable de ces mille chimères sorties tout armées de la pensée du poète ; il devient la reproduction fougueuse d'un rêve plus fougueux encore, où l'imagination surexcitée, se plongeant sans mesure dans les domaines de l'inconnu, voit errer devant elle tout un monde nouveau rempli de merveilles et de terreurs. Peindre du fantastique, c'est donner la forme, la vie, la réalité aux choses les plus vagues, les plus abstraites, les plus insaisissables. C'est, en un mot, vouloir matérialiser la pensée. Dès lors sont profanés les extases, les terreurs, les étonnements du poète ; son rêve n'est plus à lui, il est au public curieux, avide, impitoyable, qui juge sans pitié et condamne souvent, sans se préoccuper des difficultés innombrables que l'artiste a dû surmonter pour arriver au but.

Cette tendance de l'art nous réjouit par son exagération même, car elle prouve combien il y a de vie, d'abondante sève dans l'âme de l'artiste ; mais nous voudrions voir ce trop plein suivre un penchant plus sérieux, et surtout plus en rapport avec la pensée et l'expression artistiques ; car nous ne comprendrons jamais pourquoi, aujourd'hui, quelques-uns s'attachent à faire de l'art une reproduction des choses les plus abstraites au lieu de continuer à le rendre ce qu'il a toujours été, ce qu'il doit toujours être, l'expression pure et charmante du beau idéal, de la grâce enchanteresse, des charmes, des attraits et des passions humaines.

M. Chazal, dans son *Réveil de la Belle au bois dormant*, semble montrer qu'il est possible de réunir dans le domaine de la fantaisie le fantastique idéalisé et la réalité naïve et gracieuse. Devant cette charmante toile qui nous raconte si bien la délicieuse scène féerique, on se trouve tout à coup transporté dans le palais d'or et de pierreries où le galant chevalier salue le réveil de sa belle. Les personnages sont groupés avec art ; les deux femmes, dont l'une se réveille et l'autre regarde autour d'elle, sont bien posées. L'homme et l'enfant qui bâillent ont beaucoup de vie et de naturel ; mais il nous semble que sur toutes ces figures remplies d'animation et de vérité, le pinceau de l'artiste eût dû placer surtout deux autres sentiments : l'étonnement et l'admiration.

L'appel à la danse, de M. Olivier, est un paysage mystérieux esquissé largement au milieu d'un songe fantastique. Tout y respire, tout y vit, mais d'une vie étrange, immatérielle. Ce feuillage, si bizarrement nuance ; ces ombres diaphanes qui dansent au fond des bois, drapées dans leurs tuniques aériennes, cette lumière si blanche et si épurée qui rayonne aux horizons lointains, n'est-ce pas la reproduction fidèle du monde nuageux des rêves dans lequel notre pauvre nature vient toujours mêler quelque chose de la triste réalité ?

Elle a vingt ans ; sa taille est souple et frêle ; son visage est charmant ; son regard enchanteur ; naïve et confiante, elle vogue sur la mer houleuse du monde. Le passé pour elle, ce sont les souris, les caresses et les jeux ; l'avenir, c'est la brume qui voile le ciel et l'horizon. Pourquoi naviguerait-elle ainsi seule et sans guide ? Un nautonier viendra ; il sera jeune et beau comme elle ; ils s'aimeront. Sur le frêle esquif, ils braveront ensemble les orages et toucheront enfin au port... Voyez comme le ciel s'éclaire d'une lumière calme et douce pour protéger leur passage ; et comme à la rive ombragée, de joyeux groupes dansent en chantant au milieu des sentiers fleuris... C'est *Un Rêve d'amour*, tel que l'a conçu M. Guet... ; mais il est bien vague et bien nuageux ce rêve pour faire croire à la réalité ; n'importe, on se passionne devant cette harmonieuse composition de l'artiste, si pleine de fraîcheur, de jeunesse et de sentimentale poésie.

Les femmes chassent la Vérité, de M. de Beaumont, est une satire aussi vraie qu'amère de notre siècle et de tous les temps. L'artiste a donné au visage de cette pauvre captive une expression de tristesse et de découragement faciles à comprendre, mais pas toujours à exprimer. La prisonnière, avide de liberté, s'est dit un jour : " Je veux conquérir un empire. " Elle s'est montrée sur la terre ; un groupe curieux l'entourne et l'écoute ; mais au mot de vérité, toutes ces jolies lèvres roses tremblent et blasphèment ; tous ces bras charmants se lèvent pour maudire et repousser. Le mensonge, roi de nouveau, et de plus, triomphateur, mord avec rage sa lèvre blême et railleuse en signe de triomphe. Dans ce cadre restreint, M. de Beaumont a savamment

esquissé son idée ; toutes ces femmes sont belles, groupées avec grâce ; chaque figure a une expression différente, rendue avec justesse et modération. Mais tous ces visages sont trop uniformément colorés, ce qui ôte du relief à cette composition, entièrement voilée, du reste, par un léger brouillard.

L'ingénieuse pensée de M. Glaize a réuni sous nos yeux, dans des flots bleus et limpides, les sept péchés capitaux, qu'il nomme *les Ecueils*. L'Orgueil dominateur, du haut du rocher qu'il a pris pour trône, regarde dédaigneusement le ciel ; nonchalamment couchées sur le gazon de la rive, de jeunes femmes blondes personnifient la Paresse. L'Avarice, l'Envie, etc., se montrent aussi dans toute leur horreur et leur vérité ; mais quel est ce beau jeune homme qui conduit la barque et semble étranger à tout ce qui se passe autour de lui ? L'artiste a-t-il voulu peindre le hasard ou le destin ? c'est un mystère qu'il ignore peut-être comme nous...

Les Génies du jour chassant les Génies de la nuit, de M. Berteaux, est un fusain plein de remarquables qualités. Outre que la composition est hardie, l'exécution est énergique, ferme, mouvementée. L'aurore se lève et paraît ; aussitôt la nuit se précipite dans le chaos, traînant après elle un long suaire où s'accrochent les noirs génies et les ombres ; dans cette confusion, heureusement combinée, l'artiste est resté maître de son pinceau tout en l'abandonnant aux caprices fantasques et étranges de son imagination ; il a su jeter de l'harmonie dans cette opposition soudaine de ténèbres et de lumière, tout en ménageant un contraste plein d'originalité et de vigueur.

La mort du dernier Barde. Voici la légende telle qu'elle est racontée par la tradition, telle que l'a entrevue M. Yan'Dargent. Ce n'est plus le rêve du c'est la réalité effrayante, la description vivante et palpable créée sous l'inspiration de l'artiste. Le dernier barde vient de mourir ; les troncs noueux des chênes se dilatent, s'entr'ouvrent ; ils prennent des formes étranges ; peu à peu une figure humaine apparaît au milieu des branches mortes et dépouillées des vieux arbres ; les rameaux deviennent de grands bras qui se crispent et se tordent sous le vent du désespoir. Il faut bien du talent pour donner le mouvement et la vie à des scènes aussi fantastiques, et tout en les soumettant aux règles de l'art, aux exigences de la réalité, leur conserver néanmoins un côté vague et immatériel qui prête à la rêverie. M. Yan'Dargent, avec son coup de crayon large et hardi, a rendu la vieille et bizarre légende avec un dramatique échevelé, une fougue écrasante de pensée et d'exécution.

Nous n'avons cité que les toiles les plus remarquables inspirées du fantastique ; il y en a encore beaucoup qui, sans avoir l'importance de celles-ci, n'en sont pas moins fort belles comme détails et conception. Ayant prévenu notre lecteur de cette nouvelle tendance de l'art, nous le laissons poursuivre sa route à travers l'Exposition, et se former lui-même une opinion sur ce

genre nouveau que nous n'avons la sottise prétention ni d'approuver, ni de condamner.

P. L. MÉRIADÉC.

III- Bibliographie sélective des ouvrages fantastiques illustrés entre 1772 et 1924.

- AMYOT, Georges, *L'anneau voyageur, excursions fantastiques à travers le passé*, Paris, Librairie générale, 1905. Illustré par Gorges Vallée
- ANONYME, *Faust, conte fantastique tiré de la légende des cycles*, Paris, G. Petit, 1894. Dessins de Japhet.
- ANONYME, *Le revenant, suivi d'une omelette qui n'est pas fantastique*, Nancy, Hinzelin, 1850.
- ANONYME, « Le roi de la rivière d'Or, ou Les deux frères noirs, légende styrienne », *Cendrillon, journal des petites demoiselles*, Paris, Adolphe Goubaud, novembre 1862, p.19-23.
- ANONYME, *Spectriana, recueil d'histoires et aventures surprenantes, merveilleuses et remarquables de spectres, revenans, esprits, fantômes, gnomes, diables et démons, Manuscrit trouvé dans les catacombes*, Paris, L'Ecrivain, 1817.
- ASSOLANT, Pierre, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas*, Paris, Michel Lévy, 1860. Illustré par Yan'Dargent.
- AUDOUIN, Maxime, *Contes fantastiques*, Paris, Vermot, 1896. Illustré par Gabriel Amoretti, et Henri-Achille Zo.
- BALZAC, Honoré, (De), « Le chef d'œuvre inconnu », *Œuvres complètes*, Paris, Houssiaux, 1855.
- , *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris, Glomeau, 1911.
- BALZAC, Honoré (De), Châles, Émile, Rabou, Charles, *Contes bruns par une*, Paris, A. Guyot, 1832
- BARRILLET-LAGARGOUSSE, *La guerre finale, histoire fantastique*, Paris, Berger-Lavrault, 1885.
- BEAUVALLET, Léon, *La Féerie illustrée : nouveau Cabinet des fées : journal fantastique... : romans et contes fantastiques inédits, légendes, voyages imaginaires, chroniques populaires, courrier diabolique*, Paris, Dutetre, 1859-1874. Illustrations d'Auguste Belin et Émile Bayard.

- , *Le Monde fantastique illustré: romans et contes fantastiques, légendes, voyages imaginaires, chroniques populaires, courrier diabolique*, Paris, Dutetre, 1860. Illustrations d'Auguste Belin.
- , *Le Monde fantastique, lectures en famille, illustré par Hadol*, Paris, Degorce-Cadot, 1874-1875.
- BELLOC, Louis, « Les quatre hôtes de la mère rose, conte fantastique », *Journal pour tous, magasin littéraire illustré*, 9 février 1870, p.301-302. [12 février 1870, p.311-312.]
- BERTAL, Joseph, *Aventures fantastiques de Martial Badochet*, Paris, C. Delagrave, 1887.
- BERTHOUD, Samuel-Henry, *Le Cheveu du diable*, Paris, Mame-Delaunay, 1833.
- BERTRAND, Aloysius, *Le keepsake fantastique : poésies, chroniques et essais, théâtre inédit, correspondance*, Paris, Edition de la Sirène, 1923. Illustrations de Célestin Nanteuil, Deveria, et Tony Johannot.
- BLUM, Ernest, *Entre Bicêtre et Charenton*, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1866.
- BORGHES, Alphonse, « Le Barbier de Beaulieu, conte moral et fantastique », *Le Musée des Familles, lectures du soir*, 2^e série, Tome 4^e, 1846-1847, p.309-315.
- BORGHES, Alphonse, « La Sirène, conte fantastique », *Le Musée des Familles, lectures du soir*, 2^e série, Tome 6^e, 1848-1849, p.265-272.
- BOURSIN, Elphège, « Le Repasseur de couteaux », *Almanach du siècle illustré pour 1865*, 1865, Paris, Bureau central des almanachs, p.24-40. Illustrations par Hippolyte Mailly.
- BRONNER, Franz Xavier, *Le nain vert*, conte fantastique, Limoges, Ardent frères, 1857[1871, 1884, 1885].
- BÜRGER, Gottfried August, *Lénore*, Paris, Crumer, 1841. Illustration d'Octave Penguilly.
- CADOL, Édouard, *Le Cheveu du diable, voyage fantastique au Japon*, Paris, E. Monnier, 1886. Illustré par Wogel, Choubrac, Destez, Myrbach, Roy, Willette, Ferdinand Bac.
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772. Illustré par Clément-Pierre Marillier.
- , « Le Diable amoureux », *Œuvres badines et morales*, Londres, s.e., 1788. Illustré par Dunker.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Ganivet, 1845. Illustré par Édouard de Beaumont.

- , *Le Diable amoureux*, Paris, J. Bry aîné, 1849. Illustré par Ed. Frères.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Plon, 1871. Illustré par Édouard de Beaumont.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Quantin, 1878. Illustré par Félix Buhot.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883. Illustré par Alphonse Lalauze.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, E. Dentu, 1892. Illustré par Marold et Mittis.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, H. Geffroy, 1893.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Fayard, 1894. Illustré par Léon Jouenne.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, Flammarion, 1895.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, G. Crès, 1920. Illustré par Henry Bischoff.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, B. Grasset, 1921.
- , *Le Diable amoureux*, Paris, C. Bloch, 1921. Illustré par Laboureur, J. E.
- CHAMISSO, Adelbert (Von), *Merveilleuse histoire de Peter Schémihl*, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1838.
- , *Pierre Schémihl*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887. Illustré par Myrbach.
- , *Pierre Schémihl*, Paris, Dentu, 1893. Illustré par Marold et Mittis.
- , *L'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Arnauld et Cie, 1899. Illustré par Francisque Poulbot.
- CHERI-MARIAN, *Les Maléfices du Diable, roman fantastique*, Paris, E. Dentu, 1867 [1868].
- CHOQUART, Adolphe, GUÉNOT, Georges, *Le corridor du Puits de l'ermite, contes de Saintes-Pélagie*, Paris, Ambroise Dupont, 1833.
- CHOQUET, Gaston, *Le cavalier fantastique ensemble : Le capitaine Lucifer*, Paris, édition de la collection d'aventures, 1917.
- COLLIN DE PLANCY, Jacques-Albin-Simon, *Histoire des vampires et des spectres malfaisans avec un examen du vampirisme*, Paris, Masson, 1820.
- , *Les contes noirs, ou Les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières, anecdotes inédites, etc., sur les apparitions, les*

- diabes, les spectres, les revenans, les fantômes, les brigands, etc.*, Paris, P. Mongie, 1818.
- , *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans, de contes bizarres, d'anecdotes prodigieuses, sur les aventures des démons, les traits qui les caractérisent... extrait et traduit des démonomanes, des théologiens, des légendes et des diverses chroniques du sombre empire*, Paris, Mongie aîné, 1819.
- , *Dictionnaire infernal, Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrète*, Paris, P. Mongie, 1825.
- , *Dictionnaire infernal, ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux démons, aux sorciers, aux sciences occultes, etc.*, Paris, P. Mellier, 1844.
- , *Dictionnaire infernal, ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux démons, aux sorciers, aux sciences occultes, etc.*, Paris, Henri Plon, 1863.
- DARC, Daniel, *La Princesse Méduse*, Paris, Charpentier, 1880. Illustration de Félix et Frédéric Régamey.
- DELCOURT, Pierre, *Histoires fantastiques*, Paris, A. Capendu, 1880.
- DICKENS, Charles, *Les contes*, Limoges, L. Ardent, 1883.
- DRIOU, Alfred, *En ballon, voyage fantastique dans les mondes inconnus*, Limoges, M. Barbou, 1888.
- DUMAS, Alexandre, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Maresq, 1852. Illustrations d'Andrieu et Ed. Coppin.
- , *Un paquet de lettres. La boîte d'argent*, Paris, Walder, 1855. Pointe sèche de Mario Prassinos. Bandeaux de Livia Dubreuil.
- , *Les Mille et un fantômes*, Paris, A. Levasseur, 1907. Illustrations de Castelli, A. de Neuville, Worms etc.
- ENAULT, Louis, « La Valse de Minuit, conte fantastique », *Almanach astrologique, magique, prophétique, satirique et des sciences occultes*, Paris, Pagnerre, 1858.
- ERCKMANN-CHATRIAN, *Contes et romans populaires*, Paris, Hetzel, 1862. Illustrations de Schuler, Théophile, G. Jundt, Riou, Benet, Bayard et Gluck.

- , *L'ami Fritz*, Paris, Lafitte, 1920. Illustrations de Némecsek.
- , *Contes des bords du Rhin*, Paris, Lafitte, 1920. Illustrations de Louis Jacques.
- FOLEY, Charles, *Zéphirin Baudru*, Paris, L'illustration, 1898.
- GAUTIER, Théophile, *Le roman de la momie*, Paris, Charpentier, 1889. Deux eaux-fortes de Lecomte-Du-Nouy.
- , *Une nuit avec Cléopâtre*, Paris, Ferroud A., 1894. Illustrations de Paul Avril.
- , *La chaîne d'or*, Paris, Ferroud A., 1896. Illustrations d'Antoine Rochegrosse
- , *Omphale, histoire rococo*, Paris, Ferroud A., 1896. Illustrations d'Adolphe Lalauze.
- , *La mille deuxième nuit*, Paris, A. Ferroud, 1898. Illustrations d'Adolphe Lalauze.
- , *Le Roman de la momie*, Paris, Carteret, 1901. Illustrations d'Alexandre Lunois.
- , *La Morte amoureuse*, Paris, A. Romagnol, 1904. Illustrations de P.-A. Laurens.
- , *Jettatura*, Paris, A. Romagnol, 1904. Illustrations de François Courboin.
- , *Jettatura*, Paris, Lafitte, 1914. Illustrations de R. de La Nézière et M. Guihot
- , *Le Roman de la momie*, Paris, Ferroud A., 1920. Illustrations d'Antoine Rochegrosse
- GILL, André, *Voyage fantastique du petit Trimm à la queue d'un chat*, Paris, G. Richard, 1866. Illustrations d'André Gill.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, Paris, Dondey-Dupré, 1828.
- , *Faust*, Paris, C. Motte, Sautelet, 1828. Illustrations de Delacroix.
- , *Faust*, Bruxelles, Librairie romantique, 1828.
- , *Faust*, Paris, Dondey-Dupré, 1835. Illustrations de Tony Johannot.
- , *Faust*, traduction revue et complète, Paris, Dutertre, 1847.
- , *Faust*, Paris, J. Bry aîné, 1852. Illustrations de Ed. Frères.
- , *Faust*, Paris, Librairie centrale des publications illustrées, 1860.
- , *Faust*, Paris, Michel Lévy, 1868. Illustrations de Tony Johannot.
- , *Faust*, Paris, Hachette, 1878. Illustrations d'Alexander Von Liezen-Mayer.

- , *Faust*, Paris, A. Quantin, 1880. Eaux-fortes d'Adolphe Lalauze et dessins de Wogel.
- , *Faust*, Paris, Delarue, 1881.
- , *Faust*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1885. Dessins de Jean-Paul Laurens.
- , *Faust*, Paris, A. Lemerre, 1903.
- , *Faust*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1904. Illustrations de Gaston Jourdain.
- , *Faust*, Paris, La Renaissance du livre, 1920.
- , *Faust*, Paris, Librairie de France, 1923.
- , *Malheureuse histoire du Docteur Faust*, Paris, édition de la Roseraie, 1924.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, Paris, J. Lefebvre, 1830.
- , *Contes fantastiques*, Paris, E. Renduel, 1832.
- , *Contes fantastiques de E.T.A Hoffmann, traduction nouvelle, précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Henry Egmont*, Paris, Camuzeau, 1836. Illustrations de Camille Rogier.
- , *Contes de E.T.A. Hoffmann, traduction nouvelle de M. Théodore Toussenel*, Paris, Pougin, 1838. Gravures de Marin d'après Champion.
- , *Le Conseiller Krespel*, Paris, L. Crumer, 1841. Illustrations d'Octave Penguilly.
- , *Contes fantastiques, traduction nouvelle, précédés de souvenirs intimes sur la vie de l'auteur par P. Christian*, Paris, Lavigne, 1843. Illustrations de Gavarni.
- , *Contes fantastiques, édition illustrée de nombreuses gravures par David*, Paris, chez tous les libraires, 1852. Illustrations de David.
- , *Contes nocturnes, traduction nouvelle de La Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1852 [1856]. Illustrations de Foulquier.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Vialat, 1853. Illustrations de David et Staal.
- , *Contes fantastiques, notice sur Hoffmann, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1856. Illustrations de Bertall et Foulquier.

- , *Contes mystérieux, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1857. Illustrations de Foulquier.
- , *Contes d'Hoffmann, précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann par M. Ancelot*, Paris, Arnaud de Vresse, 1859. Illustrations de David et Staal.
- , *Contes des frères Sérapion*, Paris, G. Barba, 1860. Illustrations de Foulquier.
- , *Contes fantastiques de Hoffmann, traduction nouvelle, précédés de souvenir intimes sur la vie de l'auteur par P. Christian*, Paris, Morizot, 1861. Illustrations de Gavarni.
- , *Contes fantastiques, traduits par P. Christian*, Paris, Morizot, 1861. Illustrations de Gavarni.
- , *Contes nocturnes d'Hoffmann traduction nouvelle par P. Christian*, Paris, Morizot, 1862. Illustrations de Gavarni.
- , *Contes mystérieux, traduction de la Bédollière*, Paris, Gustave Barba, 1872. Illustrations de Foulquier.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Visconti, 1881. Illustrations de David.
- , *Un conte d'Hoffmann, histoire du prince Casse-Noisette et du Roi des Souris*, Paris, Jouvet, 1883.
- , *Contes fantastiques tirés des Frères de Sérapion et Contes nocturnes, traduction de Loève-Weimars*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883. Onze eaux-fortes d'Adolphe Lalauze.
- , *Contes nocturnes, Traduction de la Bédollière, précédé d'une notice sur Hoffmann*, Paris, Barbou, 1885.
- , *La fiancée en loterie*, Paris, La librairie illustrée, 1892.
- , *Maître Martin le tonnelier*, Paris, Lecène, 1893. Illustrations de Firmin Bouisset.
- , *Mlle de Scudéry, chronique du temps de Louis XIV*, Paris, Boulanger, 1894.
- , *Contes fantastiques*, Librairie Gustave Frisson, 1896.
- , *Le Violon de Crémone*, Paris, Flammarion, 1900.
- , *Hoffmann*, Paris, Louis-Michaud, 1900.

- , *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, Paris, Editions de la Banderole, 1921. Vignettes en couleurs de Boucher.
- , *Le Majorat*, Arcachon, édition de Georges Servant, 1923. Dessins de Lucien Maleville gravées sur bois par Henri Raganhac.
- , *Contes fantastiques*, Paris, Le livre du bibliophile, G. et R. Briffaut, 1924. Vingt-une eaux-fortes d'André Lambert.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus et DUMAS, Alexandre, *Histoire d'un Casse-Noisette*, Paris, Hachette, 1921. Vignettes par Bertall.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Paris, A. Blaizot, 1911. Eaux-fortes en couleur et bois originaux de Paul Guignebault
- JANIN, Jules, *Le Gâteau des rois*, symphonie fantastique, Paris, d'Amyot, 1847.
- KERNADEC, Henri, *Le Puits sans fond, histoire fantastique*, Limoges, M. Barbou, 1890. Illustrations d'Henri Bressler.
- LACROIX, Paul, *La danse macabre : histoire fantastique du XVe siècle*, Paris, Renduel, 1832. Frontispice de Tony Johannot.
- , « La danse macabre : histoire fantastique du XVe siècle, *Œuvres illustrées du bibliophile Jacob*, Paris, de Gerdès, 1852.
- , *Curiosités infernales, Diables, bons anges, fées, elfes, follets et lutins, esprits familiers possédés et ensorcelés, revenants, lamies, lémures, larves, vampires, prodiges et sortilèges, animaux parlants, présages de guerre, de naissance, de morts, etc.*, Paris, Garnier Frères, 1886.
- LA MOTTE FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl (Von), *Ondine*, conte traduit librement de l'allemand, Paris, A. Bertrand, 1822 [1834].
- , « Ondine », *Les veillées littéraires illustrées*, TII, Paris, J. Bry Aîné, 1849. Dessins de Ed. Frères.
- , *Ondine, conte fantastique avec une notice sur l'auteur*, Limoges, M. Barbou, 1889. Illustrations de Janel.
- , *Ondine*, Paris, E. Dentu, 1894. Illustrations de Marold et Mittis

- , *Ondine*, conte fantastique, Limoges, E. Ardant, 1895.
- , *Ondine*, conte, Paris, Hachette, 1912. Illustrations d'Arthur Rackham.
- LERMINA, Jules, *Histoires incroyables*, Paris, Boulanger, 1895.
- LEROUX, Gaston, *La Double vie de Théophraste Longuet*, Paris, Flammarion, 1904.
- LONLAY, Eugène (De), *Légendes fantastiques*, Paris, Alcan-Lévy, 1874.
- MAC ORLAN, Pierre, *Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin*, Paris, éditions de la Banderole, 1920.
- , Pierre, *Malice*, Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1924.
- MALPERS, George, *Un chat fantastique*, Paris, Librairie générale de vulgarisation, 1885.
- MAQUET, Charles, *Voyages au pays bleu, contes fantastiques*, Paris, Librairie du petit Journal, 1866. Illustrations de Cobb.
- MAUPASSANT, Guy (De), *Le Horla*, Paris, Ollendorff, 1908. Illustrations de Julian Damazy.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Nouvelles*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887. Illustrations de Myrbach, Merson, De Beaumont, Aranda, Dérivera, Le Blant, Merson et Sinibaldi.
- MUSSET, Alfred, *Revue fantastique*, Paris, Edition parisiennes, 1906.
- NERVAL, Gérard (De), *Sylvie*, Paris, G. Gonet, 1855. Illustrations de Roux.
- , *Sylvie*, Paris, L. Conquet, 1886. Illustrations de Ed. Rudaux.
- , *Les Filles du feu*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888. Illustrations d'Adan.
- , *Sylvie*, Paris, Librairie illustrée, 1892. Illustrations de Duhem.
- , *Les Filles du feu*, Paris, Flammarion, 1894. Illustrations d'Adan.
- , *Sylvie*, Paris, Flammarion, 1900.
- , *La Main enchantée*, Paris, L. Carteret, 1901. Illustrations de Pile.
- , *Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des Génies*, Paris, les Cent bibliophile, 1909.
- , *Aurélia*, Paris, Payot, 1913.
- , *Contes et facéties*, Paris, éditions Art et Pensée, 1915. Illustrations de Malfredier.

- , *Sylvie*, Paris, G. Crès, 1919. Illustrations de Vibert.
- , *Sylvie*, Paris, Société littéraire de France, 1919. Illustrations de Robert Bonfils.
- , *La Main enchantée, histoire macaronique*, Paris, L. Pichon, 1920. Illustrations de Daragnès.
- , *Les Filles du feu*, Paris, A. Plicque, 1921. Illustrations de Constant Le Breton.
- , *La Main enchantée*, Paris, Duroc, 1923. Illustrations de Roland Ansieau.
- NODIER, Charles, BYRON et MOORE, *Contes fantastiques*, Paris, Giraldon-Bovinet, 1831.
- NODIER, Charles, *Infernaliana*, Paris, Sanson, 1822.
- , *Contes*, Paris, Hetzel, 1846. Illustrations de Tony Johannot.
- , « Contes », *Les chefs-d'œuvre de la littérature et de l'illustration*, Paris, S. Rançon, 1851. Illustrations d'Emy.
- , *Contes*, Paris, Hetzel, 1879. Illustrations de Tony Johannot.
- , *Écrin d'un conteur, choix de contes*, Paris, Charpentier, 1887.
- , *Tribly ou le Lutin d'Argail*, Lyon, Société des amis des livres, 1887. Illustrations de Paul Avril.
- , *Contes et nouvelles*, Limoges, M. Barbou, 1890. Illustrations de Bresseler.
- , *Le Bibliomane*, Paris, L. Conquet, 1894. Illustrations de Leloir.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, E. Dentu, 1894. Illustrations de Picard.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, Boulanger, 1895.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, A. Ferroud, 1897. Illustrations de Paul Avril.
- , *Contes choisis*, Paris, A. Picard et Kaan, 1898. Illustrations de Besnier.
- , *Contes fantastiques*, Paris, J.M. Dent et Fils, 1900.
- , *Contes*, Paris, Louis Michaud, 1909.
- , *Inès de Las Sierras*, Paris, F. Rouff, 1918.
- , *Contes fantastique*, Paris, Larousse, 1919. Illustrations de de Deveria, Guépin, et Tony Johannot.

- , *Contes fantastiques*, Paris, Larousse, 1924.
- NODIER, Charles, ROYER, A., DESCHAMPS, Émile, SOULIÉ, Frédéric, GOZLAN, Léon,
Contes à nos jeunes amis, Paris, E. Renduel, 1837.
- NOIR, Louis, *La Chasse fantastique*, Paris, A. Fayard, 1894.
- , *Les Braconniers. La chasse fantastique*, Paris, A. Fayard, 1894.
- O'TARDIF, *Les Revenants*, Cannes, V. Guiglion, 1908. Illustrations de Sailly.
- PABAN, Gabrielle, *Histoire des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou Choix d'anecdotes et de contes, de faits merveilleux, de traits bizarres, d'aventures extraordinaires sur les revenans, les fantômes, les lutins, les démons, les spectres, les vampires, et les apparitions diverses, etc*, Paris, Locard et Davi, 1819.
- , *Demoniana ou Nouveau choix d'anecdotes surprenantes, de nouvelles prodigieuses, d'aventures bizarres, sur les revenans, les spectres, les fantômes, les démons, les loups-garous, les visions, etc., Ouvrage propre à rassurer les imaginations timorées, contre les frayeurs superstitieuses*, Paris, Locard et Davi, 1820.
- PICTET, Adolphe, *Une course à Chamounix, conte fantastique*, Paris, B. Duprat, 1838.
Illustrations de Tony Johannot.
- , *Une course à Chamounix*, Lyon, imprimerie de A. Geneste, 1911. Illustrations de Piaget.
- POE, Edgar Allan, *Le capitaine Mayne-Reid, À la suite, quatre nouvelles d'Edgar Poë traduites par William Hughes : "Enterré vif. La Lettre dérobée. L'Homme dans la foule. Le Cœur mort qui bat*, Paris, 1857.
- , *La Mille et deuxième nuit*, conte inédit, Paris, Coulommiers, 1868 Illustrations de Gill.
- , *Le Corbeau, traduction française de Stéphane de Mallarmé*, Paris, Richard Lesclide, 1875. Illustrations de Manet.
- , *Les Cloches*, Paris, Librairie de l'eau-forte, 1876. Illustrations de Dulac.
- , *Contes grotesques, avec une vignette par Odilon Redon*, Paris, Ollendorff, 1882.
- , *Histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884. Illustrations de Chiffart, Férat, Herpin, Vierge et Wogel.

- , *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884. Illustrations de Chiifflart, Férat, Meaulle, Meyer, et Vogel.
- , *L'Assassinat de la rue Morgue*, Paris, Librairie illustrée, 1892. Illustrations de Clérice.
- , *Nouvelles américaines*, Limoges, E. Ardent, 1893.
- , *Quinze histoire d'Edgar Poe*, Imprimé pour les Amis des livres par Chamerot et Renouard, 1897. Illustrations de Louis Legrand.
- , *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, Paris, J. Rouff, 1904. Illustrations de Steimer.
- , *Contes étranges, traduction Armand Masson*, Paris, Pierre Lafitte, 1910. Illustrations de Wély.
- , *Nouveaux contes étranges, traduction Armand Masson*, Paris, Pierre Lafitte, 1911. Illustrations de Lobel-Riche.
- , *Dix contes d'Edgar Poe, traduits par Charles Baudelaire illustrés de 95 compositions originale de Martin Van Maële*, Paris, Dorbon aîné, 1912.
- , *Histoires extraordinaires, suivies de Genèse d'un poème traduits par Charles Baudelaire*, Paris, Helleu, 1916. Illustrations de Bernard Naudin.
- , *Histoires extraordinaires*, Paris, E. Pelletan, 1916. Illustrations de Bernard Naudin.
- , *Le Corbeau*, Paris, L. Pichon, 1918. Illustrations de Daragnès.
- , *La Chute de la maison Usher*, Paris, Editions de la Sirène, 1919. Dessins de Combet-Descombes.
- , *Une Descente dans le Maelstrom*, Paris, Devambe, 1920. Illustrations de Marc Roux.
- , *The Raven adaptation en vers de Marcelin Huc*, Paris, E. Bernard, 1920. Illustrations de Roberts.
- , *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Crès, 1921. Illustrations de Daragnès.
- , *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, Paris, Kieffer, 1921. Illustrations de Pierre Falké.
- , *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, édition de la Banderole, 1921. Illustrations de Pierre Falké.

- , *La Chute de la maison Usher*, Paris, Georges Servant, 1922. Illustrations de Daniel Walpers.
- , *Les Meilleurs contes*, Paris, Figuière, 1923. Illustrations de Daniel Girard.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Helleu et Sergent, 1924.
- , *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Helleu, 1924.
- , *Contes extraordinaires*, Paris, France-Edition, 1924. Illustrations de P. Dmitrow.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires et histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Helleu et Sergent, 1924.
- RÉGNIER, Henri (De), *Marceline ou la Puniton fantastique*, Paris, A. Michel, 1921.
- ROBERT, Adrien, *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charleu frères et Huillery, 1867. Illustrations de Castelli.
- ROBERT, Clémence, *La Rose du cimetière, histoire fantastique*, Le Mans, Imprimerie du Temple et Viallat, 1860.
- SCHARLES, « Une révolution pour le rire, conte fantastique, philosophique, et stupide », *Le Journal pour Rire*, 24 janvier 1852, p.2-6. Histoire en images par Scharles.
- SCHARLES, Hermann, *Le Beau Nick*, conte fantastique allemand, s.l, s.n, 1851.
- SILVESTRE, André, *Biographie allégorique et fantastique des illustrations contemporaines*, Paris, Carpentier-Méricourt, 1832.
- SOUVESTRE, Émile, *Les Merveilles de la nuit de Noël : récits fantastiques du Foyer breton*, Paris, Michel Lévy frères, 1868. Illustrations de Fortin, Tony Johannot, Leleux, Octave Penguilly et Saint-Germain.
- THIABAUD, Louis, *Le Loup garou, roman fantastique du pays de Savoie*, Annecy, J. Dépollier, 1872.
- VERBRIE, Amédée (De), *La Poste aux chat, conte morale et fantastique*, Paris, Lepault, 1848.
- VERNE, Jules, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892. Illustrations de Benett.

VERNIER, Valéry, *Les Femmes excentriques*, Paris, Dentu, 1862. Eau-forte de Léopold Flameng.

VUICHLOUD, L., *Autour de la bûche de Noël, cinq contes fantastiques pour grands et petits*, Genève, R. Burkhardt, 1892.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, 1924.

