

DE L'ILLUSION DE LA RÉALITÉ À LA RÉALITÉ DE L'ILLUSION: PRATIQUES NARRATIVES À L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

Nous ne pouvons avoir l'ambition de traiter, sous ce titre global, tous les aspects qui engageraient à la fois la problématique de la représentation dans le récit littéraire, l'analyse de ses formes et structures, et la question de la périodisation de la littérature française de la fin du XIX^{ème} siècle. Nous ne voulons que signaler quelques caractéristiques fondamentales d'une certaine production romanesque qui, ayant vu le jour dans l'ambiance symboliste, a vainement essayé de prendre le relais du roman naturaliste, dont le succès semblait confirmer l'aptitude à "reproduire" la réalité revendiquée par le genre romanesque depuis ses origines; tout en essayant de poser certaines questions au sujet de ce rapport au réel, nous chercherons à montrer comment, en dépit d'une opposition souvent hautement proclamée à la formule naturaliste, la prose narrative de l'époque symboliste, par certains de ses traits les plus frappants, fait suite par continuité autant que par rupture à l'imposant massif du roman réaliste-naturaliste.

Quelques simplifications s'imposaient dans le cadre de la présente étude: ainsi, nous n'aborderons ni la question des rapports des mouvements décadent et symboliste, qui dans les années 80 se disputaient le rôle d'avant-garde face à un naturalisme encore vigoureux, ni celle de savoir s'il y a lieu de parler d'un "roman symboliste" aux contours définis, faisant concurrence à l'école du "roman psychologique", à laquelle le nom de Paul Bourget suffit à donner un label de solidité. Nous avons gardé le terme d'"époque", volontiers flou (1), pour situer les textes — narratifs ou théoriques et critiques (2) — auxquels nous nous référons ici; d'autre part, quoique la problématique du rapport à la réalité constitue une des composantes essentielles de la "crise" (3) que le genre romanesque traverse alors, nous avons préféré ne pas le placer, en tant que tel, au centre de notre approche, la question nous semblant gagner à être mise sur le plan des structures du récit (4) plutôt que sur celui des codes génériques.

Les termes dans lesquels le roman naturaliste est mis en cause par les écrivains avant-gardistes des années 1885-89 se polarisent principalement autour du "matérialisme grossier" des sujets qu'il aborde et de leur expression artistique insuffisante. De là va naître un parti-pris global de rejet du monde extérieur, objet principal de l'observation littéraire avec le Naturalisme, et la recherche d'un roman nouveau, dont les formules hypothétiques sont variées, mais obéissent à une règle essentielle: celle de mettre en leur centre un "appareil de pensée", "une seule âme", "un esprit", à travers lequel la

réalité serait perçue, "transformée", voire "déformée" (5). Cette attitude de "refus du réel" (6) est souvent mise en lumière au niveau des thématiques d'une production romanesque dont l'exemple achevé et le paradigme est sans conteste le fameux **A Rebours** que Huysmans publie en 1884, et généralement rapportée au conditionnement qu'exerçait "l'esprit général (...) de cette fin du siècle" (7), qui englobe des courants de pensée philosophique et psychologique tels que le pessimisme, l'idéalisme, le subjectivisme et la psychologie des profondeurs. En effet, la réaction anti-naturaliste n'est que l'aspect le plus strictement littéraire de la large réaction anti-positiviste et anti-matérialiste qui se produit à cette époque et qui, ayant apporté des changements radicaux dans la manière de concevoir l'homme, ne pouvait manquer d'avoir des répercussions, à plusieurs niveaux, sur la littérature. En ce qui concerne le récit, elle ira notamment amener l'avènement d'une conception nouvelle du personnage, qui fait écho à celle de la personne (8) et se trouve au coeur même de la problématique qui nous occupe. Ce n'est pourtant pas sur ce plan de "la corrélation" de la "série littéraire" avec les "autres séries culturelles" (9) que nous l'abordons ici. Nous nous limitons à essayer de voir comment, en deçà de l'influence de ces autres séries culturelles, bien qu'en concomitance avec elles, quelques formes que revêt ce changement de la prose romanesque étaient déjà prévues dans la logique interne du système littéraire lui-même, les nouvelles pratiques narratives reprenant, pour les porter à leur paroxysme, des procédés qui étaient déjà employés par celles qui les précèdent.

Nous avons pris comme base de nos considérations l'"Étude sur le Roman" que Guy de Maupassant publie, en guise de préface à **Pierre et Jean** en 1887 (10), texte qui, en plus de l'intérêt théorique et critique qu'il présente, témoigne d'une des filiations littéraires les mieux établies, qui relie l'oeuvre d'un des meilleurs contistes et romanciers de la génération naturaliste à celle des grands maîtres du roman du milieu du siècle. En effet, lorsqu'en 1880 il débute comme contiste, avec une nouvelle très remarquée dans le recueil de **Les Soirées de Médan**, Maupassant avait déjà profité pendant sept ans de l'enseignement rigoureux et exigeant de Flaubert, dont il s'est toujours considéré comme le disciple, et, par lui, d'un contact direct avec un autre grand nom de la génération précédente, Edmond de Goncourt. Pour quelqu'un qui avait été nourri directement à la source de cette grande tradition romanesque et dans l'intimité de ses meilleurs esprits, l'appartenance — tout à fait ponctuelle, d'ailleurs — au groupe Médaniste n'est à envisager que comme une stratégie de lancement: ayant toujours gardé ses distances par rapport à l'orthodoxie naturaliste, dans ce texte de 1887 il fait preuve d'une lucidité critique qui n'a rien à voir avec les naïvetés méthodologiques du "roman expérimental". C'est ainsi que,

commençant par souligner l'inexistence de règles du genre (11), il va fixer comme but au travail du romancier une recherche de l'originalité, que chacun devra — suivant le mot de Flaubert, qu'il cite — "dégager", s'il la possède, ou "acquérir", s'il ne l'a pas (12), sachant que, d'une part, elle ne dépend pas des objets qu'on décrit, mais du *regard* que l'artiste porte sur eux:

"La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. (...) C'est de cette façon qu'on devient original." (13);

d'autre part, que

"Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif (...)" (14)

L'originalité du romancier consistant ainsi dans l'effort de recherche et dans la trouvaille de l'expression de sa sensation la plus intime devant la réalité, la justesse de cette expression ne réside pas dans son adéquation à une vérité universellement conçue, mais à sa *vision* (15) à lui, à l'*illusion* qu'il s'en fait:

"Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde (...). Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière." (16)

Il ne restait à cet écrivain que les contemporains rangeaient parmi les naturalistes (17) qu'à nier la "réalité", ce qu'il fait:

"Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et nos organes." (18)

Par conséquent, lorsqu'il se propose de "discuter et contester" la théorie du "rien que la vérité et toute la vérité" prônée par les "artistes réalistes" (19), il va juger leurs oeuvres "uniquement au point de vue de leur valeur artistique, en acceptant "a priori" les idées générales d'où elles sont nées" (20), pour leur montrer "en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans [leurs] livre[s]" (21):

*"Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
"Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera (...) à nous en*

donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même". (22)

Mettant en opposition la vie et l'art — la première est remplie d'"incidents insignifiants", de choses "imprévues" et "disparates", "sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes (...) illogiques et contradictoires" et "laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment", tandis que la seconde consiste "à mettre en pleine lumière *par la seule adresse de la composition*, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient (...) pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer" —, il en vient à déclarer:

"Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes." (23)

À travers cette reprise de quelques-unes des idées fondamentales que Maupassant expose dans cette étude, on peut voir comment, en assignant à la "réalité" du roman le statut d'*illusion*, d'*effet* produit par une "manière de composer", il laisse loin derrière lui l'assurance rationaliste et positiviste d'un naturalisme pour lequel le roman était la reproduction du réel, et le langage le support d'une transitivité totale du sens; on peut relever encore qu'il y arrive en mettant au centre de l'activité littéraire la subjectivité de l'artiste — idée qui constitue un véritable leitmotiv critique des textes d'inspiration symboliste, en opposition à l'objectivité scientiste du naturalisme. Cependant — et aux antipodes, sur ce point-là, de la visée symboliste —, Maupassant considère qu'au niveau du texte, ce sont les procédés des partisans de l'objectivité (24) qui permettent de "donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie" (25), et que, par conséquent, ils sont préférables à ceux des partisans du "roman d'analyse pure", qu'il leur oppose:

"(...) les écrivains objectifs (...) cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'oeuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette." (26)

Ainsi, en concomitance avec l'exigence d'une vision personnelle qu'il met à la base même de sa conception du roman, en ce qui concerne les

procédés mis en oeuvre par celui-ci Maupassant, à l'image de son maître Flaubert, garde le sens de la construction, de l'organique, du "logique" — et en fait dépendre l'illusion de la réalité.

Or, dans la théorie et la pratique du roman du milieu du siècle, c'est ici qu'un plan de clivage se situe, entre Flaubert et les Goncourt (27), et c'est justement dans la lignée directe du roman de ces derniers qu'il faut placer quelques-unes des caractéristiques les plus frappantes de la prose narrative à l'époque du symbolisme. Leur goût de "... l'illogisme du vrai, de la vie" (28), leur recherche du "rendu" impressionniste de la sensation isolée, la virtuosité d'un style qui substitue la juxtaposition à la construction — tous les aspects majeurs de leur production romanesque, enfin, vont les imposer comme des modèles à suivre par une génération de prosateurs hantés par les prestiges de la Poésie (29), et concurrencer l'influence de celle-ci pour amener le même résultat: d'une part, la dislocation du récit — qui, à des degrés variables, constitue un des traits les plus distinctifs des pratiques narratives à l'époque; d'autre part, l'importance démesurée accordée au style, à "l'écriture artiste", qui rejoint la conception créatrice et spéculative du langage qui est celle des poètes contemporains (30). De la masse de textes programmatiques où la recherche d'un roman nouveau (31) se poursuit inlassablement, nous nous limitons à citer les préceptes pour la "construction du roman parfait" qu'énonce une figure aussi représentative que T. de Wyzewa:

"Le romancier dressera une seule âme, qu'il animera pleinement: par elle seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions: le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise, dont il vivra la vie. (...) L'artiste devra mêler à la forme du récit, la forme musicale de la Poésie. Il exprimera les douleurs et les joies par des agencements sonores et rythmiques de syllabes, insoucieux, dans ces rares passages, du sens notionnel des mots (...). La vie, — notre vie surtout, si nerveuse — est un avènement ininterrompu de notions nouvelles. (...) l'artiste, recréant cette vie, devra désigner ces notions nouvelles par des termes nouveaux. Mais ce progrès ne sera possible que si nous reconquérons d'abord à la littérature un langage aujourd'hui prostitué." (32)

Publiés en 1890 et 1889, respectivement, au creux de la "mêlée symboliste", selon la formule d'E. Raynaud (33), **Sixtine - Roman de la vie**

cérébrale, de Rémy de Gourmont, et **Double**, de Francis Poictevin, n'ont pratiquement que cela en commun: une "âme" (deux, en fait, dans le cas de **Double**) y est le foyer de perception à travers lequel le lecteur apprend tout ce qui se passe — et qui n'est presque rien.

Pourtant, dans **Sixtine**, on trouve bien une "histoire", qui commence au premier chapitre et se termine au dernier: Hubert d'Entraques, esthète et homme de lettres, rencontre "dans le monde" Sixtine Magne, une jeune veuve de trente ans; l'attrance est réciproque, mais le héros préférant rêver plutôt qu'agir et répugnant aux rapports physiques, ses hésitations finiront par jeter Sixtine dans les bras de son rival, un Russe qui profite à bon escient des conseils qu'Hubert lui prodigait dans le but de l'éloigner d'elle. Cependant, le lecteur s'aperçoit très vite que cette intrigue sentimentale n'est pas racontée "suivant la logique ordinaire des faits", de façon à produire une "illusion de la réalité". Dès le début du roman, la rupture est de règle: consacré au premier tête-à-tête des deux personnages, le premier chapitre se termine par une invitation de Sixtine: "Je pars demain, venez me voir!" (34); le deuxième, pourtant, intitulé "Madame du Boys", n'est constitué que par la songerie d'Entraques autour de ce personnage, un de ces "bons fantômes de son imagination" avec qui il vivait "dans une familiarité presque inquiétante" (35). Six autres chapitres viennent encore se placer avant la première visite d'Entraques à Sixtine, qui n'aura lieu qu'au neuvième; chapitres constitués par des "Notes de voyage" (III et V), des fragments de journal intime (IV), le récit d'une promenade le long des quais de la Seine pendant laquelle "il garda l'illusion" que Sixtine l'accompagnait (VI), par la transcription d'une histoire qu'il avait entendu raconter (VII), par les réflexions variées qui occupèrent son esprit pendant un vagabondage dans les rues (VIII). Ce procédé sera constant tout le long du roman: ses 40 chapitres forment une mosaïque savante, où viennent s'insérer encore des conversations d'Entraques avec ses amis sur des sujets variés, des contes qu'il écrit, et surtout les six chapitres, espacés, du roman "L'Adorant", dans lequel "il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine" (36). À la vérité, il n'y a rien de naïf dans ce livre: à travers ces chapitres nombreux, qui se juxtaposent au lieu de s'enchaîner, la linéarité narrative est rompue et l'histoire piétine. En effet, la raison d'être de ce découpage n'est pas de servir à une dynamique du récit mais, bien au contraire, de faire servir celui-ci à l'évocation des illusions dont se délecte l'"âme" statique du personnage, pour qui elles *sont* la réalité. Dès son premier entretien avec Sixtine, il réfléchit à haute voix:

"Y a-t-il un monde de vie extérieur à moi-même? C'est possible, mais je ne le crois pas. Le monde, c'est moi,

il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir." (37);

dans ses carnets intimes, il se demandera:

"De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie?" (38).

Si l'intrigue est mince dans **Sixtine**, elle était déjà inexistante dans **Double**, publié l'année précédente par Francis Poictevin. Sous ce titre, une suite de blocs textuels aux dimensions variées, et beaucoup d'espaces blancs; des contenus complètement hétérogènes: des notations de pensées et de souvenirs, des esquisses de paysages, des évocations de tableaux d'art, des récits de rêves... Un mépris absolu de l'affabulation, aucune continuité logique: complètement morcelé, le texte s'emploie à disjoindre bien plus qu'à lier. Le lecteur entre de plain-pied dans la subjectivité de deux "âmes", dans l'esprit de deux "personnages" dématérialisés au point de ne plus avoir de nom; désignés au moyen de simples pronoms personnels que seul l'emploi systématique de l'italique détache un peu sur la page, *il* et *elle* ne sont plus que les réceptacles à peine consistants de quelques impressions, que des chambres de résonance où ces impressions se propagent en des harmoniques: "*ils* auraient eu je ne sais quelle horreur sacrée de parler, un mot eût intercepté la fluidité en eux des choses" (39). Mais il s'agit là d'une pente glissante: entraîné par "les morcelantes analyses" (40), *il* n'arrive plus à retrouver dans soi-même "le fil magique de l'Unité" (41), sentiment que l'attention minutieuse qu'il met à scruter les profondeurs de la vie "latente, vraiment nocturne" qui effleure dans "ces infréquents rêves" (42) ne vient qu'aggraver. Déconcerté devant les sensations opposées qu'il éprouve en état de veille et pendant le rêve, il en vient à noter:

"Ces sauts brusques, contraires disloqueraient l'être même. Il semble qu'éprouvant ainsi, simultanément presque, oui et non sur la même personne et cela du fond du coeur, on en vienne à ne garder de soi qu'un doute dégoûté." (43)

Ce n'est plus seulement la réalité du monde extérieur qui est mise en doute; sous la poussée de l'inconscient, le Sujet, où elle s'était repliée, entre lui-même en crise et s'interroge:

"Quand il se voit dans une glace, c'est une torture. Ce reflet a il ne sait quoi d'ennemi, quelque chose qui dément son âme. (...) Et pourtant s'il n'était que ce reflet inutile?" (44)

Jeux cérébraux de va-et-vient entre le vécu et le transposé et proclamation de la supériorité du Moi sur le monde, dans **Sixtine**; confusion entre l'onirique et le "réel" débouchant sur le doute de soi, dans **Double**: en cherchant à cerner toujours de plus près les images perçues et les émotions ressenties par l'"âme" qu'il veut animer, le romancier d'inspiration symboliste a fait de celle-ci la juxtaposition de celles-là. Aspirant à épurer un langage "prostitué", à retrouver sa "virtualité", il a mené les audaces de l'"écriture artiste" au-delà du mot et de la syntaxe phrastique, fragmentant la séquence narrative. D'un côté comme de l'autre, ce qui se retrouve mis en cause est l'enchaînement causal qui, en reproduisant "la logique ordinaire des faits", produit l'illusion de la réalité.

Un oubli quasi systématique s'est abattu sur cette production romanesque qui, ayant vu le jour à l'époque symboliste, n'a pas réussi à s'assurer la succession du roman naturaliste dont elle a contrecarré les prétentions positivistes et scientistes, mais avec lequel elle avait plus d'affinités d'origine qu'elle n'aimait à reconnaître. Ayant poussé à l'extrême les tendances véristes du versant goncourtiste du réalisme artistique, sous les pressions conjuguées de l'ambition poétique et des nouveaux acquis de la psychologie elle en est venue à un solipsisme qui guettait également la plupart des paroles poétiques de l'époque. À vocation expérimentale, elle a donné le jour à des textes souvent avortés, mais riches d'intentions et de promesses, qui affichent, dans leurs structures et leur langage mêmes, *la réalité de l'illusion*.

Telle a pu être une des raisons de son échec, le discrédit qui affectait alors le roman naturaliste n'en étant pas encore, à beaucoup près, à s'en prendre aux potentialités du genre, à mettre en doute l'aptitude de celui-ci à créer *l'illusion de la réalité*.

Maria Teresa Praça
Universidade do Porto

NOTES

(1) — Sur la "naïveté" de la notion d'époque, voir Tynianov e Jakobson, "Les problèmes des études littéraires et linguistiques", in **Théorie de la littérature — Textes des Formalistes Russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov**. Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 138-140.

(2) — L'intérêt que présente ce type de production métatextuelle n'est plus à souligner; voir, par ex., M. Bakhtine, "Récit épique et roman (Méthodologie de l'analyse du roman)", in **Esthétique et théorie du roman**. Paris, Gallimard, 1978 (Moscou, 1975) et, pour les années en question, l'ouvrage incontournable de M. Raimond, **La Crise du Roman — Des lendemains du Naturalisme aux années vingt**. Paris, José Corti, 1966.

(3) — Voir M. Raimond, **op. cit.**

(4) — Nous suivons ainsi l'approche proposée par Ph. Hamon pour l'analyse du discours réaliste, soit celle "de situer le problème non plus au niveau des systèmes signifiants *produits* (...), mais à celui de l'intention qui a présidé à la production de ces systèmes (...), c'est-à-dire au niveau de la relation entre le *programme* d'un auteur et un certain statut de lecteur à créer. Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre: *comment la littérature copie-t-elle la réalité?* (...) mais (...) à une question du type: *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?*" — "Un discours contraint", **Poétique** 16, 1973, p. 421. (Souligné par P. H.).

(5) — Formulations que l'on peut retrouver dans les écrits de G. Vanor, de T. de Wyzewa, de P. Adam, de J. Lemaître, de Jean Moréas, entre autres.

(6) — Qui peut s'accompagner d'un "culte de l'artifice": voir G. Peylet, **Les Évasions Manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle"**. Paris, Lib. Honoré Champion, Éditeur, 1986.

(7) — Jean Pierrot, **L'Imaginaire Décadent (1880-1900)**. Paris, P.U.F., 1977, p. 61.

(8) — Voir M. Zérafra, **Personne et Personnage — Le romanesque des années vingt aux années cinquante**. Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

(9) — Voir Tynianov, "De l'évolution littéraire", in **Théorie de la littérature**, **op. cit.**, pp. 120-137.

(10) — Guy de Maupassant, "Étude sur le Roman — Préface à Pierre et Jean", in **Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle**. Paris, Union Générale d'Éditions, 1971. La pagination renvoie à cette édition.

(11) — **Op. cit.**, pp. 363-4. Voir l'approche de la question par M. Bakhtine, in **op. cit.**

(12) — **Op. cit.**, p. 378.

(13) — **Op. cit.**, p. 378.

(14) — **Op. cit.**, p. 379.

(15) — **Op. cit.**, p. 367.

(16) — **Op. cit.**, pp. 371-2.

(17) — Ainsi qu'en témoigne **L'Enquête sur l'Évolution Littéraire** menée par Jules Huret en 1891, dans **l'Écho de Paris**.

(18) — **Op. cit.**, p. 371.

(19) — **Op. cit.**, p. 369.

(20) — **Op. cit.**, p. 366.

- (21) — *Op. cit.*, p.367.
- (22) — *Op. cit.*, pp. 369-70.
- (23) — *Op. cit.*, pp. 370-1. C'est nous qui soulignons.
- (24) — Qu'il qualifie, de façon significative, de "vilain mot".
- (25) — *Op. cit.*, p. 372.
- (26) — *Op. cit.*, p. 373.
- (27) — Clivage, en réalité, plus quantitatif que qualitatif (plus *visible*, aussi), le cas de Flaubert comportant des nuances que nous n'avons pas la possibilité de développer ici. Nous nous limiterons à citer R. Barthes: "Flaubert: une manière de couper, de trouser le discours *sans le rendre insensé*. (...) ce discours très lisible est *en sous main* l'un des plus fous qu'on puisse imaginer: toute la petite monnaie logique est dans les interstices." (*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 18. Souligné par R.B.).
- (28) — Dans *Idées et Sensations*.
- (29) — Forme légitimée par excellence à ce moment-là.
- (30) — Mallarmé: "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité." *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1945 (Bibl. de la Pléiade), p. 368.
- (31) — Dont la viabilité suscite des polémiques. Voir, par ex., Catulle Mendès, dans sa réponse à J. Huret: "Tous les poètes sont symbolistes. De même que tous les romanciers sont naturalistes! (...) De même que tous les romanciers sont psychologues, que diable!" (*Enquête sur l'Évolution Littéraire*. Paris, Fasquelle, 1913, pp. 291-92)
- (32) — T. de Wyzewa, "Notes sur la Littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886", *La Revue Wagnérienne*, juin 1886 (pp. 169-170).
- (33) — E. Raynaud, *La Mêlée Symboliste*. Paris, Renaissance du Livre, 1920.
- (34) — Rémy de Gourmont, *Sixtine — Roman de la vie cérébrale*. Paris, La Connaissance, 1922, p. 19. La pagination renvoie à cette édition.
- (35) — *Sixtine*, p. 20.
- (36) — *Sixtine*, p. 90.
- (37) — *Sixtine*, p. 15.
- (38) — *Sixtine*, p. 29.
- (39) — Francis Poictevin, *Double*. Paris, Lemerre, 1889, p. 50.
- (40) — *Double*, p. 11.
- (41) — *Double*, p. 59.
- (42) — *Double*, p. 49.
- (43) — *Double*, p. 130.
- (44) — *Double*, p. 106. C'est nous qui soulignons.