

De l'ambiguïté à la mise en scène de la folie: le fantastique dans les *Contes d'un buveur d'éther* de Jean Lorrain

From ambiguity to the staging of madness: the Fantastic in Jean Lorrain's *Contes d'un buveur d'éther*

JESSICA SOUCARRE

Université de Toulouse-Jean Jaurès, France
jessi.soucarre@outlook.fr

Abstract

From ambiguity to madness: the fantastic in Jean Lorrain's *Contes d'un buveur d'éther*.

Published in 1895, Jean Lorrain's *Contes d'un buveur d'éther* are characteristic of the decadent fantastic that was renewed under the influence of the development of psychiatric sciences. Although he does not renounce to the Gothic heritage embodied by the threatening atmosphere and the macabre, Jean Lorrain will create a fantastic that focuses more on the study of the character's mental universe than on the horror of supernatural manifestations. The fantastic short stories will offer an ambiguous reading of the character's narrative: either the character's senses are altered, or the fantastic event has indeed taken place. The characters's madness and neuroses could sometimes be interpreted as the fantastic event in the story, and will serve to express the main hauntings of the fin-de-siècle.

Key-words

Fantastic, Jean Lorrain, madness, fin-de-siècle, decadence.

Resumen

Publicados en 1895, los *Contes d'un buveur d'éther* de Jean Lorrain son característicos de lo fantástico decadente que se renueva bajo la influencia del desarrollo de las ciencias psiquiátricas. Aunque no renuncia a la herencia gótica encarnada en la atmósfera amenazante y la invocación de lo macabro, Jean Lorrain pone en escena un fantástico más orientado hacia el estudio del universo mental del personaje que hacia el horror de las manifestaciones sobrenaturales. Los relatos fantásticos ofrecen una lectura ambigua del relato del personaje: o bien sus sentidos están alterados, o bien el evento fantástico ha ocurrido realmente. La locura y las neurosis de los personajes pueden interpretarse como el elemento fantástico del relato, lo que permite expresar las principales obsesiones características de la *fin-de-siècle*.

Palabras clave

Fantástico, Jean Lorrain, locura, fin-de-siècle, decadencia.

1. Introduction

Si la fin-de-siècle, marquée par son intérêt pour le macabre et le mal, se plaît à mettre en scène un fantastique basé sur l'horreur la plus paroxystique, les décadents, eux, montrent un fantastique basé sur l'ambiguïté et la folie. Le XIX^e siècle voit en effet émerger le fantastique et se développer les sciences psychiatriques qui révèlent progressivement la part d'inconnu et de mystère de l'être humain, à travers l'hypnose, le magnétisme ou la neurologie. Fascinés par ces nouveaux mystères et les nouveaux effrois qu'ils peuvent procurer, les écrivains fantastiques de la fin-de-siècle vont tendre à interioriser leur fantastique en insistant sur l'importance de la folie: l'accent sera souvent moins mis sur les événements surnaturels extérieurs que sur l'étrangeté du psychisme humain¹. En effet, les écrivains de la fin-de-siècle ont eux-mêmes constaté le déclin du surnaturel "classique"². Mais le fantastique ne disparaîtra pas pour autant, bien au contraire, le surnaturel sera remplacé selon Edmond Picard par un "fantastique réel" (Prince, 2008b: 1022) et l'étude de "ces infiniments petits de la conception cérébrale [...]". C'est là le vrai fantastique, parce que c'est l'inexploré [...]" (Prince, 2008b: 1026). Ainsi, "le surgissement du pathologique semble donc avoir pour fonction de prendre le relais sur le surnaturel" (Marquer, 2014: 23)³. L'analyse narratologique et thématique du recueil des *Contes d'un buveur d'éther*⁴, initialement chapitre des *Sensations et Souvenirs* de Jean Lorrain publiés en 1895⁵, permettra de montrer comment les neuf nouvelles⁶ qui le composent sont caractéristiques du renouveau du fantastique à la fin du XIX^e siècle.

2. Les procédés de l'ambiguïté fantastique

Attirés par les phénomènes psychiques, les différentes formes de la folie et tournés vers l'analyse de leurs propres pensées, les décadents mettent en scène un fantastique en recourant à des procédés permettant une double lecture du récit. Deux interprétations du récit sont possibles: soit le fantastique a réellement eu lieu, soit il n'est que le résultat des

¹ Pour en savoir plus sur l'évolution des liens entre la folie et le fantastique, voir Ponnau (1997).

² Maupassant remarque que "depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes" (Prince, 2008b: 1017), et Jean Lorrain, dans sa nouvelle "Lanterne magique", fait dire à son narrateur que "la science moderne a tué le fantastique" (Prince, 2008b: 1037). Pour consulter d'autres textes théoriques d'auteurs de l'époque sur le fantastique fin-de-siècle, voir Prince (2008b: 1005-1041).

³ Au sujet de l'influence de la clinique sur le fantastique fin-de-siècle, voir Marquer (2014).

⁴ À notre connaissance, l'étude exclusive des *Contes d'un buveur d'éther* n'a été abordée que dans un article principalement axé sur le thème du double, et dans lequel les nouvelles "Un crime inconnu" et "Les trous du masque" sont absentes (voir Bermúdez, 1988).

⁵ Bien qu'à l'origine chapitre de *Sensations et Souvenirs*, nous considérerons les *Contes d'un buveur d'éther* comme un recueil et baserons notre étude sur une édition contemporaine du chapitre présenté en tant que recueil (Lorrain, 2010).

⁶ Quatre des neuf nouvelles des *Contes d'un buveur d'éther* ("Une nuit trouble", "Réclamation posthume", "Le mauvais gîte" et "La main gantée") avaient déjà fait l'objet d'une analyse dans le cadre de notre mémoire de Master 2. Nous en reprenons ici certains éléments en lien avec les thèmes de la folie et des procédés de l'ambiguïté fantastique (voir Soucarre, 2023).

perceptions faussées ou de la folie du personnage⁷. Ce fantastique s'inspire des contes d'E.T.A Hoffmann, chez qui "naît cette idée que le surnaturel n'est que l'occasion pour une subjectivité de se mettre en question, de s'analyser" (Prince, 2008a: 47). Pour qu'il y ait une ambivalence de l'événement fantastique, le récit doit, en un même mouvement, accréditer l'existence du fantastique tout en le niant:

Si le succès d'un récit fantastique tient à la manière dont il rend ambiguës ses conclusions, alors la structure du texte comporte une double exigence: il faut, d'une part, que le récit du narrateur tende à authentifier ses expériences; il faut, d'autre part, que son récit travaille, contre sa propre voix, indépendamment de lui-même. (Mellier, 2000: 46)

Divers procédés permettront de créer l'ambiguïté nécessaire à l'indétermination du sens de l'événement fantastique, dont trois procédés fondamentaux sur lesquels reposeront une grande partie des œuvres fantastiques.

Le premier sera l'utilisation de la première personne afin d'insister sur l'unicité et la subjectivité du témoignage du narrateur protagoniste: "la première personne permet toutes les incertitudes et tous les questionnements, n'offrant qu'une version des faits, forcément relative, partielle, subjective et donc réfutable" (Prince, 2008a: 85). Dans les *Contes d'un buveur d'éther*, la narration prend la forme d'un témoignage oral du personnage ayant vécu l'événement fantastique.

Le second procédé commun au genre fantastique est la solitude du personnage lors de l'apparition fantastique: "la solitude du personnage constitue [...] une constante du récit fantastique car elle est nécessaire et consubstantielle à l'aventure fantastique" (Prince, 2008a: 83). En effet, la solitude du personnage permet l'existence d'un témoignage unique, laissant donc au lecteur la possibilité de croire ou non le personnage narrateur. Il en va ainsi dans toutes les nouvelles des *Contes d'un buveur d'éther*, à l'exception de la nouvelle "Le mauvais gîte".

Le troisième procédé est basé sur l'association de la solitude du personnage à une atmosphère lugubre qui perturbe ses sens et l'amène à douter (tout comme le lecteur) de ses perceptions, et donc de la véracité de l'événement fantastique. En effet, si la mise en place d'un espace-temps réaliste permet au fantastique d'exister⁸, cet espace se révélera généralement mortifère, en particulier sous la plume des décadents. Ces auteurs puisent dans les décors des romans gothiques anglais pour créer une atmosphère lugubre et macabre, afin de troubler les personnages et de favoriser l'apparition d'éléments fantastiques.

⁷ Notons que nous ne réduisons pas le fantastique au temps de l'hésitation entre deux choix d'interprétations possibles comme le propose la théorie de Tzvetan Todorov. Nous considérons que le fantastique représente une altération de la réalité, une rupture inquiétante de la vie connue par le lecteur et les "personnages témoins" par un événement ou une impression dont l'explication peut être ambiguë.

⁸ Si le cadre spatio-temporel n'est pas réaliste, on sort du genre fantastique pour entrer dans le genre du merveilleux.

La nuit est l'un des éléments les plus propices à créer cette atmosphère délétère: "elle est, dans l'imaginaire religieux et collectif, le temps de la mort, du mal et du diable" (Millet & Labbé, 2005: 17). Lorsqu'il fait nuit, nos perceptions visuelles sont trompeuses et nous doutons de ce que nous voyons. L'environnement devient alors menaçant, source de danger, et la peur s'installe. La lune ajoute souvent une touche de mystère: sa lumière instable semble transformer les choses en objets monstrueux. À ces éléments de base que sont la nuit et la lune, le décor archétypal du roman gothique ajoute des lieux chargés d'histoire (châteaux, couvents, cathédrales, etc.), une nature lugubre (forêts, montagnes, landes désertes, etc.) et un environnement soumis aux éléments déchaînés (pluie, orage, tempête, etc.). La tristesse du paysage et le sentiment d'emprisonnement par une nature menaçante permettent d'insister sur le mystère et l'étrangeté qui entourent la demeure gothique, créant ainsi une atmosphère propice à la peur et au suspense⁹. Tous ces procédés se retrouveront dans la nouvelle "Une nuit trouble", l'une des deux seules nouvelles avec "Le visionnaire", dans lesquelles le surgissement du fantastique n'a pas lieu à Paris. Lorsque de Jacquels se rend en province chez des amis, la chambre de ce dernier est située dans une aile isolée de la demeure et surplombe une nature lugubre:

le corps de logis où on m'avait confiné, bâti à cheval sur le mur de clôture, dominait, en effet, un chemin de traverse et le plus vaste horizon de vallées et de forêts qu'on eût pu souhaiter, mais d'une solitude et d'une tristesse sous ce ciel jaune et bas d'hiver!
Superbe, en effet, le paysage! Mais d'une détresse à vous noyer l'âme de spleen.
(Lorrain, 2010: 37)

Alors qu'il s'apprête à se coucher, "dehors la tourmente de neige faisait rage, et comme une démente de bruits confus et de gémissements tournoyait autour [du] corps de logis, dans le livide assombrissement du paysage" (Lorrain, 2010: 39). Il est réveillé par un bruit étrange vers deux heures du matin et aperçoit la première créature. Réveillé une nouvelle fois, il verra par l'une des fenêtres deux autres oiseaux monstrueux "se détachant en noir sur le ciel brumeux d'hiver, sur la campagne blanche de neige et de lune" (Lorrain, 2010: 42). On peut ainsi se demander si l'atmosphère lugubre dans laquelle baigne de Jacquels n'a pas perturbé ses sens, occasionnant la vision des trois monstres. Cette idée est appuyée par le fait que, avant même de raconter son histoire, de Jacquels établit un lien entre le décor funeste et l'apparition en évoquant le poète Maurice Rollinat:

La somme de mystère et d'effroi flottant dans l'impalpable et l'invisible, les affinités de certains éléments fantômes, comme le vent par exemple, avec certaines formes d'animaux tenant du rêve et du cauchemar, l'aspect sorcier de certains paysages entrevus à des heures troubles et le caractère équivoque de quelques créatures, [...] personne n'en a mieux exprimé le frissonnement et

⁹ "L'isolement est l'une des caractéristiques des demeures gothiques traditionnelles, prises dans un environnement naturel hostile qui écarte tout intrus et ensevelit la demeure dans une atmosphère de mystère et de malaise" (Durot-Bouce, 2008: 102).

l'angoisse maladive que ce madré poète paysan dans son livre *La Nature* », et de Jacquels [...] désignait [...] le dernier volume de Maurice Rollinat. (Lorrain, 2010: 35)

Nous voyons donc dans cette nouvelle la potentialité fantastique du décor hérité du roman gothique.

À l'instar des autres écrivains décadents, Jean Lorrain délaisse la demeure gothique isolée dans une nature lugubre pour décor du fantastique et la remplace par un univers urbain. L'antinaturalisme et l'intérêt pour l'artificiel qui animent les décadents expliquent en effet leur intérêt pour la ville, qui devient l'un des cadres privilégiés pour les récits fantastiques de la fin-de-siècle. La description de la ville, avec ses aspects menaçants et lugubres, souvent teintée de détails macabres caractéristiques de l'esthétique décadente, est donc un moyen privilégié pour favoriser la dimension fantastique du récit.

L'un des premiers procédés pour créer une atmosphère inquiétante propice au fantastique consiste à associer le décor urbain aux éléments classiques provoquant la peur et issus du roman gothique, tels que la nuit et la lune. L'hiver sera également une saison propice à la création d'une atmosphère triste, grâce au froid et au sentiment de solitude:

Pour accuser le caractère destructeur de la cité, chaque auteur privilégie les visions les plus hostiles. Les intempéries, le froid glacial de l'hiver, la nuit, font du paysage urbain un monde désespérant. (Prunghaud, 1997: 360)

Cela sera d'autant plus vrai chez Jean Lorrain, pour qui l'hiver est "la saison [...] des apparitions équivoques" (Bancquart, 1979: 212). En effet, tous les événements fantastiques présents dans les nouvelles des *Contes d'un buveur d'éther* auront lieu durant une nuit d'hiver. Dans "Le mauvais gîte", par exemple, le narrateur homodiégétique se rend un soir d'hiver chez son ami Allitof alors que le vent et la pluie font rage, amplifiant ainsi l'atmosphère lugubre qui plane sur les environs de la maison:

un vent s'était levé qui soufflait en bourrasque, et c'était par grains qu'éclatait maintenant l'averse, par véritables trombes d'eau qui crépitaient sur le pavé des rues et gonflaient les ruisseaux à l'angle des trottoirs; [...] cette partie du faubourg Saint-Germain était ce soir-là si lugubrement déserte qu'en arrivant sur cette petite place sinistre avec, au fond, la perspective de ce parc dépouillé bruissant sous la rafale, et tout à l'entour ses hautes maisons noires, je ne pus me défendre d'une sensation de malaise. (Lorrain, 2010: 24)

C'est dans cette atmosphère lugubre que le narrateur et Allitof entendront des bruits étranges sortir des murs de l'appartement. Dans "Les trous du masque", alors que de Jacquels et le narrateur à focalisation interne se rendent le soir à un bal masqué, ce dernier est assailli par une peur inexplicable à la vue du Paris nocturne:

Au bord de cette Seine taciturne et pâle, sous l'enjambement de ponts de plus en plus rares, le long de ces quais plantés de grands arbres maigres aux branchages écartés comme des doigts de mort, une peur irraisonnée me prenait, [et] nous filions sous la lune qui venait enfin d'écorner une bande de nuages et semblait répandre sur cet équivoque paysage de banlieue une nappe grésillante de mercure et de sel. (Lorrain, 2010: 68-69)

Il en ira de même dans “Réclamation posthume”, où le narrateur homodiégétique est soudain pris d'angoisse à l'idée de ne plus être seul dans son cabinet de travail, “dans le silence de cette maison morte et de ce quartier perdu, de cette banlieue ouatée de neige” (Lorrain, 2010: 50). On voit donc comment le Paris hivernal et nocturne peut devenir un espace fantastique à travers une atmosphère menaçante qui angoissera les personnages et troublera leurs sens.

Un autre moyen permettant de créer une atmosphère angoissante se retrouve à travers la présence des éléments de la modernité appartenant à la ville, en particulier la lumière artificielle. En effet, la description de la ville marquée par une esthétique décadente correspond souvent à un

monde sinistre, nocturne éclairé par les becs de gaz mais souvent enveloppé de brouillard [...]. La description des aspects angoissants de la grande ville se retrouve à travers toute la littérature des “Nineties”, aussi bien en Angleterre qu'en France. (Rancy, 1981: 55)

Dans “La main gantée”, pour Martimpré,

il n'y a rien de plus impressionnant et je dirai même de plus macabre que l'éclairage des compartiments de première classe.

Sur la ligne de l'Ouest, cela devient terrible; c'est d'une brutalité qui souligne tous les traits en les déformant. Cela tient à la fois du réflecteur de la Morgue et de la lumière diffuse de l'amphithéâtre. (Lorrain, 2010: 98)

Les visages des passagers seront déformés par le “côté spectral et vraiment horrible de l'éclairage” (Lorrain, 2010: 99) des wagons:

Tous les visages y apparaissent d'une pâleur de mort, les yeux s'y creusent sous le relief exagéré des paupières, les narines s'y emplissent d'ombre, et, dans ces faces toutes devenues camardes sous le giclement lumineux des lampes, la plupart des bouches semblent des trous noirs. Le moindre méplat, la plus petite saillie d'os ou de muscles y prennent un relief inquiétant et, pour peu que le physique des voyageurs y prête, vous pouvez sans grand effort d'imagination vous croire aisément dans une salle d'hôpital, en compagnie de malades en mauvaise passe ou même de macchabées, au choix, dans une salle de dissection. (Lorrain, 2010: 98-99)

Les effets de la lumière dans les compartiments qui altèrent la réalité et transforment les visages en faces cauchemardesques et funèbres, montrent le potentiel fantastique de la lumière artificielle. Ce sera d'ailleurs en grande partie à cause des virtualités hallucinantes de cette lumière que de Martimpré sera effrayé par l'homme dont "la clarté brutale de la lampe [présentait] la plus effroyable laideur" (Lorrain, 2010: 100), et qu'il ne supportera plus de prendre le train la nuit¹⁰. Dans la nouvelle "Le mauvais gîte", c'est sous la lumière d'un réverbère que la façade de la maison d'Allitof paraît aussi sinistre. De même, la sordidité de l'escalier menant à l'appartement se dévoile lorsqu'il est "à peine éclairé [...] par une méchante lampe à pétrole" (Lorrain, 2010: 24). Dans "Les trous du masque", le narrateur a perdu ses repères lors de son voyage en fiacre avec de Jacquels et se demande où ils vont alors qu'ils roulent "le long de ces quais et de ces berges inconnues, à peine éclairés çà et là par la lanterne falote d'un antique réverbère" (Lorrain, 2010: 68). À la lumière artificielle s'ajoute le motif gothique du labyrinthe, faisant de la ville une métaphore du château gothique et insistant ainsi sur le caractère inquiétant du décor urbain.

Il convient également de noter l'importance de l'évocation du passé dans les nouvelles "Les trous du masque" et "Le mauvais gîte". En effet, si la ville est l'incarnation de la modernité, elle est aussi, dans le cas des villes anciennes, un lieu fortement ancré dans le passé¹¹. C'est pourquoi nous y trouvons des édifices chargés d'histoire et de tout le mystère potentiel qu'ils véhiculent, comme dans le cas du château gothique. Dans "Les trous du masque", le narrateur entre dans une salle de bal située derrière un troquet et qui se révèle être une église:

c'était une église en effet, une église abandonnée et désaffectée, que cette vaste salle aux fenêtres en ogive, la plupart à moitié murées entre leurs colonnettes à rinceaux badigeonnées d'un épais enduit jaunâtre, où s'enlisaient les fleurs sculptées des chapiteaux. (Lorrain, 2010: 72)

C'est sous la lumière équivoque de la lune que le narrateur verra les masques s'asseoir de chaque côté de l'église. De même, la clarté aveuglante de la lune semble catalyser la peur du personnage, qui vient de remarquer que les cagoules des masques ne recouvrent aucun visage: "Par les vitres cassées des ogives, le clair de lune aveuglait; alors une horreur me prenait au milieu de tous ces êtres creux aux vaines apparences, un doute affreux m'étreignait le cœur devant tous ces masques vides" (Lorrain, 2010: 74). Dans "Le mauvais gîte", titre pour le moins évocateur, Serge Allitof a emménagé dans un

¹⁰ "Lieu moderne de la peur, le train offre, par les accidents qu'il engendre comme par la promiscuité qu'il entretient, un terrain propice au shock hystérique, et permet quoi qu'il en soit une confrontation fantasmatique inspirant attirance ou répulsion" (Marquer, 2008: 389). Au sujet de l'influence de Charcot et de ses leçons à la Salpêtrière sur l'imaginaire du fantastique fin-de-siècle, voir le chapitre "La psyché en scène: introspection et autoscopie" (Marquer, 2008: 365-391).

¹¹ "Comme les châteaux, les grandes citées européennes sont enracinées dans un lointain passé" (Prunghaud, 1997: 371).

appartement se trouvant “dans une très ancienne maison” (Lorrain, 2010: 17). Celle-ci semble avoir été le théâtre d’événements néfastes par le passé:

Il couche seul dans ce repaire et Dieu sait ce qui doit s’y passer, s’il est vrai que les mauvaises actions créent des larves qui corrompent l’atmosphère! Car il s’en commit du temps du gras Lestorg dans la chambre à coucher vert d’eau d’Allitof. (Lorrain, 2010: 22)

Serge semblera perdre la raison à cause des bruits qu’il entend dans la maison, et finira par la quitter. Une fois remis de son séjour dans l’appartement, il évoquera le sort du locataire qui lui a succédé et qui s’est suicidé après avoir eu les mêmes visions que lui. La maison pourrait donc être l’origine du dérèglement mental de Serge et du suicide de son successeur. Notons également que, tout au long de la nouvelle, la maison est décrite comme affreuse, et ce leitmotiv conclut la nouvelle: “Avais-tu assez raison, vieux! Quand tu disais que c’était une affreuse maison!” (Lorrain, 2010: 34). Ces derniers mots de Serge semblent ainsi communiquer l’origine de toutes les visions dont il a été la victime, la cause étant la demeure qu’il a habitée.

L’isolement spatial tout décadent vers lequel tendent les personnages des nouvelles de Jean Lorrain permet aussi de participer à la mise en place d’une atmosphère anxiogène, au grand dam des personnages qui tentent de se forger un refuge aménagé selon leurs goûts afin de fuir la laideur du monde¹²:

Le *fantastique intérieur*, c’est-à-dire psychique, dont parle Gérard Peylet à la suite de Louis Vax et de Franz Hellens, tout comme “l’intériorisation progressive du surnaturel” relevée par Jean Pierrot, passent d’abord par un fantastique à *l’intérieur*, au sens topographique. (Prince, 2002: 75)

La retraite la plus courante se retrouve dans les appartements d’esthètes célibataires, vivant en ville ou en banlieue, à l’image de des Esseintes d’*À Rebours*. Ces logements ont en point commun la présence d’objets d’art et de mobilier raffiné. Dans “Le mauvais gîte”, Serge, un “affiné d’art et d’élégance” (Lorrain, 2010: 17), a “meublé, orné, avec je ne sais quelle recherche savante” (Lorrain, 2010: 18) le vieil appartement qu’il loue. Mais Serge, malgré ses efforts pour s’approprier l’appartement, sera persuadé d’être hanté par une présence invisible et devra le quitter. Le narrateur homodiégétique de la nouvelle “Le double” exprime de manière la plus explicite comment un décor pourtant familier peut devenir menaçant, altérant les sens et la raison du personnage. Michel Hangoulve, un jeune auteur venu demander des conseils au narrateur concernant son livre et son article, aura un aspect de plus en plus étrange à mesure que la nuit tombe:

¹² “Ses meubles, d’une manière générale la décoration intérieure, sont investis d’une étonnante charge affective. Mal à l’aise dans le monde extérieur, il est en quête d’une retraite reposante, confortable, et susceptible aussi de lui renvoyer une image de lui-même” (Prince, 2002: 97).

Dans la tiédeur et l'apaisement de la haute pièce assombrie de mystère et de tapisseries anciennes, cela prenait des proportions inquiétantes. Tout s'aggrave facilement d'aspects surnaturels dans certains décors, à la tombée de la nuit; et dans le clair-obscur de la chambre close, à la lueur équivoque de l'unique lampe ennuagée de gazes bleuâtres et des braises rougeoyantes du foyer, je ne pouvais me défendre d'une certaine terreur, à la longue ce tête-à-tête m'angoissait: ce Michel Hangoulve avec ses sautilllements et son agitation m'oppressait comme un cauchemar. (Lorrain, 2010: 108)

Ainsi, même dans un fantastique tourné vers l'exploration de l'univers intérieur, les atmosphères nocturnes et menaçantes qui perturbent les sens d'un personnage isolé permettent de mettre en place un environnement où le personnage sera amené à douter de la véracité du surgissement du fantastique, créant ainsi une lecture ambiguë du récit.

Au-delà du récit à la première personne d'un personnage isolé dans une atmosphère lugubre, dont les perceptions sont susceptibles d'être altérées, l'ambiguïté fantastique repose aussi sur les "états de conscience modifiés" (Le Guennec, 2002: 129) qui perturbent la conscience du personnage à l'image de la drogue, du rêve ou de la dégradation de l'état de santé:

La solitude du protagoniste apparaît souvent doublée par la mise en avant de son état de santé, fragile –consultations régulières chez un médecin, troubles du sommeil, alcoolisme ou dépendance à la drogue, etc.– qui modalise le propos tenu. Non seulement il est seul, mais encore il est souvent victime de la fatigue, [...]. (Prince, 2008a: 85)

L'altération de la conscience la plus fréquente dans les *Contes d'un buveur d'éther* est celle provoquée par l'éther¹³. Son usage sera explicitement mentionné dans certaines nouvelles. Dans "Les trous du masque", de Jacquels pense que la vision du narrateur est causée par l'éther qu'il a bu en attendant son arrivée: "Tu as encore bu de l'éther, [...]. Singulière idée pour tromper ton ennui en m'attendant" (Lorrain, 2010: 74). Dans une "Une nuit trouble", de Jacquels est tout d'abord réveillé par une créature qui a surgi de l'âtre et qu'il tentera de tuer avec des pincettes. Pour se calmer et se rendormir, de Jacquels prend deux gouttes d'éther:

je laissais tomber les pincettes sanglantes et n'avais que le temps de courir à mon nécessaire pour y prendre mon flacon d'éther. Une goutte, deux gouttes et, la poitrine dégagée, le cœur libre, je me remettais au lit et m'endormais comme un enfant. (Lorrain, 2010: 41)

¹³ Notons qu'il n'y a aucune référence à l'influence de l'éther sur les personnages témoins de l'événement fantastique dans "Le visionnaire", "Le double" et "La main gantée". Au sujet de la mode de l'éther à la fin du XIX^e siècle, voir (Dugarin & Nominé, 1988: 575-577).

Mais son sommeil ne sera que de courte durée puisque “l’hallucination continu[era]” (Lorrain, 2010: 41) avec l’apparition de deux autres oiseaux monstrueux. Tellement épouvanté par ces apparitions, le narrateur finit par perdre connaissance sur le carrelage de la chambre. On peut ainsi se demander si les visions du narrateur sont causées par son éthéromanie, ou si elles sont bel et bien des apparitions surnaturelles.

L’influence de l’éther sur le témoignage du personnage pourra être suggérée de manière indirecte. Dans la nouvelle “Réclamation posthume”, le narrateur attribuera l’apparition du pied de la statue à la neige, qui produit sur lui un effet proche de celui de l’éther:

Avez-vous remarqué l’imperceptible parfum d’éther qui se dégage de la neige? La neige a sur moi presque les mêmes effets que l’éther, elle me déséquilibre et me trouble; il y a des gens qu’elle rend même fous; or il neigeait depuis trois jours; j’attribuai ma vision à la neige. (Lorrain, 2010: 51)

Mais il n’y aura pas de neige le soir de la seconde apparition, et le narrateur blâmera cette fois l’influence néfaste de la portière de soie verte pâle derrière laquelle la vision s’est manifestée. La portière retirée, il assistera quand même à l’ultime apparition du corps de la statue, avant de perdre connaissance. La vision du narrateur est-elle la conséquence de la profanation de la statue, et donc d’origine surnaturelle, ou est-elle le résultat d’une hallucination causée par la neige qui altère les sens du narrateur de la même manière que l’éther? Dans “Le mauvais gîte”, lorsque le narrateur pénètre dans l’appartement de Serge Allitof, il remarque que “bien qu’il flottât dans tout l’appartement une persistante odeur d’éther, rien n’y sentait l’halluciné” (Lorrain, 2010: 26). On ne peut s’empêcher de noter dans ce passage l’antithèse entre l’odeur d’éther (qui peut perturber les sens et provoquer des hallucinations et donc être propice à l’irruption du fantastique), et le fait que rien d’autre ne semble propice à altérer les sens. Est-ce un trait d’humour de la part de Jean Lorrain ou une tentative de maintenir l’ambivalence de l’événement fantastique tout en signalant la présence de cette odeur? Mais dans les nouvelles “Un crime inconnu” et “Le possédé”, on apprendra de la bouche d’Allitof, alors devenu narrateur homodiégétique, qu’il était bien éthéromane. Dans “Un crime inconnu”, bien qu’Allitof affirme ne plus prendre d’éther, il souffre néanmoins de ses effets secondaires:

j’étais guéri de l’éther, mais non des phénomènes morbides qu’il engendre, troubles de l’ouïe, troubles de la vue, angoisses nocturnes et cauchemars: le sulfonal et le bromure avaient déjà eu raison de pas mal de ces troubles, mais les angoisses néanmoins persistaient. (Lorrain, 2010: 55)

Allitof est donc indirectement sous l’emprise de l’éther, ce qui ne peut que nous amener à douter de son témoignage. Dans “Le possédé”, face à l’incrédulité de son interlocuteur, Allitof se sent obligé de préciser qu’il ne consomme plus d’éther:

Oh! ne vas pas croire à des troubles d'éther! Je suis guéri, radicalement guéri; je suis intoxiqué d'ailleurs et le poison, qui, il y a deux ans à peine, répandait dans tout mon être comme une alacrité d'air plus vif avec je ne sais quelle délicieuse sensation d'impondérable, l'éther aujourd'hui me rompt bras et jambes et j'ai gardé pendant trois jours dans tous les membres une véritable courbature, la dernière fois, il y a un an de cela, que j'en ai respiré. (Lorrain, 2010: 85-86)

Cependant, si Allitof affirme être guéri de l'éther dans ces deux nouvelles, il prétend également être intoxiqué, suggérant ainsi que les effets secondaires de cette substance peuvent être présents, même s'il ne les remarque pas, et peuvent altérer ses perceptions et son jugement.

L'autre état de conscience modifié se retrouve dans la présence du rêve. En effet, "à toutes les périodes, le rêve occupe une place de choix" (Le Guennec, 2002: 39) pour créer une lecture ambiguë du récit fantastique¹⁴. Dans "Une nuit trouble", la première vision du narrateur de l'oiseau monstrueux pourrait simplement n'être qu'un cauchemar, tandis que sa seconde vision pourrait être soit un simple cauchemar, soit un cauchemar provoqué ou aggravé par l'éther. Le lendemain, de Jacquels se réveille "couché dans [s]on lit avec une fièvre de cheval" (Lorrain, 2010: 43), alors que les persiennes et les rideaux des fenêtres qu'il avait vus ouverts la veille sont fermés. Le narrateur commence à douter de ses propres sens: "J'avais rêvé et pourtant je n'avais pas tout à fait rêvé" (Lorrain, 2010: 44). La nouvelle se termine par la lecture d'une lettre où les hôtes de de Jacquels lui annoncent que les fumistes ont trouvé trois squelettes de chouettes en nettoyant la cheminée de la chambre où il a dormi. Le narrateur a-t-il été hanté par les fantômes de ces chouettes, ou a-t-il été victime des perturbations causées par son état psychique (cauchemar et influence de l'éther) et physique (fièvre)? On voit bien comment le style narratif de la nouvelle alterne entre le doute sur le fantastique et la possible réalité de celui-ci, créant ainsi une ambiguïté narrative. Dans "Réclamation Posthume", le narrateur voit la statue chaque soir tard dans la nuit, ce qui suggère qu'il pourrait s'être endormi. D'ailleurs, la dernière vision du narrateur a lieu lorsqu'il s'assoupit et "[s]'éveill[e] tout à coup transi et le cœur fade dans l'obscurité, près d'un feu éteint" (Lorrain, 2010: 53). Dans "Les trous du masque", la vision du narrateur semble brusquement interrompue par son réveil. On peut donc se demander, dans ces deux dernières nouvelles, si les visions sont dues à un cauchemar, à l'influence de l'éther ou si un événement surnaturel a réellement eu lieu.

Ainsi, c'est la combinaison des trois procédés principaux du fantastique (narrateur généralement homodiégétique, solitude du personnage et atmosphère lugubre) et des états de conscience modifiés qui génère le doute sur le témoignage du personnage et permet l'indétermination du sens du récit.

Pour finir, il faut noter que si la lecture ambiguë du fantastique repose principalement sur les altérations des perceptions et de la conscience des personnages, les textes peuvent aussi tenter de rendre ces mêmes personnages dignes de confiance. Pour

¹⁴ Au sujet des liens entre fantastique et rêve, voir Le Guennec (2002: 37-126).

tenter de rendre son récit plausible, le narrateur met en avant son scepticisme et son sang-froid:

on lui prête une rationalité satisfaisante, de telle sorte que son témoignage ne pourra pas être d'emblée rejeté. [...]. Dit autrement, les personnages des récits fantastiques sont presque par nature incrédules, matérialistes, rationalistes, rassés [...]. (Prince, 2008a: 84)

Dans “La main gantée”, avant de raconter son histoire, le narrateur prend soin de souligner qu’il n’est “ni éthéromane comme Allitof ni gâteux comme Sargine” (Lorrain, 2010: 98), ce qui aura pour effet d’insister sur la vraisemblance de l’événement fantastique. De plus, s’il prend la peine de mentionner qu’il venait d’assister à une représentation de *Cléopâtre* avec Sarah Bernhardt, “c’est pour [...] bien marquer [s]on état d’esprit ce soir-là, nullement tourné au noir, bien au contraire, puisqu’une délicieuse image d’art flottait encore, quasi vivante, devant [lui]” (Lorrain, 2010: 99-100). Pour insister sur la crédibilité de son histoire, le narrateur d’“Une nuit trouble” précise qu’il n’est “ni superstitieux ni nerveux” (Lorrain, 2010: 36). De même, dans “Réclamation posthume”, le narrateur rejette d’emblée la théorie de de Romer selon laquelle il aurait commis un crime envers l’artiste en faisant le surmoulage de la tête de la statue, montrant ainsi son scepticisme:

Ce de Romer, un fou, un déséquilibré à l’imagination ardente, au bon sens depuis longtemps sombré dans les pratiques de l’occultisme [...]. Histoire à dormir debout, que ces rêvasseries [de] de Romer et qui ne m’empêcheraient pas, moi, de dormir. (Lorrain, 2010: 49-50)

Le procédé visant à rendre le narrateur digne de confiance permet de renforcer l’ambiguïté du témoignage du narrateur, et donc l’incertitude sur la véracité de l’événement fantastique.

3. De la mise en scène de la folie aux hantises de la fin-de-siècle

Comme nous l’avons vu, le rêve, les hallucinations provoquées par l’usage de stupéfiants et, plus généralement, la déformation des perceptions contribuent à la création d’un fantastique ambiguë tout en témoignant l’intérêt que porte Jean Lorrain et les décadents aux troubles psychiques. Cependant, la folie peut parfois être l’un des phénomènes fantastiques du récit, d’autant plus que les décadents revendiquent la névrose et se tournent vers toutes les perversions et autres anormalités que peut présenter l’esprit humain. Même si les personnages de fous étaient déjà présents dans le fantastique de

Hoffmann¹⁵, la fin-de-siècle est surtout marquée par les nouvelles fantastiques d'Edgar Poe, dont "chacun de ses héros [...] apparaît comme l'incarnation de cas de folie répertorié et analysés par un auteur qui semble se plaisir à en faire expérimentalement et littéralement l'inventaire" (Ponnau, 1997: 52). Dans "The Man of the Crowd", par exemple, le fantastique repose sur la phobie d'un vieil homme qui ne supporte pas d'être séparé de la foule. Dans la nouvelle "Berenice", un homme atteint d'une déviation sexuelle est obsédé par les dents de sa cousine. Ainsi, sous l'influence du fantastique d'Edgar Poe et de l'actualité des sciences psychiatriques, les décadents vont mettre en scène un "fantastique psycho-pathologique lié à la description de phénomènes marginaux et exceptionnels" (Pierrot, 2007: 200).

Le fantastique vise à créer un sentiment d'étrangeté, de malaise et, plus généralement, de peur, à travers l'apparition d'un événement surnaturel ou hors norme. La présence de la peur est ainsi commune au genre du fantastique, mais à la fin-de-siècle, sa description sera plus poussée et insistera sur son côté pathologique¹⁶. Dans un premier temps, la peur, conséquence de l'événement fantastique ou d'un élément mystérieux, pourra être complaisamment mise en scène. Dans "Les trous du masque", alors que les masques se sont assis des deux côtés de l'église, le narrateur se sent envahi par une peur paroxystique:

Je sentais ma raison sombrer dans l'épouvante; le surnaturel m'enveloppait! cette rigidité, ce silence de tous ces êtres masqués. Quels étaient-ils? Une minute d'incertitude de plus, c'était la folie! Je n'y tenais plus et, d'une main crispée d'angoisse, m'étant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule.

Horreur! il n'y avait rien, rien. [...].

Fou de terreur, j'arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine, le capuchon de velours vert était vide, [...]. (Lorrain, 2010: 73-74)

Dans ce passage, l'insistance sur le caractère morbide de la peur renforcera l'horreur de l'événement fantastique. La peur tendra à remplacer l'événement fantastique dans les nouvelles mettant en scène le personnage de Serge Allitof. Dans "Un crime inconnu", Allitof décrit avec force de détails la persistance de ses angoisses dues aux effets secondaires sur le long terme de l'éther dans son ancien appartement:

à peine avais-je franchi le seuil de cet appartement, que l'indéfinissable malaise des anciens jours corrompait autour de moi l'atmosphère ambiante;

¹⁵ "Sous l'empire de l'imaginaire et/ou sous l'emprise de la 'puissance sombre', les héros hoffmanniens se conduisent finalement comme les personnages qu'ils se figurent être –souffrant ainsi de ce que la psychiatrie de l'époque, qui intéresse vivement notre auteur, décrit comme l' 'idée fixe' [...]. Cette forme de folie, qui affecte la plupart des personnages des *Contes nocturnes*, génère des situations plus ou moins dramatiques, plus ou moins grotesques" (Pollet, 1997: 37).

¹⁶ Jean Pierrot a d'ailleurs noté l'importance de la description du phénomène de la peur, en particulier chez Maupassant. Sur la peur dans les nouvelles fantastiques de Maupassant, voir Pierrot (2007:187-193), et sur la peur dans le fantastique décadent, voir Pierrot (2007: 202).

d'irraisonnées terreurs me glaçaient et m'étouffaient tour à tour: c'étaient des ombres bizarres se tassant hostilement dans les angles, d'équivoques plis dans les rideaux, [...]. La nuit, cela devenait abominable; une chose horrible et mystérieuse habitait avec moi dans cet appartement, une chose invisible, mais que je devinais accroupie dans l'ombre et me guettant, [...]. C'était une sensation affreuse, Messieurs, et s'il me fallait revivre dans ce cauchemar, je crois que j'aimerais mieux... (Lorrain, 2010: 56)

Ici, la manifestation des effets de la peur prend la place de l'événement fantastique, fantastique jamais déterminé, et qui ne pourrait être que le fruit de l'imagination perturbée d'Allitof. Il laisse d'ailleurs entendre qu'il préférerait se suicider plutôt que de revivre cette expérience de terreur. C'est donc bien la peur d'avoir peur qu'Allitof ne supporterait pas et qui pourrait l'amener à sombrer dans la folie: "la peur du pathologique [...] menace fatalement de se convertir en peur pathologique, car vivre une fois cette altérité inhérente à soi, c'est être condamné à la revivre toujours, par la crainte même de sa prochaine manifestation" (Marquer, 2014: 27). On retrouve cette même idée dans la nouvelle "Le possédé", où Allitof est obsédé par la ressemblance des gens du peuple avec des animaux en hiver: "et pourtant il faut que je m'en aille, et cela au plus vite, car l'ignoble névrose est là qui me guette et m'attend; la peur est en moi, et moi qui me connais, j'ai peur de cette peur" (Lorrain, 2010: 87-88). Dans "Le mauvais gîte", alors que le narrateur s'apprête à quitter Allitof, celui-ci réagit de manière inattendue:

"Tu t'en vas?" Allitof avait crié ces mots avec une telle angoisse que j'en restai immobile de stupeur. [...] Nous gardions tous deux le silence, un silence gêné dans lequel j'entendais mieux la poitrine d'Allitof haleter; sa respiration était devenue sifflante et une vague oppression commençait à me peser. (Lorrain, 2010: 29)

La description de la peur de Serge Allitof, qui s'appuie sur des éléments physiologiques, insiste sur son caractère pathologique. Après avoir cédé à son ami, le narrateur décide de dormir chez lui pour ne pas le laisser seul. Il sera réveillé en pleine nuit par Serge:

Vers les cinq heures, en pleine obscurité, j'étais réveillé de nouveau par une vive lumière: c'était Allitof qui, assis sur son lit, écoutait encore, aux aguets, le cou tendu à la clarté des trois bougies d'un flambeau; les yeux extraordinairement fixes dans une face affreusement décomposées, il semblait épier, redouter et attendre je ne sais quels effroyables visiteurs: de sa main droite, il tourmentait un revolver et, de l'autre, chiffonnait le col ouvert de sa chemise, où ses ongles crispés avaient mis çà et là des gouttelettes de sang. (Lorrain, 2010: 31)

Ce passage, dans lequel la peur extrême d'Allitof ne semble justifiée par aucun événement, montre ce dernier aux portes de la folie, portes qu'il semble avoir franchies après avoir quitté son appartement pour vivre dans un hôtel:

Trois jours après, Serge entra chez [le narrateur], cette fois les mains agitées, les traits bouleversés, le teint verdâtre. “Tu sais que je pars! Impossible de dormir dans cet hôtel du diable, il y a une odeur de corruption dans les chambres à faire vomir; on a dû certainement tuer quelqu’un dans celle que j’habitais. [...] Partout sous les lits, dans les armoires, il y a, je te le dis, des cadavres. [...]”. (Lorrain, 2010: 32-33)

Si Allitof justifie son départ de Paris en disant qu’il “deviendrai[t] fou” (Lorrain, 2010: 33), le narrateur conclut, au vu de ses propos délirants et de son état physique, que “le pauvre garçon l’était déjà” (Lorrain, 2010: 33). On voit ainsi que la mise en scène évolutive de la peur participe autant au basculement du personnage vers la folie qu’à son inscription dans le fantastique du récit, éclipsant de ce fait le surnaturel. Notons que la description faite du comportement de Serge par de Royaumont, un ami du narrateur, contribue à faire d’Allitof un personnage fantastique:

il paraît que de l’autre côté de la rue, on l’entend hurler la nuit, et le pis est qu’il ne veut auprès de lui personne. [...] L’autre soir, après le dîner chez le général de C..., nous n’avions d’yeux que pour cette étonnante façade. [...] Juste au-dessus du trait rouge, les cinq fenêtres de Sergeon flamboyaient, éclairées derrière les rideaux sans persiennes; elles se sont éteintes une à une de dix heures et demi à une heure après minuit; nous les guettions, nous, de chez le général et, vrai, ça nous impressionnait un peu comme dans un conte, un conte d’Edgar Poe. (Lorrain, 2010: 22-23)

La référence explicite à Edgar Poe établit un lien de filiation entre la nouvelle de Jean Lorrain et les nouvelles fantastiques d’Edgar Poe, par le biais de l’intertextualité. Ce procédé participe également à accentuer le caractère fantastique des actions de Serge: les personnages, tout comme le lecteur, ressentent le même sentiment de malaise à la lecture d’une nouvelle d’Edgar Poe qu’en observant le comportement de Serge. Chez Jean Lorrain, la peur entraîne la dégradation de l’univers mental du personnage, et ira parfois jusqu’à supplanter l’événement fantastique du récit.

Les personnages pourront également souffrir d’obsessions ou de névroses. Dans “Le mauvais gîte”, Serge est obnubilé par la magie¹⁷ depuis qu’il a commencé à écrire un livre sur le sujet, comme le remarque le narrateur lorsqu’il lui rend visite:

“Toute une étude sur la sorcellerie au Moyen Age, sur l’envoûtement surtout, car Michelet n’a pas tout dit, [...]”

– Et l’on te donne beaucoup d’argent pour ça?” lui demandais-je. “– Beaucoup! oui et non; dans les douze mille, mais ce n’est qu’un ouvrage de critique, je te jure que maintenant que je sais, je l’entreprendrais pour rien, ce volume, pour le

¹⁷ À l’instar du personnage de de Romer dans la nouvelle “Réclamation Posthume”, Serge Allitof témoigne le renouveau de l’intérêt porté à l’occultisme. Pour en savoir plus, voir Pierrot (2007: 123-149).

plaisir. Ce que ça me passionne”. Et, avec une exaltation de maniaque dont on flatte la manie, il s’embarquait dans d’invraisemblables histoires de sortilèges et de possessions. (Lorrain, 2010: 26-27)

Après avoir quitté son appartement pour vivre dans un hôtel, il rencontrera le narrateur dans la rue. Ce dernier lui demandera s’il travaille toujours sur son livre sur la sorcellerie, et Serge Allitof acquiescera “avec une subite animation du regard” (Lorrain, 2010: 32). Quelques jours plus tard, Serge dit au narrateur qu’il doit quitter l’hôtel qu’il croit hanté, et qu’il se rend à Tunis pour trouver des renseignements afin d’achever son livre. Après être resté trois mois sans nouvelles d’Allitof, le narrateur apprend par son ancien voisin que son ami habite désormais Alger:

Ce pauvre Allitof, ah! oui, votre ami, l’homme aux livres magiques; [...] on lui a fait quitter Paris, il habite maintenant Alger, il y est fixé, je crois, et va très bien comme vous et moi. – Et son appartement? [...] il est à louer depuis quinze jours avec les meubles et les tentures. [...]. Ce sont ses livres qui l’affolaient, vous savez. – Oui, peut-être, mais je n’aurais pas aimé, moi, à habiter là-dedans. (Lorrain, 2010: 33)

Même si le récit reste ambigu jusqu’à la fin (est-ce à cause de la maison et des événements qui y ont eu lieu qu’Allitof a été victime de visions? Sont-elles plutôt dues aux effets de l’éther, ou sont-elles le résultat de son obsession pour la magie?), l’importance accordée à son état mental et à son obsession pour la magie fait d’Allitof un personnage intégral du fantastique de la nouvelle. Dans “Le visionnaire”, de Jacquels souffre d’une profonde tristesse caractéristique des personnages mis en scène dans les œuvres décadentes. Alors que le narrateur qui lui rend visite lui demande pourquoi il a écrit des vers aussi mélancoliques, de Jacquels “[lui] montrait [...] tout ce décor de froid et de tristesse que novembre échafaude à l’angle de[s] rues” (Lorrain, 2010: 78). Il ajoute ensuite: “je meurs, vois-tu, du manque d’imprévu, de la banalité de cette chose pauvre et laide qu’est la rue de Paris” (Lorrain, 2010: 79). Si de Jacquels est en effet dégoûté par la laideur de Paris en hiver, le narrateur lui fera remarquer que sa décoration intérieure n’est pas faite pour arranger son humeur:

Est-ce que tu crois sérieusement tout cet art-là très sain? Parole, il y a de la sorcellerie dans ces arrangements, et une cervelle chavirerait à moins. [T]u crois qu’à la longue ça ne détraque pas les nerfs d’avoir devant soi toutes ces têtes coupées? Mais le choix seul de ces couleurs est un aveu d’infirmité morale! [...]. Il n’y a que toi pour dénicher de semblables monstres. (Lorrain, 2010: 79-80)

Si la mélancolie de de Jacquels joue un rôle limité dans le fantastique de cette nouvelle, comme on le verra, elle permet tout de même d’incarner la tristesse décadente et son penchant pour le macabre et les rêves.

Le genre fantastique a pour caractéristique de mettre en lumière les hantises d'une société à une époque donnée. Les *Contes d'un buveur d'éther* de Jean Lorrain vont ainsi mettre en scène les principales obsessions fin-de-siècle¹⁸.

L'une de ces obsessions sera l'intérêt pour la violence et le crime, dont le caractère transgressif pourra constituer l'élément fantastique du récit¹⁹. Certains personnages seront animés par une violence exacerbée ou commettront des meurtres, illustrant ainsi le penchant morbide des écrivains décadents. Dans la nouvelle "La main gantée", un homme aux traits simiesques oublie dans le wagon la main d'une femme récemment tranchée. Traumatisé par son voyage avec l'inconnu et la vision de la main coupée, de Martimpré ne prendra plus jamais le train la nuit. Si le fantastique repose d'abord sur la vision macabre de la main tranchée, il émerge également de la transgression de l'homme mystérieux qui a mutilé, voire assassiné, une femme. Dans "Une nuit trouble", de Jacquels s'attaque avec violence à l'apparition:

soudain une rage me prenait, et m'emparant des pincettes, je fondais sur le monstre, le lardant de coups au flanc et au ventre, essayant d'étrangler ce long cou de vautour, de trouer cette chair blême d'oiseau fantôme, exaspéré, devenu ivre, fou. (Lorrain, 2010: 41)

On peut se demander lequel des deux est le plus fantastique: la créature monstrueuse qui pourrait être un simple oiseau déformé par l'atmosphère menaçante, ou le comportement homicide de de Jacquels? Dans "Le possédé", Allitof voit dans la chambre voisine de la sienne un homme déguisé mettre un masque de verre rempli d'éther sur le visage de son camarade inconscient. Ici, le fantastique repose sur l'acte transgressif de l'homme masqué. Ainsi, "la figure du meurtrier, qui transgresse les valeurs ordinairement admises, vient nourrir un fantastique par immoralité qui suscite un sentiment de malaise et de dégoût" (Prince, 2008a: 60). Un cas plus "atténué" de transgression se retrouve dans "Le visionnaire". La mélancolie de de Jacquels est causée par la nostalgie des soirées et des nuits passées, alors qu'il était enfant, dans un port de pêche normand. Il regrette surtout les soirs de tempête:

Les cabarets alors regorgeaient de figures longues toutes d'hommes du métier attristés par cette idée de la mer mauvaise et entrés là pour s'étourdir; mais ces soirs-là [...] je me sentais défaillir de joie en entendant ces simples et ces braves parler tourmentes en mer et navires en détresse, abordages et naufrages. (Lorrain, 2010: 82-83)

¹⁸ Nous n'étudierons pas les obsessions propres à Jean Lorrain, telles que le masque, le double ou la couleur verte. Pour une analyse de quelques obsessions de l'auteur mises en scène dans ses œuvres fantastiques et basée en partie sur des éléments biographiques, voir le chapitre "Jean Lorrain, l'écrivain du masque et de la névrose" (Ponnau, 1997: 273-283).

¹⁹ L'intérêt pour les phénomènes morbides, comme les homicides, chez les décadents, pourrait avoir été influencé par les études en criminologie de Cesare Lombroso présentées dans ses ouvrages *L'Homme criminel* et *La Femme criminelle et la Prostituée*.

Le fait que le narrateur éprouve de la joie à l'évocation d'événements malheureux montre le sadisme de de Jacquels enfant. Son imagination déviante transforme la locution "*poupée à Robillard*" (Lorrain, 2010: 83) en une poupée de chiffon géante flottant sur la mer et coulant les navires:

Oh! cette *poupée à Robillard*! quelle vision délicieuse et terrible et comme elle me faisait battre et sauteler le cœur! Et puis c'étaient d'autres légendes et d'autres cauchemars non moins doucement effroyables et horribles; ma mémoire en était pleine et, le calme revenu, une fois rentré dans ma chambre, je n'avais, derrière ma fenêtre, qu'à regarder les vergues et les mâts dans le port pour revoir mes fantômes me sourire et me héler [...]. (Lorrain, 2010: 84)

Le fantastique de la nouvelle repose ainsi sur le sadisme et l'imagination transgressive et maléfique de de Jacquels enfant.

Influencée par les théories d'Arthur Schopenhauer, Cesare Lombroso ou encore Otto Weininger, la fin-de siècle sera marquée par une misogynie exacerbée. Celle-ci s'incarnera souvent sous les traits d'une femme fatale qui conduit l'homme à sa perte, que ce soit en littérature ou en peinture. Misogyne notoire, Jean Lorrain mettra en scène un féminin maléfique en féminisant les oiseaux monstrueux dans "Une nuit trouble" ou en insistant sur la ressemblance d'une femme à un animal dans "Le possédé", vision qui obligera le narrateur à quitter l'omnibus. Mais la misogynie de la fin-de-siècle permettra également de mettre en scène un fantastique basé sur la transgression sexuelle, notamment dans la nouvelle "Réclamation posthume". Le narrateur de "Réclamation posthume" a fait surmouler la tête de la statue de la *Femme inconnue* de Donatello et l'a peinte de façon à ce qu'elle ressemble à une tête de femme décapitée. À l'image de Pygmalion, le narrateur se posera en artiste amoureux de son œuvre:

Quand il eut fait sécher le tout au feu de l'âtre,
Il baisa longuement cette bouche rosâtre,
Pendit la tête au mur et, s'habillant de noir,
Lui fit de sa douleur d'homme un morne encensoir,
Artiste épris vivant d'un moulage de plâtre. (Lorrain, 2010: 46)

On retrouve ainsi dans cette nouvelle la tentative de remplacer la femme réelle par une œuvre d'art. Les œuvres d'art ont de supérieur à celle-ci d'être "inanimé[es], silencieu[s], non vivant[es]" (Dottin-Orsini, 1993: 115). La statue, froide et solide, réduit le narrateur au voyeurisme. Cette perversion lui permet d'aimer, et de laisser libre cours à ses fantasmes en toute impunité. En effet, le désir du narrateur de posséder, "sanglante et martyrisée, la fameuse *Femme inconnue* de Donatello [...] avec aggravation de grumelots de sang" (Lorrain, 2010: 47) témoigne de son penchant sadique, tandis que la référence au baiser donné à la bouche de la statue dans le poème du narrateur révèle une tendance nécrophile. De plus, on peut considérer que le narrateur s'adonne

symboliquement au fétichisme, puisqu'il décapite indirectement la statue pour ne conserver que la tête²⁰. Cette tendance au fétichisme se retrouve dans la nouvelle "La main gantée", dans laquelle un inconnu laisse tomber dans le wagon une main gantée fraîchement coupée. Le personnage devient ainsi le phénomène fantastique à travers sa déviation sexuelle. Dans "Réclamation posthume", ce n'est pas tant l'apparition de la statue qui dérange, mais plutôt le comportement du narrateur. En effet,

Le fantastique fin de siècle aime aussi à se présenter comme un fantastique du monstrueux moral, de ce qui enfreint les normes éthiques [...]. Le frisson fantastique et l'effet de peur peuvent ainsi venir des inquiétantes expériences sexuelles explorées par les textes de cette période. (Prince, 2008a: 58)

La transgression morale, qu'il s'agisse de cruauté, d'homicides ou de perversions sexuelles, permet donc de renouveler le fantastique en reléguant l'irruption du surnaturel au second plan.

Il faut également noter l'importance de l'assimilation de l'artiste et de l'intellectuel à la figure du fou à la fin de siècle. En effet, si l'idée que le génie ne va pas sans la folie est courante, les aliénistes de la seconde moitié du XIX^e siècle ont tenté de la démontrer de manière scientifique. L'assimilation du génie et de la folie trouve son point d'orgue dans la théorie de la dégénérescence, et plus particulièrement celle exposée par Cesare Lombroso dans son ouvrage *L'homme de génie*²¹. Lombroso y démontre en effet que le génie fait partie du domaine de la pathologie mentale, et que "les géants de la pensée expient, par la dégénérescence et par les psychoses, leur grande puissance intellectuelle" (Lombroso, 1889: XX). S'inspirant de Lombroso, Max Nordau considère dans son livre *Dégénérescence* que les mouvements artistiques modernes (tels que le symbolisme, le décadentisme, le naturalisme, etc.) sont le produit d'artistes dégénérés (et les personnes appréciant ces arts des hystériques). Les décadents, tournés vers l'anormal et imprégnés par les théories psychiatriques associant génie et folie, mettront en scène des artistes marqués du sceau de la dégénérescence et de la folie²². D'autre part, au XIX^e siècle, on considèrerait que les personnes privilégiant l'esprit au détriment du corps étaient susceptibles de développer des troubles mentaux: "Au premier plan des facteurs qui prédisposeraient à l'accès psychotique se trouvent la rêverie, la lecture et l'étude" (Le Guennec, 2003: 114). S'adonner à des activités intellectuelles pourrait donc être une cause de folie. Dans les *Contes d'un buveur d'éther*, Serge Allitof, qui apparaît dans "Le

²⁰ "La femme entière n'est pas digne d'amour: elle est découpée en morceaux pour assouvir des fantasmes [...]. Ne prendre de la femme que ce que l'on désire répond à ce double idéal célibataire: refuser la femme tout en l'aimant. [...] Le fantastique célibataire s'inscrit alors dans une poétique du démembrement, du découpage, de la mutilation" (Prince, 2002: 280). Notons par ailleurs que le motif de la tête décollée connaît à la fin-de-siècle un regain d'intérêt à travers le mythe de Salomé. Sur ce sujet, voir Dottin-Orsini (1993: 153-155).

²¹ Sur les différentes théories assimilant folie et génie au XIX^e siècle, voir Gros (1997: 88-150).

²² "Produit de l'interaction de données littéraires et d'observations nosologiques, le mythe qui fait de l'artiste un être d'exception, situé en dehors des normes, un génie et un fou, est à l'origine d'œuvres où l'accent porte toujours davantage sur l'aspect pathologique de la folie d[u] héros" (Ponnaud, 1997: 107).

mauvais gîte”, “Un crime inconnu” et “Le possédé”, est décrit comme un “homme de lettres artiste” (Lorrain, 2010: 19). De Jacquels écrit des vers dans “Le visionnaire”, et il est laissé entendre qu’il est journaliste dans la nouvelle “Une nuit trouble”. Le narrateur de “Réclamation posthume” écrit également de la poésie et a peint le surmoulage de la tête de la statue de Donatello. Dans la nouvelle “Le double”, à l’image de Jean Lorrain, le narrateur est journaliste et critique d’art²³. Ces quatre personnages (Serges Allitof, de Jacquels ainsi que les narrateurs homodiégétiques de “Réclamation posthume” et de la nouvelle “Le double”) peuvent ainsi être considérés comme fous ou prédisposés à la maladie mentale, en raison de leurs activités artistiques et intellectuelles. Ceci pourrait donc expliquer leur usage de l’éther (dans le cas d’Allitof et de de Jacquels), leurs tendances à la transgression (dans le cas du narrateur de “Réclamation posthume” et de de Jacquels dans “Le visionnaire”), ainsi que leurs névroses. Cette fragilité de l’esprit pourrait ainsi être à l’origine de leurs visions et de leurs hantises: les artistes et intellectuels seraient donc plus enclins à expérimenter le fantastique que les autres hommes.

Le darwinisme incarnera l’une des causes du pessimisme²⁴ marquant la fin-de-siècle. En effet, la théorie de l’évolution de Darwin s’inscrira dans l’imaginaire décadent non comme une possibilité de progrès de l’espèce, et donc de manière positive, mais de manière négative: l’homme est “déterminé par ses instincts, prisonnier encore d’un long héritage de sauvagerie et de brutalité” (Ponnau, 1989: 449). Les pulsions animales qui habitent chaque être humain peuvent ainsi resurgir constamment. L’atavisme de l’homme se manifestera par la comparaison et la ressemblance physique à un animal. Dans “La main gantée”, la description du voyageur endormi avec lequel de Martimpré reste seul dans le compartiment ne laisse aucun doute quant à sa ressemblance avec un animal. De même dans “Le possédé”, Allitof décrit longuement les caractéristiques animales et la laideur qui se dégagent des personnes voyageant avec lui dans le tramway. Le train et le tramway, pourtant des produits de la modernité et de l’évolution des connaissances humaines, deviennent ainsi des lieux où l’on peut faire face à l’atavisme de l’homme, illustrant la crainte de l’irruption de l’animalité qui peut survenir n’importe où et à n’importe quel moment.

Au darwinisme s’ajoutera le sentiment de dégénérescence. L’idée selon laquelle la population se dégraderait et courrait à sa perte se fait jour. Si l’homme fait aussi partie de la chaîne de l’évolution comme le soutient la théorie de Darwin, alors la race humaine pourrait très bien être menée à disparaître, de la même manière qu’un individu naît, grandit et meurt. Les décadents se considèrent donc comme les membres de la fin d’une race rongée par la perversion, ou comme un être ayant atteint le stade de la vieillesse. De surcroît, “leur civilisation serait vouée à une mort prochaine, sous l’assaut de peuples demeurés dans un état plus proche de la nature” (Pierrot, 2007: 63). Dans la littérature

²³ Il n’y a donc que les personnages de Sargine, de de Martimpré (présents dans “La main gantée”) et du narrateur éthéromane de la nouvelle “Les trous du masque” dont on ignore s’ils exercent une activité artistique ou intellectuelle.

²⁴ Au sujet des causes du pessimisme de la fin-de siècle, voir Pierrot (2007: 61-66).

décadente, la peur de la déchéance de la société se traduit souvent par la crainte des gens ordinaires, restés plus proches de la nature (et donc de l'animal) et guidés par leurs instincts, à l'inverse des êtres civilisés et "raffinés" que sont les décadents. Cette idée est clairement exprimée dans la nouvelle "Le possédé". Alors qu'Allitof voyage en tramway avec "des petites gens" (Lorrain, 2010: 88), il remarque que ceux-ci ont

des regards de fous ou de somnambules. S'ils ont une pensée, c'est pis, car la pensée est ignoble ou sordide et les regards sont criminels; on n'y voit luire et passer que des éclairs de lucre et de vol; la luxure, quand elle y apparaît, est vénale et spoliatrice; chacun, en son for intérieur, ne songe qu'aux moyens de piller et de duper son prochain. La vie moderne, luxueuse et dure, a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de bandits ou de gardes-chiourme. (Lorrain, 2010: 89)

On voit clairement dans ce passage la menace que peut représenter le peuple. C'est surtout l'insistance sur la dangerosité de la ville, qui semble "toujours sur le point de fournir un cadre au cauchemar, au crime et à la mort" (Rancy, 1981: 58), qui permettra de mettre en exergue la hantise de la dégénérescence tout en créant une atmosphère propice au surgissement du fantastique. La nouvelle "La main gantée" illustre bien l'association de la ville à un lieu dangereux, où le crime est omniprésent. En effet, "les steppes équivoques de l'avenue de Versailles [...] aux louches auberges de mariniers et de trimardeurs aux volets clos, mais aux vitres encore braisillantes à une heure et deux heures du matin" (Lorrain, 2010: 97) évoquées par de Martimpré traduisent le danger potentiel que peut représenter la pègre. Sargine évoque également des lieux sordides qu'il doit traverser pour rentrer chez lui:

Pour regagner mon chez moi je passe inévitablement par des endroits quelque peu solitaires; il y a par-là, convenez-en, quelques avenues assez sinistres sous la brume de novembre; passé le boulevard de Courcelles, le boulevard Malesherbes n'a rien de bien récréant, et la rue Cardinet, donc! (Lorrain, 2010: 94)

En effet, un soir de mardi gras, alors qu'il s'était assoupi dans son fiacre, son cocher portant un faux nez avait ouvert la portière pour l'avertir qu'il devait réparer le fiacre. Surpris, Sargine a cru qu'on l'attaquait. Depuis, dès qu'il prend un fiacre la nuit, il est envahi par l'idée fixe d'être la proie d'un brigand masqué:

Je ne roule pas plutôt par les rues noires que la conviction s'établit en moi que mon cocher est masqué [...]. C'est un ignoble rôdeur qui est assis sur ce siège; ce faux *visaige* me conduit à bride abattue vers quelque horrible guet-apens. C'est hors des fortifications, dans les solitudes sinistres d'Aubervilliers et de Saint-Ouen que fera seulement halte ce fiacre de mauvais rêve, [...] et tout mon poil se hérisse, et toute ma chair devient moite et je suffoque, étranglé d'horreur, déjà

assassiné en imagination, dévalisé, assommé, laissé pour mort, le crâne en bouillie, sur le pavé durci des routes. (Lorrain, 2010: 95-96)

L'histoire de Sargine fait écho à celle de son ami de Martimpré, qui ne supporte plus de prendre le train de minuit quarante et qui devient "littéralement louf dès les lampes allumées" (Lorrain, 2010: 97), depuis qu'il a voyagé en compagnie d'un homme difforme qui a oublié dans le compartiment la main d'une femme récemment coupée. Dans cette nouvelle où se manifeste la névrose de la dégénérescence, on voit ainsi la hantise de la réalité. Ce n'est plus un être surnaturel qui provoque la peur, mais la présence de l'animalité et de la sauvagerie qui habitent tout un chacun. Ainsi, "ce ne sont plus les monstres qui hantent ce monde mais bien plutôt cette 'dure réalité' du monde qui hante les personnages" (Bozzetto, 1991). C'est cette idée qu'explique d'ailleurs Allitof à son interlocuteur dans "Le possédé":

le mystérieux de mon cas, c'est que j'ai la terreur non plus de l'invisible, mais de la réalité. [...] "De la réalité! répétait Serge en scandant chaque syllabe, c'est dans la réalité que je deviens visionnaire. Ce sont les êtres en chair et en os rencontrés dans la rue, c'est le passant, c'est la passante, les anonymes même de la foule coudoyés qui m'apparaissent dans des attitudes de spectres, et c'est la laideur, la banalité même de la vie moderne qui me glacent le sang et me figent de terreur". (Lorrain, 2010: 86-87)

Ainsi, il n'est plus nécessaire que le surnaturel fasse irruption pour provoquer la peur, car celle-ci est déjà présente en chacun de nous et tout autour de nous, prête à se manifester sous la forme de troubles psychiques plus ou moins graves. Le fantastique "ramène l'homme à sa propre finitude, et à la fausse familiarité du monde qui l'entoure" (Marquer, 2014: 102). Ce sont donc les manifestations psychiques (hallucinations causées par les drogues, obsessions, transgressions morales, névroses, etc.) qui constitueront le renouveau du fantastique décadent.

Références bibliographiques

BANCQUART, Marie-Claire. 1979. *Images littéraires du Paris "fin-de-siècle"*. Paris, Editions de la Différence.

BERMÚDEZ, Lola. 1988. "Le regard absent. Jean Lorrain" in *Estudios de lengua y literatura francesas*, nº 2, 21-30: <<https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/9529/17212509.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [11/02/2025].

BOZZETTO, Roger. 1991. "Le fantastique fin-de-siècle" in *Europe* nº751/752, 15-26: <<https://www.noosphere.org/articles/article.asp?numarticle=391>> [15/04/2025].

DOTTIN-ORSINI, Mireille. 1993. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris, B. Grasset.

DUGARIN, Jean & Patrice NOMINE. 1988. "Toxicomanie: historique et classifications" in *Histoire, Economie et Société*, vol. 7, n° 4, 549-586: <<https://www.jstor.org/stable/23610702>> [17/03/2025].

DUROT-BOUCE, Elisabeth. 2008. *Spectres des Lumières: du frissonnement au frisson: mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*. Paris, Publibook.

GROS, Frédéric. 1997. *Création et folie: une histoire du jugement psychiatrique*. Paris, Presses universitaires de France.

LE GUENNEC, Jean. 2002. *États de l'inconscient dans le récit fantastique: 1800-1900*. Paris, L'Harmattan.

LE GUENNEC, Jean. 2003. *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*. Paris, L'Harmattan.

LOMBROSO, Cesare. 1889. *L'homme de génie*, traduit par François Colonna d'Istria, préface de Charles Richet. Paris, Félix Alcan: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k772119>> [02/04/2025].

LORRAIN, Jean. 2010. *Contes d'un buveur d'éther*. Vic-La-Gardiole, Le Chat Rouge.

MARQUER, Bertrand. 2008. *Les romans de la Salpêtrière: réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*. Genève, Droz.

MARQUER, Bertrand. 2014. *Naissance du fantastique clinique: la crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Paris, Hermann: <<https://hal.science/hal-02974620v1>> [02/10/2025].

MELLIER, Denis. 2000. *La littérature fantastique*. Paris, Seuil (coll. Mémo).

MILLET, Gilbert & Denis LABBÉ. 2005. *Le fantastique*. [Paris], Belin.

PIERROT, Jean. 2007 [1977]. *L'imaginaire décadent: 1880-1900*. Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre.

POLLET, Jean-Jacques. 1997. *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. Paris, Nathan.

PONNAU, Gwenhaël. 1997 [1987]. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, Presses universitaires de France, Nouvelle édition.

PONNAU, Gwenhaël (textes recueillis et présentés par). 1989. *Fins de siècle, terme-évolution-révolution ? : Actes du Congrès national de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Toulouse, 22-24 septembre 1987. Presses universitaires du Mirail.

PRINCE, Nathalie. 2002. *Les célibataires du fantastique: essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^{ème} siècle*. Paris, L'Harmattan.

PRINCE, Nathalie. 2008a. *Le fantastique*. Paris, Armand Colin.

PRINCE, Nathalie (édition établie et présentée par). 2008b. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*. Paris, Robert Laffont.

PRUNGNAUD, Joëlle. 1997. *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris, Honoré Champion.

RANCY, Catherine. 1981. *Fantastique et décadence en Angleterre, 1890-1914*. Thèse de doctorat, Université Toulouse-Jean Jaurès.

SOUCARRE, Jessica. 2023. *Thèmes et figures de la nouvelle fantastique décadente*. Mémoire de Master, Université de Toulouse-Jean Jaurès.