



Féeries

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

12 | 2015

À la croisée des genres

Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ?

A Modern Marvellous?

Vérane Partensky



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/959>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2015

Pagination : 9-22

ISBN : 978-2-84310-306-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Vérane Partensky, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *Féeries* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/959>

© Féeries

DU ROMANTISME AU SYMBOLISME : UN MERVEILLEUX MODERNE ?

EN 1880, Jules Claretie, faisant paraître dans *La Jeune France* un conte intitulé « Il était une fois... », inflige au genre une surprenante déviation : ouvert sur la formule consacrée et immédiatement suspendu par une métalepse qui commente le charme de cette ouverture traditionnelle, le texte, parodiquement rythmé par ce « il était une fois », en reste à ce début ou peu s'en faut ; interrompu par les digressions du narrateur, qui tour à tour rappelle les veillées de son enfance, glose Perrault, Diderot et Désiré Nisard, déplore la tristesse de la mode et vante la beauté des actrices en vogue, le conte avorte et l'auteur renonce :

Il était une fois... J'ai bien peur d'en rester là pour aujourd'hui, et franchement vous y gagnerez, cher lecteur ; car vaut-il la peine de vous dire ce que je voulais vous raconter ? Conter après Perrault, après Nodier, après Musset ! O sacrilège !

Publié dans le contexte trivial et éphémère du journal, contaminé par le genre dévalué de la chronique, concurrencé par l'intérêt pour l'actualité et par les séductions du billet d'humeur, le conte se défait et l'horizon merveilleux programmé par le titre n'advient pas : le temps féerique, dont l'incipit traditionnel des contes posait le principe, s'avère incompatible avec la temporalité moderne, vouée à l'éphémère et au transitoire, à la versatilité de l'humeur, à la frénésie de la vie urbaine, aux changements de la mode, au roman-feuilleton et aux révolutions. Sacrifiant à cette modernité fugitive et contingente dont Baudelaire assure qu'elle constitue la « moitié de l'art² », le XIX^e siècle ne renonce pourtant pas au charme du merveilleux, qu'il entreprenne de recueillir ou de réécrire les légendes des temps anciens, qu'il cherche à le ressusciter dans les artifices de la féerie

1. J. Claretie, « Un Conte. Il était une fois... », *La Jeune France*, 1^{er} décembre 1881, vol. 3, p. 340.

2. C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » (*Le Figaro*, 3 novembre 1863), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 685.



théâtrale³, qu'il rêve de trouver dans la science le moyen de son paradoxal renouveau, ou qu'il s'essaie à confronter le surnaturel avec les contraintes du positivisme dominant. Mais l'anachronisme du personnel fabuleux et des enchantements familiers aux contes débouche sur un problème générique : les genres traditionnellement dévolus au merveilleux, conte ou épopée, sont associés à des époques mythiques ou éloignées ; ils manifestent, sous une forme respectivement héroïque et populaire, la naïveté et la simplicité de l'enfance du monde. Dans quelle mesure et à quel prix le merveilleux peut-il alors migrer dans un genre moderne comme le roman qui, parce qu'il est inconnu de l'Antiquité classique, est ressenti comme moderne ? Et symétriquement, comment la hantise omniprésente de la modernité, conçue comme précarité du temps, affecte-t-elle le genre du conte, dont l'incontestable regain au XIX^e siècle s'accompagne d'un déplacement, voire d'une perversion du merveilleux ? J'aimerais montrer ici comment, au-delà de la diversité des auteurs et des mouvements, le pari poétique du merveilleux, toujours posé comme un paradoxe, apparaît comme un dispositif de survivance, tel que l'a théorisé Aby Warburg⁴ : vestige refoulé d'une Histoire complexe faite de rémanences et d'oublis, échappant à la progression linéaire du temps, le merveilleux en survivance se dérobe peu à peu à l'emprise d'une appréhension objective ; le matériau, lointain, illusoire ou chimérique, des récits féeriques se trouve pris dans un processus de subjectivisation qui déjoue la poétique des genres et réoriente la définition du merveilleux vers la représentation elle-même.

Le temps mythique, stable et anhistorique que pose la formule « il était une fois » apparaît comme incompatible avec la temporalité moderne, qu'elle soit conçue comme conscience historique ou comme sentiment de la précarité des choses.

Notre époque, blasée par le scepticisme et par la science, refuse de se prêter aux genres de merveilleux qui ont captivé nos pères. Il n'y a plus guère d'exception que pour les pastiches du merveilleux fantastique : les fées, les génies, les enchantements nous amusent encore quand ils nous sont présentés comme pure fantaisie et pour amuser doucement nos yeux sans fatiguer notre esprit⁵.

C'est en ces termes que l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, qui se fait ici l'écho d'un lieu commun du temps, constate l'intempestivité du mer-

3. Voir, dans le présent volume, les articles d'O. Bara et de S. Lucet.

4. Voir G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

5. *Encyclopédie moderne. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, dirigé par A. de Saint-Priest, Paris, 1838-1853, t. 16, entrée « Merveilleux ».

veilleux, renvoyé à la convention et au divertissement. Cependant, ce verdict repose sur un double postulat : d'une part, il subordonne l'efficacité du merveilleux à une adhésion du type de la croyance, d'autre part, il fait de cette croyance un élément constitutif de l'esprit des hommes du passé. De fait, l'émergence de la mythologie comparée, qui cherche à éclairer, notamment par une enquête philologique, l'origine des contes et leur signification primitive, avec l'ambition de rendre raison des mythes⁶ et en mettant sur le même plan, sans hiérarchie de dignité, mythologie antique et folklore populaire, épopée et contes de nourrices, conduit au XIX^e siècle à une réévaluation des récits merveilleux : « [...] l'enfant qui croit n'entendre dans les contes de fées que la voix de sa nourrice, recueille en effet la poussière des religions depuis longtemps écroulées et disparues⁷ », assure Edgar Quinet. Envisagés sous l'angle de la science des mythes, et perçus comme les avatars de croyances religieuses, ils se trouvent par là-même revêtus d'une dignité paradoxale, qu'indique la promotion des catégories du mythe et de la légende qui concurrencent celle de « fable ». Cette perspective introduit la conception d'un savoir de l'origine contenu dans les contes, que le travail des philologues permettrait de reconstituer. Fût-ce pour en dénoncer les méfaits ou pour en souligner la naïveté, cette approche savante accrédite ainsi l'idée d'une teneur sacrée du merveilleux, tour à tour stigmatisé comme superstition et révééré comme conservatoire d'une révélation archaïque. En même temps qu'il se trouve ainsi confronté à l'Histoire, le merveilleux se voit assigné à une catégorie générique originelle, celle des contes de bonne femme, vestiges remontant à la nuit des temps, dont les créations de Perrault ou de Madame d'Aulnoy constitueraient soit de virtuoses imitations, frappées cependant par une facticité toute moderne, soit des reprises témoignant à leur tour des modalités complexes de transmission d'une tradition ancienne, la donnée légendaire véhiculée par la tradition orale précédant, dans tous les cas, l'intervention du poète qui « apparaît pour recueillir le testament poétique d'un monde qui s'efface⁸ ». Alfred Maury conclut ainsi l'ouvrage qu'il consacre en 1843 aux *Fées du moyen âge* sur les destinées littéraires des fées qui ne deviennent « les jouets du caprice du poète⁹ » et ne suscitent de libre invention qu'en

6. Voir M. Détiéne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981.

7. E. Quinet, « De l'histoire de la poésie », *Allemagne et Italie. Philosophie et poésie*, Paris, Leipzig, 1839, t. 2, p. 238-239.

8. E. Quinet, « De l'origine des dieux », *Œuvres complètes*, Paris, Germer-Baillière et C^{ie}, 1857, t. I, p. 431.

9. A. Maury, *Les Fées du moyen âge. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Ladrance, 1843, p. 100.

perdant leur aura sacré : « Au moment où les traditions dont les fées avaient été l'objet allaient être enveloppées dans l'oubli des générations devenues plus sérieuses, un homme d'esprit, Charles Perrault, recueillit quelques-unes d'entre elles ou les emprunta plutôt à Straparole¹⁰. » À la fin du siècle, Anatole France, vulgarisant dans un dialogue sceptique une thèse depuis longtemps acquise, fait dire à son personnage :

Les contes de fées sont de beaux poèmes religieux oubliés par les hommes et retenus par les pieuses aïeules « à la longue mémoire ». Ces poèmes sont devenus puérils et sont restés charmants sur les lèvres molles de la vieille filandière qui les contait aux petits de ses fils, accroupis autour d'elle devant l'âtre.

[...]

Qu'est-ce que Ma Mère l'Oie, sinon notre aïeule à tous et les aïeules de nos aïeules [...]¹¹ ?

Renvoyé à un univers originel, mais désormais historique et non plus mythique ou poétique, véhicule d'une pensée et d'un langage altérés par le devenir, mais soumis à une reconstitution archéologique, le merveilleux au XIX^e siècle devient le témoin de l'immémorial, la trace de croyances perdues et de mystères oubliés dont les auteurs tour à tour dénoncent la naïveté ou louent la profondeur. Ces traditions, assure Mickiewicz, « composent pour ainsi dire une littérature fossile¹² ». Aussi le recours au merveilleux, désormais intempestif, constitue-t-il un point d'achoppement pour la création moderne. Sans doute les auteurs romantiques accordent-ils, dans le sillage de Nodier, un intérêt remarquable aux contes et aux légendes, qui apparaissent désormais comme l'espace naturel dévolu au merveilleux, mais ce regain de succès est le corollaire d'une marginalisation : le merveilleux est considéré comme un trait archaïque, rescapé de l'Histoire, hétérogène au présent ; subsistant de préférence dans des régions ignorantes du progrès et de la modernité, il est lié à l'enfance de l'humanité et sa promotion, quelque peu inattendue, dans une littérature en quête de modernité, résulte largement d'une posture mélancolique, attentive aux héritages du passé et aux séductions des choses anciennes.

Même quand les hypothèses savantes sur l'origine indo-européenne des contes éveillent le scepticisme, la matière féerique reste associée à un état

10. *Ibid.*, p. 101.

11. A. France, « Dialogue sur les contes de fées », *Le Livre de mon ami*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 296-298. La longue réplique de Raymond, détachée de son contexte fictionnel, sera reprise, à peu près à l'identique, dans un article de 1907 (« Les contes de fées. Croquis Littéraires », *Annales politiques et littéraires*, 29 septembre 1907).

12. A. Mickiewicz, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France*, t. I (1840-1841), huitième leçon, 22 janvier 1841, Paris, Comptoir des imprimeurs réunis, 1849, p. 94.

de civilisation dépassé. Ainsi Nodier, dans un éloge de la Bibliothèque bleue, récuse avec ironie la manie indianiste des spécialistes de mythologie — « [...] l'intervention officieuse des adorateurs de Brahma dans la composition, si spontanée d'ailleurs, de nos jolis *contes des fées*, n'est qu'un conte de savants qui ne vaudra jamais les autres¹³ » —, mais il n'en est pas moins attentif au statut ancestral de ces textes, « archives ingénues du bon vieux temps¹⁴ » que délaisse, bien à tort, un peuple voué au « perfectionnement progressif de la civilisation émancipée¹⁵ ». La réquisition du féérique par l'Histoire contribue ainsi contradictoirement à l'érection de la catégorie d'un « bon vieux temps » qui ne se confond pas exactement avec les temps archaïques visés par la reconstitution savante, mais qui semble se feuilleter et se diversifier en strates hétérogènes. La tradition est moins immobile qu'il n'y paraît¹⁶ ; Perrault et Madame d'Aulnoy, même héritiers de légendes immémoriales, font ainsi fonctionner un dispositif dynamique et teintent le passé plus ou moins mythique de leurs récits d'un air « Ancien Régime », auquel le XIX^e siècle anti-moderne trouve un charme nostalgique, comme si la fracture de la Révolution avait créé rétrospectivement l'avant idéal où s'originent les traditions. Mais l'Histoire n'est pas linéaire, le présent lui-même participe de cette hétérogénéité et laisse coexister scepticisme moderne et survivances anciennes. La prolifération des recueils de contes et légendes régionaux qui, dans le sillage de l'entreprise des Grimm, collationnent des récits populaires répond à la nécessité de sauver un matériau folklorique en passe de sombrer dans l'oubli, en même temps qu'elle accrédite l'hypothèse de la survivance des superstitions. Fées, génies et korrigans passent ainsi insensiblement de la sphère poétique du conte au *Dictionnaire infernal*¹⁷ de Collin de Plancy qui témoigne de la vitalité et de la paradoxale actualité du fabuleux au XIX^e siècle.

13. C. Nodier, « De la Bibliothèque bleue », introduction à *La Nouvelle Bibliothèque bleue ou Légendes populaires de la France*, accompagnées de notices littéraires et historiques par M. Leroux de Lincy, Paris, Colomb de Batines, 1842, p. VII.

14. *Ibid.*, p. VIII.

15. *Ibid.*, p. X.

16. « Avoir le concept de tradition [...] c'est être entré dans l'Histoire, avoir une conscience historique. C'est se situer à distance des traditions et de la Tradition, dans un espace qui est celui-là même de l'Histoire, avec ses changements et ses bouleversements. » Cl. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, p. 8.

17. *Dictionnaire infernal, ou, Recherches et anecdotes, sur les démons, les esprits, les fantômes, les spectres, les revenants, les loups-garous, les possédés, les sorciers, le Sabbat, les magiciens, les salamandres, les sylphes, les gnomes, etc ; les visions, les songes, les prodiges, les charmes, les maléfices, les secrets merveilleux, les talismans, etc. ; en un mot, sur tout ce qui tient aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrètes, aux superstitions, aux choses mystérieuses et surnaturelles, etc. etc., etc.*, Paris, P. Mongie aîné, 1818. Le texte, initialement empreint de

En déplaçant la question du merveilleux sur le terrain du religieux, l'entreprise des mythologues modernes faisait ainsi de la croyance — de l'adhésion au récit merveilleux — le fondement d'un régime d'historicité, celui de la tradition, contemporain de la modernité, qui se découvre dans une dialectique de la permanence et du progrès, de l'immobilisme supposé du bon vieux temps et de l'instabilité d'un monde moderne. La question de la croyance au merveilleux, qui fonde le débat virulent sur les vertus éducatives du conte de fées, contestées tout au long du siècle, scelle la disjonction du scepticisme moderne et de l'univers inactuel du conte. Mais, sur le plan poétique, loin de consacrer une séparation des genres (genres modernes *versus* contes et légendes), cette fracture, transposée à l'intérieur de la création littéraire, donne lieu au contraire à une hybridation générique et à la mise en scène fictionnelle du problème de l'adhésion au récit.

On sait que l'avènement de la littérature fantastique, dans laquelle le surnaturel fait dysfonctionner le cours normal des choses, constitue le symptôme majeur de la collusion entre acquiescement et résistance au surnaturel : comme l'a montré René Caillois, « le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel¹⁸ ». Mais si l'inquiétante étrangeté ou l'effet de terreur qui en sont les corollaires manifestent bien le statut déplacé du merveilleux dans la littérature moderne, ils ne sont cependant qu'une modalité imposante parmi d'autres de son caractère problématique. D'une part, la possibilité d'une résurrection de l'épopée est prise en défaut, tandis que le conte merveilleux se trouve perverti par son inscription dans la modernité¹⁹, d'autre part, l'usage du merveilleux dans d'autres genres perturbe son fonctionnement.

L'exemple de l'épopée homérique ou médiévale, ou du Tasse, ne suscite pas d'imitateur incontesté en un temps convaincu que l'héroïsme épique est hors de portée des modernes²⁰. Vigny note ainsi : « Du poème épique. — Les deux choses impossibles à présent sont : dans l'ensemble

l'esprit des Lumières, connu six rééditions, avec des remaniements considérables, la conversion de l'auteur en 1841 l'ayant amené à amender l'ouvrage pour le rendre plus conforme au dogme.

18. R. Caillois, « De la féerie à la science-fiction », introduction à *L'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, p. 8.

19. Voir J. de Palacio, *Les perversions du merveilleux. « Ma Mère l'Oye » au tournant du siècle*, [Paris], Séguier, 1993.

20. *La Légende des siècles*, si elle se rattache au genre épique, n'en est malgré tout qu'une version problématique et dégradée; le sous-titre de « Petites épopées » souligne bien la mise en question du

des poèmes humains, un merveilleux qui se puisse admettre. — Dans le détail de la forme, le vers héroïque²¹. » Si Quinet s'essaya au genre dans *Ahasvérus* (1834), puis dans *Merlin l'enchanteur* (1860), c'est au prix d'une redéfinition du merveilleux dont il s'explique dans son avertissement à *Napoléon* :

Cette nécessité [du merveilleux dans la poésie épique] a été tellement sentie, que l'on a cru que les temps modernes sont impropres à l'épopée, sur ce fondement que le merveilleux y manque. Il est évident que l'on a confondu ici l'apparence des choses avec la réalité. L'épopée, sans doute, doit être pleine de Dieu; on ne peut y faire un pas sans y sentir la présence céleste. Mais en quoi la scolastique s'abusait, c'était de croire que cette présence réelle dût nécessairement se manifester, comme chez les anciens, par un personnage palpable, tel qu'un Mercure, un Griffon, ou une idéalité, que l'on appelait la Renommée, la Discorde, etc. On retombait ainsi dans une idolâtrie morte. Ce n'est pas l'idole, mais le dieu, dont l'épopée a besoin. Ce n'est pas la présence divine sous la forme d'une personnalité détruite, que je cherche dans votre poème désert. Ce que je demande, c'est que les faits se passent au sein de la pensée divine, que cette pensée soit, pour ainsi dire, le lieu des événements²².

La dissolution du personnel féerique au profit d'une atmosphère mystique rebelle aux incarnations constitue le signe d'un déplacement significatif; le choix de Quinet répond à la nécessité de susciter l'adhésion du lecteur, en sacrifiant l'attrait pittoresque dont l'incrédulité moderne ne peut plus s'accommoder. Choix difficile, que reflète, à l'intérieur de la fiction, la conduite de Merlin l'enchanteur : bien que « les peuples aiment à être frappés par le merveilleux » et ne répugnent pas même à « un peu de duperie²³ », il a renoncé à cette ressource dont il lui faudra pourtant reconnaître les bénéfices :

En se privant de ces moyens de succès, il s'exposait à être méconnu même des meilleurs. Mais, si l'on a compris notre héros, on a dû voir qu'il préfère à tout la simplicité, bien que le contraire lui ait été fort reproché; et il avait principalement horreur du charlatanisme. Voilà pourquoi, contrairement à la plupart des hommes de son art, il n'employait jamais le merveilleux et le surnaturel qu'à la dernière extrémité. C'est par l'âme qu'il faisait ses prodiges. Il se riait (c'était là son tort) des baguettes enchantées, des bonnets de nécromants, des chaudières magiques, des manches à balais, même des chars ailés de Médée, des langues de chat-huant, des dents de crapaud, héritage des autres enchanteurs, en un mot, de tout ce qui n'était qu'apparence

genre par Hugo. Sur le débat autour de l'épopée au XIX^e siècle, voir *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, S. Neiva (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 2008.

21. A. de Vigny, *Journal d'un poète* (1838), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, t. II, p. 1095.

22. E. Quinet, *Napoléon*, Paris, A. Dupont, 1836, p. IX-X.

23. E. Quinet, *Merlin l'enchanteur*, Paris, Michel Lévy, 1860, p. 327.

extérieure, masques, habits, métier, routine. Erreur capitale, la plus grande de sa vie, dont il s'aperçut, hélas ! lorsqu'il était trop tard pour s'en corriger²⁴.

Dépouiller le merveilleux des figures qui en constituaient le support poétique suppose alors d'en déplacer le point de cristallisation vers l'écriture elle-même en confondant le poème et la merveille, le poète et l'enchanteur suivant la voie que, une génération plus tard, devait adopter la littérature symboliste qui renoncera cependant à l'amplification épique, sinon à son emphase²⁵, au profit de textes généralement plus brefs.

Mais la mise en congé des fées ainsi proclamée dès les années romantiques n'est pas si aisée. Stanislas de Guaita, poète décadent et occultiste de renom, le redira dans la conclusion du *Serpent de la Genèse*. Dans ces *Essais de sciences maudites* qui comptèrent parmi les bréviaires de la littérature occultiste admirés des poètes à la fin du siècle, il défend l'idée d'une efficacité du langage qui constitue le dénominateur commun de la magie et de la puissance poétique ; proche à bien des égards du Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, faisant de l'écriture poétique une expérience orphique et dangereuse, il note cependant son attachement au « royaume des fées » dont il célèbre les vertus :

Le royaume des fées et des génies doit exister sans doute sur quelque chère et lointaine planète, ou bien les rêves migrants de notre enfance en auraient menti. Nous ne saurions l'admettre : c'est si triste, un rêve qui ment ! [...] Notre cœur mort peut revivre une vie artificielle, religieusement entr'ouvert à l'amour d'une adorable Belle-au-Bois-Dormant ! Fais-nous sourire et pleurer encore — nous et ceux-là-mêmes dont le spleen a pâli les lèvres et bistré les yeux — fais-nous pleurer et sourire encore, naïve légende qui nous viens du passé obscur, sur le riche langage banalement fleuri, sur le langage héréditaire des vieilles inintelligentes²⁶ !...

Si les modalités de l'adhésion à l'univers merveilleux du conte ne sont plus ici celles de la croyance naïve des peuples primitifs ou des enfants, mais celles de la foi en la vertu de la littérature, la question des figures féeriques et des procédés littéraires du merveilleux se pose alors dans la perspective de leur puissance poétique, et invite à interroger leur usage dans la littérature moderne dans toute sa diversité générique.

En 1823, avec *La Dernière Fée*, c'est l'épreuve du romanesque que le jeune Balzac avait imposé au merveilleux. Le titre consacre l'hypothèse de

24. *Ibid.*

25. Voir cependant l'article d'A. Vareille, « René Ghil et la quête des universelles lois », *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, ouvr. cité.

26. S. de Guaita, *Essais de Sciences maudites. Le Serpent de la Genèse. 1^{ère} Semaine. Le Temple de Satan*, Paris, Le Carré, 1890, p. 540-541.

la mort du merveilleux, tandis que le récit expérimente et analyse la conversion du conte de fées en roman. Le texte, ouvert sur le traditionnel « il était une fois », semble annoncer un conte que le décor pastoral et l'éloge de la vie rustique du premier chapitre paraissent développer. Mais il s'avère vite que l'existence que mènent les personnages du roman résulte des exigences exceptionnelles d'un savant chimiste décidé à vivre hors du monde, ne donnant d'autre éducation à son fils Abel que la lecture des contes de fées auxquels le jeune homme ajoute une foi de charbonnier. C'est l'histoire de cette croyance et des déboires qu'elle entraîne que raconte *La Dernière Fée*²⁷. Abel, qui rêve de rencontrer une fée, voit son désir réalisé : aimé de la fée des Perles qui lui fait visiter son merveilleux palais, l'introduit dans l'assemblée des fées et lui offre une lampe merveilleuse, sur le modèle de celle d'Aladin, grâce à laquelle il réalise tous ses désirs, le jeune homme amoureux et fasciné néglige pour la créature de ses rêves une jeune fille du village voisin, Catherine. Étiré en longueur, le conte se trouve subverti par l'aveu de la fée, qui se révèle n'être que la Duchesse de Somerset dont la colossale fortune a permis de réaliser les vœux adressés par son soupirant à la lampe merveilleuse, au gré de l'équivalence moderne entre le pouvoir de l'argent et celui de la baguette magique. Opportunément pourvu d'un titre et d'une fortune dont son père lui avait dissimulé l'existence, le jeune homme épouse sa fée ; il passe ainsi de la pastorale féerique au roman parisien et verse dans une existence mondaine où l'amour parfait promis par le conte dégénère en indifférence conjugale, en adultère et en meurtre, tandis que Catherine, délaissée, se jette dans la Seine et meurt noyée. La seconde édition, considérablement augmentée, sauve *in extremis* la malheureuse jeune fille qui, patiente garde-malade, prend soin de son misérable amant devenu fou, dans la retraite désolée d'une côte écossaise — et le *happy end* se fait attendre jusqu'à la dernière phrase du roman, qui rend enfin Abel à la raison et à l'amour. *La Dernière Fée*, notamment dans la seconde version à laquelle Balzac tenait particulièrement, obéit ainsi à une double structure : d'une part, le merveilleux complaisamment déployé dans le premier volume, réduit aux artifices qu'autorise l'argent, fait l'objet d'une déconstruction en règle dans les lettres de la duchesse qui détaille pour l'une de ses amies les ruses qu'elle a déployées pour donner à Abel l'illusion de la féerie. Le réalisme — d'ailleurs peu vraisemblable — reprend ainsi ses droits, tandis que l'enchantement de l'amour sur lequel

27. H. de Saint-Aubin [H. de Balzac], *La Dernière Fée, ou la Nouvelle lampe merveilleuse*, Paris, Barba, 1823. Le roman fait l'objet d'une seconde édition, considérablement remaniée et augmentée, chez Delongchamps en 1825.

parie le jeune couple ne résiste pas à l'épreuve du réel. Le roman continue où s'arrêtait le conte et, plutôt que de se clore sur le mariage, en envisage la réalité ou plutôt la déroute, et soumet ainsi la destinée des personnages à l'épreuve du temps et à l'usure des sentiments. Mais d'autre part, l'amour patient et malheureux de Catherine réinjecte, dans cette catastrophe féerique, le miracle, tout humain, du sentiment vrai et de la fidélité qui supplante les artifices spectaculaires d'un merveilleux frelaté, au risque cependant de tourner à la littérature édifiante. L'univers féerique se donne ainsi, dans le roman, pour ce qu'il est — un artifice de représentation auquel se substituent sans solution de continuité les prestiges modernes de la mondanité.

Longtemps après Balzac, alors que la mutation du merveilleux dans le roman paraît emprunter la voie désormais bien balisée du fantastique, Jean Richepin réfléchit à la formule dans un roman intitulé *Lagibasse* et sous-titré « roman magique²⁸ ». Cette œuvre, publiée en 1900, s'inscrit dans un contexte où l'omniprésence de l'occultisme et son interaction avec la littérature méritent d'être soulignées. La prolifération des revues, d'obédience décadente ou symboliste, dévolues à l'occultisme, le retentissement des salons de la Rose-Croix, la considération accordée dans les milieux littéraires à des auteurs qui, comme Stanislas de Guaita, Édouard Schuré ou Joséphin Péladan, faisaient profession de magie, paraissent restaurer à la fin du siècle l'horizon de croyance ou de superstition qui semblait révolu à l'époque romantique, même si la confusion des champs poétique et religieux rend difficile l'évaluation de l'état d'esprit des hermétistes modernes, dont les prouesses, savamment orchestrées par la presse, ne pouvaient guère que susciter la parodie. Ouvert sous des auspices balzacien, *Lagibasse* met en scène un jeune provincial, Valentin²⁹, héritier d'un grand nom auquel il jure de rendre son lustre; parti poursuivre ses études à Paris, le jeune homme tombe sous l'influence d'un trio de mages, s'éprend d'une jeune arriérée qui lui paraît incarner l'absolu, et le roman, commencé comme une scène de la vie de province, vire parodiquement au conte philosophique, mêlant des souvenirs de *Z. Marcas* et de *Louis Lambert*, et spéculant sur les forces occultes. Le conte merveilleux cependant n'est nullement étranger à cette évolution; à l'origine on trouve l'histoire mystérieuse du Château des hommes sans tête, dans laquelle un petit garçon, tombé amoureux d'une petite fille sans tête, lui donne

28. J. Richepin, *Lagibasse, roman magique*, Paris, Fasquelle, 1900.

29. Nom balzacien, encore, qui détermine l'affinité malheureuse du personnage avec le surnaturel : rappelons que Raphaël, le héros de *La Peau de Chagrin*, s'appelle de Valentin.

la sienne sur le conseil d'un oiseau bleu qui, en récompense du sacrifice consenti, donne à son tour la sienne au héros. Raconté au héros par sa vieille nourrice, le conte détermine en effet, dès les débuts du roman, une trame narrative dans laquelle le personnage croit déceler l'image symbolique de sa destinée, sans parvenir pourtant à décoder l'allégorie. La vieille Doctrouvé, à qui Valentin explique, non sans mal, ce qu'est la morale d'une fable, répond :

— Ouette, ouette [...], je vois bien ce que vous demandez, nô maître. Mais, dans mon histoire, à moi, comme dans toutes celles que je connais, il n'y en a point, de ce que vous appelez moralité.

— Et, fit-il, pourquoi les conte-t-on, alors ?

— Pour les conter, pas plus, répliqua-t-elle. N'est-ce pas assez³⁰ ?

Le roman, contraint par le pacte de lecture qu'instaure l'enchâssement du conte, se conforme non seulement au scénario du récit de Doctrouvé, mais encore à l'injonction du merveilleux, conjuguée sur le mode de l'initiation magique qui, dans le contexte du renouveau des sciences occultes à la fin du siècle, apparaît comme moderne. Mais il développe surtout l'histoire et l'échec d'une allégorèse. Largement exploitée par le roman de Huysmans, *Là-Bas*, qui entrecroisait une enquête sur Gilles de Rais et sur les sources de l'histoire de Barbe-Bleue avec une initiation à la magie noire, la conversion du conte de fées en roman occulte semble en effet reposer sur une nécessité herméneutique : la compréhension des procédés et la volonté d'expliquer le merveilleux substitue le mystère à l'évidence et la nécessité du déchiffrement à l'acquiescement. Valentin, qui se consacre à la philosophie, rencontre, dans sa pension de famille parisienne, deux étudiants, l'un en science naturelles, l'autre en mathématiques qui cherchent l'absolu sous la houlette d'un prêtre mystérieux. Initié aux horizons métaphysiques de la connaissance scientifique, le héros se voit assigner pour domaine de spécialité l'Intuition, stade suprême d'une initiation qui lui permet d'identifier, dans une autre locataire de la pension, une jeune princesse tamoule, laide et frappée d'idiotie, dont il tombe amoureux, la solution incarnée de l'équation mystique que tentent de résoudre ses camarades. Revêtue des prestiges de l'Orient, prétendant parler la langue des oiseaux, détentrice de la sagesse des idiots, à la manière de Louis Lambert, la princesse représente aussi un état primitif de l'humanité³¹ qui la prédispose à incarner l'héroïne du conte de l'Homme sans

30. J. Richepin, *Labibasse*, ouvr. cité, p. 70.

31. Selon l'oncle qui en a la charge et qui l'a longuement étudiée, Zénaïde est un spécimen pré-humain, représentant un maillon intermédiaire entre les grands singes et l'homme.

tête. Résolument kitsch, le roman joue de toutes les ficelles du charlatanisme occulte et retrace minutieusement les étapes de la révélation. Mais si elle permet effectivement au héros de rapporter les événements de son existence à la trame première du conte, la quête du sens — la moralité — reste en suspens, conformément au verdict de la vieille nourrice, tandis que la mort des amants interdit la résolution du mystère. La distance ironique qu'impose la narration, contrariant aussi bien l'empathie avec les personnages que l'adhésion aux croyances sulfureuses de la magie, renvoie ainsi la quête du merveilleux à l'illusion. Richepin déconstruit le dispositif de production du merveilleux dont il met en évidence le caractère proprement mimétique. L'intertextualité virtuose de *Lagibasse*, qu'on pourrait analyser comme un jeu de collages et de montages, ne substitue les péripéties du romanesque au charme enfantin du conte de fées que pour déceler le caractère fondamentalement déceptif de l'ambition interprétative.

Dans *Lagibasse*, la révélation emphatique de la puissance de l'Intuition (ennoblie par la majuscule) a évidemment des accents ironiques. Elle vise parodiquement l'identification établie par les poètes symbolistes entre révélation divine et émotion esthétique, qui conduit, parallèlement au regain de la ferveur catholique dont Huysmans représente un cas exemplaire, à la reviviscence du personnel féerique et des prestiges du merveilleux. Les fées, dans le contexte volontiers solennel du symbolisme, échappent à la dévaluation ironique ou grotesque dont elles sont par ailleurs l'objet, cessent pour un moment d'être cantonnées sur les planches de l'Opéra-Comique où seules leurs potentialités spectaculaires leur avaient assuré, tout au long du siècle, un succès d'importance et acquièrent une profondeur spirituelle que le formalisme de la poésie parnassienne ne leur permettrait guère de viser. Loin que les contes ou les poèmes de Jean Lorrain, d'Albert Samain ou d'Henri de Régnier cherchent à restituer au merveilleux une consistance ou une réalité dont le symbolisme a précisément voulu prendre congé, c'est le caractère illusoire des figures légendaires, suggérées par les récits surannés des vieux contes, renvoyées au rêve et aux fantasmagories intérieures, qui assure leur fortune littéraire. Déréalisé, le merveilleux devient ainsi la métaphore de la poésie, comme dans ce poème, parmi tant d'autres, de Régnier :

Sur les flûtes si merveilleuses qu'elles semblent
Égrener des opales et des améthystes,
Soupir de voix qui pleure et de lèvres qui tremblent,
Sur les flûtes qui sont un peu des âmes tristes,
Je chanterai vers l'ombre et les étoiles mortes

Jusqu'à l'aube où bleuit l'opale du lac mort
Ce qu'aux Étoiles de jadis et qui sont mortes
En le magique Bois chanta cet oiseau d'or³².

Mais bien que le poète s'affirme, dans l'« épilogue » du recueil, « studieux d'être maître dans l'ordre des magies³³ », le merveilleux, convoqué sur le seul mode de l'allusion, ne se réfère à nulle anecdote particulière du répertoire des contes ou de la fable, mais se rapporte au miracle de la création poétique, faisant du poète un enchanteur et de la poésie un « domaine de fée³⁴ », au gré d'une magie suggestive du mot qui entend déjouer les contraintes de la dénotation et doit sa puissance d'enchantement à son obscurité. Remy de Gourmont pouvait ainsi noter :

Aussi les mots que j'adore et que je collectionne comme des bijoux sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que les chansons de nourrice³⁵.

La subjectivisation du merveilleux, désormais intériorisé et conjugué sur le mode du rêve, de la fantaisie ou de la hantise opère ainsi un déplacement radical ; d'une part, la déréalisation qui conditionne le merveilleux dissout la clarté de ses figures et donne congé aux événements pour n'en laisser que la magie des noms, qui ne renvoient qu'à des silhouettes survivantes, comme dans cette strophe du « Pays des fées » de Jean Lorrain :

Reines au temps d'Arthur et dryades jadis,
Oriane, Uelda, des noms charmants de fées
Triomphants comme un bruit de robes étoffées
Qu'on froisse, ont lui dans l'ombre
[...]³⁶.

Sonorités pures, les fées ne sont plus que des noms, tirant leur charme de la « presque disparition vibratoire³⁷ » où Mallarmé voyait l'essence de la poésie.

Doué de l'existence amoindrie de ces chimères qu'affectionna la fin du siècle, confondu désormais avec le Verbe solennisé, le merveilleux

32. H. de Régnier, « Le Songe de la forêt », *Poèmes anciens et romanesques*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1890, p. 146.

33. « Épilogue », *ibid.*, p. 149.

34. G. Kahn, *Domaine de fée*, Paris, Édition de la Société nouvelle, 1895.

35. R. de Gourmont, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 52.

36. J. Lorrain, *L'Ombre ardente*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 65.

37. S. Mallarmé, « Crise de vers » (*Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

déjoue alors les contraintes devenues secondaires des genres et se confond avec un idéal poétique. *Couronne de Clarté*, « roman féerique » de Camille Maclair qui retrace allégoriquement une odyssée intérieure, se clôt ainsi, non sans quelque résonance schopenhauerienne, sur l'échange entre réalité et représentation : « Et toi-même, Maïa aux cheveux d'or, voici que tu te dissous comme une vapeur resplendissante ! tu n'as jamais été que ma chère imagination, mon rêve³⁸. » Le merveilleux s'identifie ainsi avec le territoire de la poésie dans une démarche syncrétique que revendique Adolphe Retté dans *Thulé des Brumes*, faisant de l'île mythique l'allégorie de la création littéraire :

Parsifal y adore le Saint-Graal ; James le Mélancolique prend à témoin de sa rancœur les arbres de la forêt des Ardennes et moque le cor d'Obéron implorant Titania fuyeuse ; Ligeia enseigne la métaphysique à l'étudiant Nathanaël ; accoudée à un balustre que du lierre enguirlande, Mélusine effeuille des camélias dont Astolphe, descendu de son hippogriffe, recueille dévotement les pétales ; Sylvie avec Aurélia s'asseyent à la Table Ronde pour mieux ouïr un oracle de l'enchanteur Merlin ; et Pierrot ingénu médite une pagode cosmique où logerait la Lune. Même, l'Oiseau couleur du temps flûte des choses très fines dans les branches ; Caliban, s'il ne ronfle et rêve d'outres pleines, fait danser Atta-Troll et Peter Schlemil a retrouvé son ombre³⁹...

Ainsi, les représentations merveilleuses, désormais subjectivées et situées dans l'imagination du poète, peuvent désormais défier aussi bien le passage du temps que la linéarité de l'Histoire. Images mentales, propices à la rêverie, elles coexistent, sans souci d'anachronisme, dans l'univers purement idéal de l'esprit.

38. C. Maclair, *Couronne de Clarté. Roman féerique*, Paris, Ollendorff, 1895, p. 201.

39. A. Retté, *Thulé des Brumes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, p. 92.