

Lire le conte symboliste dans son rapport à l'espace

Introduction

La notion d'écosophie développée par Félix Guattari dans son ouvrage *Les Trois Écologies* (1989) offre des perspectives intéressantes dans de nombreux domaines d'analyses et la critique littéraire ne se trouve pas en reste. Selon ce concept, l'époque contemporaine est caractérisée par une interconnectivité disciplinaire, pour le dire autrement, « on ne peut pas parler de la situation écologique sans parler en même temps de technologie, des subjectivités, du capitalisme, comme on ne peut se référer à la politique sans parler d'écologie, du psychisme, des animaux, des médias ou de l'art » (Cazier 2014). Guattari souhaitait une approche holistique du problème environnemental et prônait à cet effet un regard ouvert et décloisonné permettant de rapprocher les disciplines entre elles afin de développer un mouvement harmonieux et synergique. Le tournant spatial survenu durant les années quatre-vingt-dix semble rejoindre les postulats de Guattari par la promotion d'approches comme la géopoétique, ou la géocritique, étant des démarches transdisciplinaires qui favorisent l'étude d'œuvres littéraires sous un angle particulier : celui de l'espace vécu ou représenté.

Ces disciplines nouvelles témoignent elles-mêmes d'une évolution des manières de penser. Quant à la géopoétique, d'après une citation de Kenneth White reprise par Christine Baron, elle se considère comme : « une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé » (2011). Des influences sociales, philosophiques et psychologiques se laissent ressentir dans cette approche constructiviste et rendent ainsi compte de ce modèle écosophique. Ces approches se basant à la fois sur la géographie et la littérature offrent donc plusieurs axes pour l'étude de textes littéraires et permettent, comme l'exprime Michel Collot dans son *Pour une géographie littéraire* (2014), de révéler l'idéologie d'un auteur ou d'un mouvement littéraire dans son rapport à l'espace.

À travers ce nouveau regard, nous allons tenter de reconsidérer le symbolisme, mouvement souvent perçu comme erratique, ce dont témoigne l'enquête réalisée par Jules Huret en 1891, et rendre compte de l'importance que revêt l'espace pour ses auteurs. Nous allons aussi observer, notamment à l'aide des ouvrages de Michel Décaudin et Noël Richard, qu'un nouveau rapport particulier au monde fut une des raisons principales pour lesquelles les acteurs de ce courant ont pu être déconsidérés : à trop vouloir s'extraire du monde qui les entoure et de leur époque en se complaisant dans une démarche narcissique, ils se sont vu reprocher de ne pas avoir su faire montre de cohésion. En témoigne la conférence de Paul Valéry

donnée en 1956 pour le 50^e anniversaire du manifeste de Jean Moréas. Selon lui, c'est ironiquement au cours de cet événement anniversaire que l'on peut vraiment dire que le symbolisme est né, car il n'a pas fait preuve d'intégrité esthétique durant son développement. Valéry défend néanmoins l'idée d'une identité éthique rétrospective fondée autour de l'encensement de l'existence individuelle au détriment du « suffrage du nombre » (Valéry 1957 : 691). C'est donc une idéologie commune que nous mettrons en exergue à travers l'analyse de la recherche d'un ailleurs symboliste, avant de souligner le rapport libertaire entretenu avec l'espace textuel et l'impressionnisme littéraire mobilisé par les auteurs du courant. Nos propos seront illustrés par l'étude de trois contes symbolistes de trois auteurs différents, cours récits traduisant l'ambiguïté du mouvement dont ils sont issus. « Le Récit de la dame aux sept miroirs » (1896) d'Henri de Régnier, « La Ville » (1899) de Georges Rodenbach et « Le Suaire » (1891) de Rémy de Gourmont témoigneront d'un rapport particulier établi avec l'espace allant de la personnification à la personnalisation.

Le symbolisme et la recherche d'un ailleurs

Comme le signale Michel Décaudin dès l'ouverture de son ouvrage *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française* (1960), « [p]eu de notions sont en apparence aussi confuses que celle de symbolisme » (1960 : 15). Ce courant se révèle bien difficile à saisir et à définir, aussi bien qu'à délimiter. En témoigne la réponse de Verlaine faite à Jules Huret qui l'interrogeait sur une définition du symbolisme : « Le symbolisme ?..., réplique-t-il, comprends pas. Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche » (Richard 1978 : 122). Cette position du poète est révélatrice de l'ambiguïté du mouvement, qui s'est trouvé plusieurs maîtres à penser ou modèles, sans que ceux-ci ne reconnaissent pour autant leur influence ou vont même jusqu'à la répudier à l'image de l'auteur des *Poètes maudits* (1884). C'est en 1886 sous la plume de Jean Moréas que le courant se dote d'un manifeste paru dans le *Figaro* du 18 septembre, qui le définit comme le fruit d'une évolution artistique nécessaire, venant sonner le glas du naturalisme et de sa rigidité. Il s'agit d'un mouvement libertaire jusque dans la composition de ses œuvres où les apparences sensibles ne sont mobilisées que pour témoigner de « leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales » (Moréas 1886). S'inspirant des espaces oniriques et mythiques, le symbolisme se veut comme une échappatoire à la cruelle réalité en même temps que la révélation d'un autre monde mystique.

C'est donc d'une volonté d'un « ailleurs » dont témoigne ce mouvement : « À défaut de changer le monde, il faut lui en substituer un autre » (Bertrand, Biron, Dubois, Paque 1996 : 176), et c'est par cet « ailleurs » qu'Alfred Poizat définit le symbolisme qui « fut surtout l'entrée du rêve dans la littérature, ce fut le retournement du regard du dehors au-dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme une eau endormie » (Pierrot 1977 : 226). Cette attention portée au rêve est probante entre autres dans les romans *À Rebours* ou *En Rade* de J.-K. Huysmans où les passages oniriques prennent pour les personnages une importance

presque aussi concrète qu'un événement réel. Mallarmé fit même du poète celui qui « véritablement rêve éveillé » (Pierrot 1977 : 224). Les auteurs symbolistes se font héritiers de Baudelaire et se mettent à l'écoute des voix qui restent mystérieuses pour ce monde : celles que l'on a à l'intérieur de soi, celles qui permettent d'établir des analogies entre les choses, celles qui révèlent surtout une « infra-réalité ». À cet effet, l'imagination devient reine, elle est « une force supérieure capable de transformer le réel » (Pierrot 1977 : 19), et surtout capable de mettre en évidence les « correspondances », pour reprendre le terme baudelairien, de ce monde, c'est-à-dire les relations ésotériques que peuvent entretenir les choses entre elles. La réalité n'est plus telle qu'on nous la donne, et surtout, ce n'est plus elle qui nous forme : pour les symbolistes, c'est à elle de se plier à leur vision.

Cette philosophie subjectiviste est un héritage de la pensée schopenhauerienne qui marqua profondément le symbolisme. Les écrits du philosophe et sa pensée d'une « représentation » du monde eurent un impact considérable sur la conception artistique de la fin du XIX^e siècle, dont Rémy de Gourmont fit écho avec sa définition de l'idéalisme dans la préface au *Livre des Masques* (1896), terme avec lequel « nous avons le maître mot du symbolisme de cette époque » selon Michel Décaudin (1960 : 20). Ainsi, le symbolisme conçoit une échappatoire à la réalité, en soi, au sein de son être, à travers ses capacités artistiques et esthétiques. C'est justement ce qui fait dire à des auteurs comme Camille Mauclair ou Rémy de Gourmont que le symbolisme est une expression de l'individualisme dans l'art. Pour ce dernier, « la seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel » (Gourmont 1963 : 12). Nous nous rendons donc bien compte que c'est avec leur propre univers que veulent composer les artistes symbolistes, allant jusqu'à s'approprier différents mythes en les manipulant et leur conférant de nouvelles formes, dans une volonté de révéler les véritables sources de la vie. Françoise Grauby dans *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme* (1994), affirme que les mythes employés par les symbolistes deviennent un langage témoignant de « la prédominance du rêve sur le réel » (1994 : 7). Nous observons donc chez les auteurs symbolistes une volonté de détachement de l'esthétique naturaliste en se plongeant dans un monde moins mesquin, plus grandiose, où le milieu ne reste pas un ogre déterministe invariant.

La notion de milieu est importante dans l'opposition entre symbolisme et naturalisme. Dans ce dernier courant, le milieu contient l'héritage de Claude Bernard et de sa médecine expérimentale ainsi que celui de Darwin et de sa théorie de l'évolution, il en devient déterministe, influant sur la vie de tout individu social dès sa naissance (Citti 1980 : 45). C'est à ce fatalisme que s'oppose le symbolisme : ses artistes veulent conserver un monde malléable d'où tout individu peut s'extraire, ils s'opposent aux avancées positivistes de leur temps et veulent défendre une vie où tout n'est pas réglé et mesuré (Bertrand et coll. 1996 : 213), une vie et un monde que l'on peut redécouvrir à travers une plongée en soi. Ainsi, comme Marcel Schwob le déclare : « Si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté » (Jutrin 1982 : 120).

Un art mortifère

Néanmoins, fut reproché au symbolisme d'être un courant mortifère, sans pérennité possible, contribuant au divorce entre la vie et l'art. Pour la critique et d'autres mouvements littéraires, la volonté de se réfugier de la vie et de ses cruautés en recréant un monde qui ne serait qu'à soi, dont seuls les initiés auraient la clef, ainsi que la place conférée à l'idéalisme et aux mythes par rapport à l'existence réelle (Décaudin 1960 : 20), concourent à l'aspect funeste de l'art symboliste. La multiplication de courants mineurs comme le Naturisme, dont le manifeste fut lancé en 1897, ou encore l'Humanisme créé en 1902, réclamant un retour aux valeurs nationales et une reconnaissance des beautés de la vie telle qu'elle est, sans artifices, témoigne de la désaffection qui a pu être éprouvée pour les valeurs symbolistes. Des contestations ont été lancées dès 1895, par Adolphe Retté, contre Mallarmé notamment, auquel était reproché un art stérile qui refuse la vie et promulgue l'impuissance (Illouz 2004 : 72). Il est vrai qu'aux yeux de ce dernier l'art était devenu une religion, l'hermétisme y était volontairement exploité afin de faire écho aux mystères du sacré (Richard 1978 : 91), le poète allait jusqu'à donner aux mots leur sens le plus rare, issu de leur étymologie. Une véritable recherche de pureté idolâtre était cultivée se transmettant en partie à travers les fameuses soirées du mardi de la rue de Rome où nombre de noms fameux burent les paroles du maître.

Cet art au service des initiés ne pouvait évidemment pas être au goût de tous et les artistes de ce mouvement n'avaient intrinsèquement aucune raison de se mettre à la portée de qui que ce soit, étant donné leur individualisme immanent qui a pu même sombrer dans le narcissisme. Il est d'ailleurs intéressant de relever, après Françoise Grauby, l'emploi récurrent du mythe de Narcisse chez les symbolistes, héros « en quête d'une réalisation individuelle qui délaisse le social » (Grauby 1994 : 302). Selon Edmond Pilon, ce trait fut néfaste à la pérennité du symbolisme car l'empêchant de faire école (Décaudin 1960 : 56). Cette idée fut reprise par Tancred de Visan dans « L'Attitude du Lyrisme contemporain » (1911), selon qui il y avait un idéal symboliste à défaut d'école (Décaudin 1960 : 294). Il est en effet récurrent de parler des difficultés du mouvement à se créer comme institution, non seulement de par ses traits de caractère immanents, mais aussi car l'auteur même du manifeste de 1886, Jean Moréas, s'est détaché du courant cinq ans après, déclarant dans *Le Figaro* du 14 septembre 1891 que « Le Symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort. » (Illouz 2004 : 71), et faisant par la suite l'apologie de sa nouvelle école romane qui promulguait un certain retour au classicisme.

Mais même s'il n'y eut pas réellement d'institutionnalisation du mouvement symboliste en son époque, nous pensons qu'un héritage fut laissé, qui peut revêtir une apparence multiple, ce que nous souhaitons étudier à travers une représentation de l'espace dans les contes symbolistes. Ce courant se caractérise, en effet, par sa recherche d'un ailleurs et pour cela, il mobilise une véritable esthétique spatiale. Afin d'être précis dans nos propos, nous nous concentrerons sur le conte, mettant de côté le roman et la poésie, qui pourraient évidemment faire l'objet d'amples travaux.

Géocritique

Dans les années quatre-vingt-dix du XX^e siècle, la géographie s'est redéfinie. Le tournant spatial a permis à la discipline de renforcer sa transdisciplinarité. L'espace « s'impose [dans la littérature] comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant » (Ziethen 2013 : 3). De ce mouvement, de nombreuses approches ont été adoptées comme la géopoétique ou la géocritique, mais nous allons surtout retenir le chemin couvert par l'analyse de l'espace depuis les théories de Montesquieu, Mme de Staël ou Taine, qui étudiaient l'influence que le milieu d'origine de l'auteur pouvait avoir sur son imaginaire. Ces « théories du reflet » (Collot 2011), ne rendaient compte que d'un espace antérieur, ayant un effet sur l'écrit, contrairement aux nombreuses approches récemment développées qui se penchent sur l'espace rendu. Les analyses de l'espace créé offrent un nouvel axe pour considérer un auteur et son mouvement, pour observer leur « monde intérieur » (Collot 2014 : 200). Nous avons pu étudier dans un premier temps de l'importance de « l'ailleurs » dans le mouvement symboliste, qui touche aussi l'espace textuel, et sans nous rattacher à une école particulière, nous allons maintenant observer ce thème selon deux approches : le rapport entre la création littéraire et l'espace, puis les représentations et les significations de celui-ci dans le texte. Cette étude se fera, comme nous l'avons signalé, à travers les contes symbolistes, récits brefs dont Collot souligne la puissance évocatoire, en ce qui concerne leur espace. En effet, ce dernier acquiert en valeur expressive ce qu'il perd en fonction référentielle (Collot 2014 : 125).

Nous pouvons distinguer dans le rapport entre le symbolisme et son espace textuel une double postulation libertaire, et cela notamment à l'aide d'éléments théoriques développés par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955). Cet ouvrage permet d'aborder la spatialisation littéraire d'une nouvelle manière qui eut une profonde influence sur les critiques et philosophes en quittant une considération temporelle et spatiale de l'espace pour se tourner davantage vers sa territorialité (Bernabei 2015 : 308). Selon Blanchot, l'espace littéraire est un moyen pour l'écrivain de fuir la réalité en se créant la sienne propre : au moment de l'écriture il n'est plus soumis aux contingences de la vie réelle, mais un nouvel univers se plie à son inspiration : « Il se protégerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement » (1955 : 47). En donnant l'exemple de Kafka notamment, Blanchot révèle que l'écriture est création d'un « espace littéraire » où l'auteur s'isole et peut expérimenter la véritable solitude dans laquelle le « Il » se substitue au « Je » (1955 : 72). Ainsi, transparait cette recherche d'ailleurs du symbolisme, cette volonté de se retrouver à travers l'activité artistique, permettant de quitter un monde où tout ne semble qu'être dicté. C'est une soif de liberté que les symbolistes revendiquent en se dressant contre le naturalisme, et même si esthétiquement le mouvement ne semblait pas uni, il l'était, comme a pu le souligner Valéry, tant dans son idéologie que dans un exil volontaire.

De plus, une autre démarche libertaire fut entreprise au sein même de l'espace textuel : une recherche du sens véritable des mots, un affranchissement de l'espace restreint qui leur était laissé par l'usage que Blanchot définit comme

« l'espace clos de la parole » (1955 : 148), et qui dans notre étude fait pleinement écho à la recherche « d'impollués vocables » réclamés par Moréas dans son manifeste de 1886. Cette démarche se retrouve chez Mallarmé qui voulait « [p]eindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (Richard 1978 : 77) et qui pour cela allait jusqu'à donner aux mots leurs sens les plus rares, ou ceux qui exprimaient au mieux leur étymologie. Ce décroisement des mots peut être perçu comme un héritage des correspondances baudelairiennes qui consistaient « à percevoir des analogies intimes entre le monde visible et l'univers invisible » (Richard 1978 : 37), et qui fut repris par les auteurs symbolistes, soucieux de témoigner de cet « ailleurs » tant souhaité. À travers cette recherche de nouveaux vocables, les symbolistes ont favorisé une extraction des mots de leur usage commun et reconnu pour les mettre au service de leur monde intérieur, libérant le langage de ce qu'ils considéraient être un carcan, au profit de leur vision exclusive de l'univers.

Il est aussi intéressant de remarquer que le symbolisme promeut une forme d'impressionnisme dans la littérature, ce qui n'est pas sans un certain impact sur le traitement de l'espace. Cela se retrouve dans les propos de Mallarmé où ce qui compte n'est pas la chose en elle-même mais l'effet produit. L'impressionnisme dans l'expression littéraire « s'en tient aux données immédiates de la sensation » (1938 : 16) selon Marcel Cressot : l'objet de la description devient aussi bien un catalyseur des émotions de l'auteur, mais aussi des personnages du récit, tout comme leur réceptacle. L'objet rend compte des émotions du sujet comme c'est le cas par exemple dans « Le Suaire » de Rémy de Gourmont, que nous étudierons par la suite, où « les mouettes [qui] ne jouaient plus » et « la mer [qui] respirait en silence » (Gourmont 2011 : 78) traduisent l'abandon ressenti du personnage. Dans les contes symbolistes, l'espace représenté a un statut bien supérieur à celui d'un simple cadre, comme le relève Michel Collot pour la poésie et les récits contemporains dans lesquels la promotion de l'espace, « ne signifie pas nécessairement une déshumanisation ou un objectivisme radical. Elle peut être au service d'une redéfinition du sujet lyrique ou du personnage, devenus inséparables du paysage qui les entoure » (Collot 2011). Personnages et espaces deviennent intriqués, la pensée de l'un peut avoir des effets sur la représentation de l'autre et l'aspect de l'autre peut influencer sur pensées de l'un.

Afin d'illustrer nos propos sur l'importance de l'espace au sein du courant symboliste, analysons les trois contes retenus qui confèrent chacun un statut particulier au lieu, dont l'importance se révèle notamment à travers une personnification qui peut évoluer jusqu'à faire de l'espace un personnage à part entière.

« Le Récit de la dame des sept miroirs » – Henri de Régnier

Ce récit est conduit par une narratrice anonyme dont le père, propriétaire d'une imposante demeure, meurt au début de l'histoire. Suite à cette perte, la jeune fille se retrouve de plus en plus seule, les serviteurs de la maison mourant à leur tour, alors qu'en parallèle les jardins semblent se doter d'une vie bien particulière, mythique.

Centaures, faunes et nymphes, figures récurrentes des textes symbolistes, évoquant le désir et les pulsions sexuelles à l'image de *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé ou du « Faune » de Gourmont, font leur apparition, d'abord discrète, avant d'envahir progressivement le parc, et brutalement le château, où la narratrice s'est laissé voir nue par les nouveaux habitants du parc, dans la salle des sept miroirs.

La mobilisation de l'espace dans ce conte est intéressante à plusieurs égards comme témoignage d'une esthétique symboliste. Tout d'abord, est développé un espace onirique qui favorise l'aspect fantastique du récit. Il est remarquable que ce soit au moment où le père meurt que la propriété commence à se dégrader : « Comme si la présence paternelle imposait, autour de soi, par sa durée, une sorte d'attitude aux êtres et aux choses, les effets de sa disparition se répandirent alentour. Tout se désagrègea » (Régnier 2011 : 493). Le père disparu, un nouvel ordre se laisse envisager. La narratrice recrée l'espace que son géniteur a maintenant quitté. Pour certains critiques, cela répond à un désir sexuel qui ne peut plus trouver son assouvissement que sous couvert de fantasmes nés de la solitude de la narratrice orpheline (Régnier 2011 : 488). Il y a plusieurs éléments dans ce texte conférant un caractère onirique à l'espace représenté. Les origines de la faune mythique envahissant la propriété semblent par exemple bien mystérieuses : ces créatures pourraient être issues d'objets ayant servi à décorer la propriété, comme les tentures mentionnées lors du printemps suivant la mort du père (Régnier 2011 : 493), retrouvées alors que la jeune fille cherche à s'occuper dans la maison (Régnier 2011 : 497), animées par un vent printanier (Régnier 2011 : 493). Mais ces créatures pourraient venir aussi « de terrains incultes et de lieux inconnus » (Régnier 2011 : 495) contigus au parc et dont l'accès est ouvert depuis que l'hiver a brisé les clôtures. Enfin, tout ce bestiaire pourrait simplement surgir de l'imagination de la jeune femme, nourrie des décors de la propriété, comme pourraient le laisser penser les attributs des créatures qui semblent tirés du parc et de la maison : le « bleuâtre » du marbre du bassin (Régnier 2011 : 432), se retrouve dans le « bleuâtre » des carpes (Régnier 2011 : 494) avant de passer dans le « bleuâtre » des nymphes (Régnier 2011 : 496), de même pour le porphyre, aussi attaché au bassin (Régnier 2011 : 492), récupéré plus tard par les nymphes et les faunes (Régnier 2011 : 498). Cette multiplication d'indices contribue à brouiller les rapports de causalité du récit et favorise ainsi le développement d'un espace trouble, onirique, dans lequel il est difficile de se repérer.

Mais il est une autre dimension de l'espace du conte qui met en exergue une problématique symboliste. Dans ce courant, l'artificiel a bien souvent été jugé supérieur au naturel, sauvage et inconséquent : « La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable » (Pierrot 1977 : 19). Cela se ressent de manière prégnante tout au long du récit qui confronte l'espace artificiel à l'espace naturel. Cette propriété, qualifiée d'« édifice d'eau et d'arbres » (Régnier 2011 : 492), alors que le père est encore vivant, est le symbole d'un espace contrôlé par l'homme, au service de son bon vouloir. Au fur et à mesure que le récit avance, le contrôle dont l'homme dispose dessus se réduit au profit de la sauvagerie qui dépossède littéralement la jeune fille de l'héritage paternel. Ce fut d'abord une fenêtre brutalement poussée par

le vent du printemps (Régnier 2011 : 493), alors que la nature épanouit ensuite sa beauté, recouvrant bassins et statues (Régnier 2011 : 493). Vient ensuite un sentiment de malaise qui envahit la narratrice dans ce parc libéré de toute influence humaine (Régnier 2011 : 495) et qui accueille en son sein des créatures dionysiaques (Régnier 2011 : 495-496). Une étape cruciale de cette dépossession de l'espace survient lorsqu'un satyre tente de saisir la jeune femme, suite à quoi elle décide de ne plus rester que dans la maison (Régnier 2011 : 497). L'exploration du château débute alors, vestige de l'artificiel à travers ses nombreuses statues et sculptures de belles roches, où la dame en arrive un soir d'automne à se couvrir d'étoffes et de bijoux pour tromper son ennui, avant qu'elle ne soit dépossédée de tout cela à son tour sous l'influence d'un vent mystérieux, découvrant sa nudité qui poussera l'ensemble des créatures mythiques à violer le dernier bastion qui n'avait pas succombé à la nature : le château et sa salle des miroirs (Régnier 2011 : 499-500). Il est d'ailleurs remarquable que toute cette faune mystique se rue sur des miroirs, objet aux sens multiples qui invoque de nombreux thèmes chers au symbolisme, dont celui de l'espace autre ou celui du double.

Ainsi, dans ce premier récit, l'espace est façonné de telle manière que ses frontières sont brouillées, il peut paraître intérieur, issu de la narratrice, aussi bien que sauvage, extérieur à elle. Les lieux décrits dans ce conte donnent l'impression de développer une volonté propre sous couvert d'une énergie barbare, dont l'objectif serait de retourner aux sources primaires de la nature. L'espace est ici personnifié, sans toutefois encore atteindre le statut d'un personnage à part entière.

« La Ville » – Georges Rodenbach

Ce conte relate la courte vie d'un jeune couple adultérin qui pour vivre pleinement son amour a décidé de se rendre dans une « ville morte » (Rodenbach 2016 : 142), que par divers indices, nous pouvons identifier comme Bruges, sujet d'un autre récit de l'auteur. Ce lieu mortifère n'aura de cesse de s'immiscer entre les deux amants avant de les laisser desséchés, sans joies ni passions, pressés de rentrer à la capitale et de retrouver les couleurs de la vie.

Au cours de ce récit, l'espace de la ville semble prendre de plus en plus d'ascendant sur la vie du couple, en même temps qu'il gagne en consistance jusqu'à devenir un troisième personnage. C'est au voisinage de ce lieu délétère que la vie du ménage semble s'être consumée. Le ciel y est bas, rapproché, donnant l'impression d'entrer dans un tableau, ou plutôt une nature morte (Rodenbach 2016 : 143), les eaux sont « inanimées » (Rodenbach 2016 : 144), le silence règne partout et tout, jusqu'à l'odeur de la ville (Rodenbach 2016 : 148), ne semble être que rappel de la mort. Rodenbach donne l'impression d'avoir rapproché son couple d'un corps malade et contagieux, siège d'épidémies (Rodenbach 2016 : 145). De plus, la ville ne se montre pas seulement passive mais douée d'une volonté et d'émotions dont il faut prendre conscience (Rodenbach 2016 : 144). Le couple se demande même si elle leur en veut de quelque chose : « Est-ce que la ville religieuse en voulait à leur amour ? » (Rodenbach 2016 : 147). Elle apparaît finalement comme une entité destructrice responsable de ses actes : « La Ville morte fana l'art nouveau, comme

elle avait fané l'amour nouveau » (Rodenbach 2016 : 149), passage où il faut remarquer la majuscule conférée au lieu. Ainsi, l'exil amoureux, le renouveau souhaité, se retrouve contaminé et condamné par un lieu mortifère qui en est devenu une entité personnifiée comme le reconnaît l'amant lorsqu'il s'exclame : « Oui ! c'est la faute de la ville ! » (Rodenbach 2016 : 150).

Ce conte va donc plus loin que le précédent dans la personnification de l'espace, et cela va jusqu'à contraindre le temps. Le rapport spatio-temporel dans « Le Récit de la dame aux sept miroirs » conférait un avantage à la temporalité et à l'avancement des saisons dont le lieu était dépendant. Dans « La Ville », c'est l'inverse qui se produit, le couple perd ses repères, retarde ses projets, les journées se font monotones et il devient nécessaire de les user à l'aide de lentes promenades (Rodenbach 2016 : 145) ; le temps se retrouve lui aussi à être délétère, contagieux à son tour. Une toute-puissance néfaste est conférée à l'espace par l'auteur du récit, et nous trouvons cette fois-ci une personnification qui touche à la personnalisation, procédé encore plus flagrant dans le récit suivant.

« Le Suaire » – Rémy de Gourmont

C'est un conte bien atypique que Gourmont a signé ici, plus poétique que les autres récits étudiés, et à la trame narrative bien plus floue. Est contée l'histoire d'une rencontre sur une plage entre un jeune homme, Aubert, et une jeune femme, Sarah, avant son mariage avec un autre, et leurs retrouvailles quelque temps plus tard alors que cette dernière s'éprend d'Aubert, puis empoisonne son mari pour ne plus lui être liée.

L'espace de ce conte nous permet d'illustrer l'impressionnisme littéraire dont nous avons parlé plus tôt : plusieurs fois les émotions d'Aubert se font ressentir à travers le paysage. La phrase « [I]es sables, au loin déserts, perpétuaient à l'horizon leurs tièdes solitudes », trois fois répétée (Gourmont 2011 : 78, 80 et 81), traduit à chaque fois l'état d'esprit dans lequel reste le jeune homme alors que Sarah est partie. Il en est de même quand il se rend sur les lieux de leur rencontre sans la voir, Gourmont ne nous dit rien de l'excitation, du désarroi ou de l'inquiétude d'Aubert, mais tout cela nous est laissé ressentir par les animations de l'espace : « Les pignons tremblotent, les feuilles virevoltent autour des capes mortes. [...] Sous le ciel en révolte, les pierres tremblotent, les fanaux virevoltent, plus hésitants que des cœurs dans la brume de l'oubli [...] Oh ! la froide solitude de là-bas, où nulle robe ne claqué au vent ! » (Gourmont 2011 : 82).

Mais ce claquement de robe retranscrit ici nous permet d'introduire une fusion bien plus profonde que celle du paysage et des émotions d'Aubert : celle du lieu et de Sarah. Au cours de ce récit, plusieurs fois l'espace marin et Sarah ne semblent faire qu'un, ce claquement de robe mentionné treize fois semble se confondre avec le ressac de la mer, témoignant de l'absence ou de la présence de la jeune fille. Celle-ci est décrite à la manière des sirènes invoquées par Aubert au début du conte : ses yeux sont de brume et d'anémone (Gourmont 2011 : 78,79 et 81), ses dents sont des coquillages, ou des perles, faites de nacre (Gourmont 2011 : 81, 84). Un flou subtil est parfois cultivé où nous ne savons plus si Gourmont traite

de la mer ou de la femme. Lorsque par exemple Aubert déclare être « un voyageur matinal qui se mire, en passant, dans les eaux violettes » (Gourmont 2011 : 79), cela peut se référer aux yeux de Sarah comme à la mer. Ou encore, lorsque la jeune femme revient pour annoncer l'assassinat de son mari, la double mention de « la mer qui jetait à leurs pieds la poussière de ses flots lourds » (Gourmont 2011 : 82, 83) peut faire penser aux indices que la Sarah égrène lentement avant sa déclaration. De même que le ressac nerveux qui coucha la toute récente veuve sur Aubert (Gourmont 2011 : 84) peut faire allusion à un soubresaut de sa volonté, l'état de santé de la jeune fille se confond par la suite avec les mouvements de l'eau : sa faiblesse due au poison est traduite par les flots mourants (Gourmont 2011 : 84-85). Ainsi, Sarah devient femme aquatique en même temps que l'espace devient féminin, se confondant avec la fatale mariée (Gourmont 2011 : 84). Nous faisons donc face encore une fois à une primauté conférée au lieu, mais d'un autre genre, car au-delà de la personnification ou de la personnalisation il y a fusion.

Conclusion

À travers ces trois contes étudiés, nous avons donc pu illustrer nos propos sur l'importance de l'espace au sein de l'esthétique symboliste d'une part, mais aussi en tant qu'incarnation idéologique, ailleurs mobilisé et tant recherché. Ainsi, nous avons observé l'utilité d'une approche géographique pour l'étude du mouvement symboliste. Cette approche dépasse la simple considération biographique des auteurs respectifs qui peut transparaître dans les récits - telle la Normandie de Gourmont dans « Le Suaire » - pour se concentrer sur ce que représente l'espace dans l'imaginaire des auteurs symbolistes. L'espace véhicule ici différentes significations : il est à la fois un sanctuaire à l'individualisme du courant littéraire étudié, tout en étant une marque de révolte contre le déterminisme naturaliste. Refuge et outil, le lieu se voit doté d'une importance équivoque illustrée par la personnalisation et la personnification mises en place dans les contes analysés. La transdisciplinarité souhaitée par Guattari est donc l'occasion de revisiter certaines considérations littéraires, et l'emploi de la géographie ici nous a permis de dépasser les seules vues historiques ou esthétiques pour réévaluer l'aspect unitaire et humain des contes symbolistes, et partant, de la notion de symbolisme même.

De l'analyse de la particularité de l'espace recherché par le courant symboliste, ressort un mouvement qui, tout disparate qu'il puisse paraître, se retrouve néanmoins dans un rejet et dans une éthique. L'étude de contes symbolistes est justement révélatrice de l'importance d'un « ailleurs », perceptible malgré leur grande diversité. L'espace y revêt un aspect primordial, étant même parfois placé sur un pied d'égalité avec les personnages. Cet espace se retrouve de plus porteur des thèmes chers aux symbolistes comme le rêve ou les mythes et traduit leur relation au monde. C'est donc une thématique riche qui a été partiellement déployée ici, montrant combien la notion de milieu est propice aux affrontements identitaires.

UNIVERSITÉ DE VARSOVIE
doctorant
k.francois1989@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARON, Christine (2011). *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures*, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>. Consulté le 19 novembre 2017.

BERNABEI, Veronica (2015). « Le *spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literatura comparada*, n°33, décembre, p. 303-321.

BERTRAND, Jean-Pierre et coll. (1996). *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris : Librairie José Corti.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard.

CITTI, Pierre (1980). « La notion de milieu. Le roman et l'idée de décadence vers 1870 », *L'Esprit de décadence*, t. I., Paris : Librairie Minard.

CAZIER, Jean-Philippe (2014). *Félix Guattari : Qu'est-ce que l'écosophie*, [en ligne] URL : <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/210214/felix-guattari-quest-ce-que-lecosophie>. Consulté le 19 novembre 2017.

COLLOT, Michel (2011). *Pour une géographie littéraire*, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Consulté le 19 novembre 2017.

COLLOT, Michel (2014). *Pour une géographie littéraire*, Paris : Éditions Corti.

CRESSOT, Marcel (1938). *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève : Librairie E. Droz.

DÉCAUDIN, Michel (1960). *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève : Slatkine.

ILLOUZ, Jean-Nicolas (2004). *Le Symbolisme*, Paris : Le livre de poche.

GOURMONT, Rémy de (1963). *Le livre des masques*, Paris : Mercure de France.

GOURMONT, Rémy de (2011). « Le Suaire », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol. 2, Grenoble : Ellug, p. 77-85.

GUATTARI, Félix (2008). *Les Trois Écologies*, Paris : Galilée.

GRAUBY, Françoise (1994). *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris : Nizet.

HURET, Jules (1984). *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves : Les éditions Thot.

JUTRIN, Monique (1982). *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Vevey : Éditions de l'Aire.

MORÉAS, Jean (1886). « Le Symbolisme », *Le Figaro*, le 18 septembre 1886, Paris, p. 150-151.

RICHARD, Noël (1978). *Profils symbolistes*. Paris : Nizet.

PIERROT, Jean (1977). *L'Imaginaire décadent*, Paris : Presses Universitaires de France.

RÉGNIER, Henri de (2011). « Le Récit de la Dame des Sept Miroirs », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol.2, Grenoble : Ellug, p. 491-501.

RODENBACH, Georges (2016). « La Ville », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol.3, Grenoble : Ellug, p. 142-152.

VALÉRY, Paul (1957). « Existence du symbolisme », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, n°127, t. 1, p. 691.

ZIETHEN, Antje (2013). « La littérature et l'espace », *Arborescence*, n°3, juillet, p. 3-25.