

KATARZYNA GADOMSKA

LA SENSIBILITÉ FIN-DE-SIÈCLE ET LA NOUVELLE
FANTASTIQUE EN FRANCE :
ESTHÉTIQUES DU NÉGATIF ET FANTASMES
DE LA TRANSGRESSION

Résumé. Cet article interroge les rapports entre la sensibilité fin-de-siècle et la nouvelle fantastique en France, en mettant en lumière l'émergence d'une esthétique fondée sur la négativité et la transgression. L'analyse montre comment, à la place de l'irruption du surnaturel caractéristique du modèle canonique du XIX^e siècle, ces récits déplacent l'inquiétante étrangeté vers la matérialité du corps et les zones obscures de la psyché. La monstrosité n'est plus extérieure ni surnaturelle : elle se loge dans la chair, les désirs et les contradictions intimes de l'humain. L'horreur corporelle et l'érotisme pathologique deviennent les vecteurs privilégiés d'une réinvention du fantastique, qu'il s'agisse de la décomposition méthodique, de la profanation ritualisée ou de la sublimation fétichiste du corps. L'érotisme, affranchi de toute médiation surnaturelle, s'ancre dans la violence du désir, jusqu'à ses formes les plus déviantes, en conjuguant attirance et répulsion, sacré et abject. De Schwob à Lorrain, ce fantastique décadent affirme une esthétique où la beauté se nourrit du laid et où la fascination pour le morbide sert de vecteur de réflexion sur les limites esthétiques, morales et ontologiques de l'humain.

Mots-clés : nouvelle fantastique ; horreur ; corps ; monstrosité ; transgression ; érotisme ; fétichisme ; nécrophilie

WRAZLIWOSC *FIN DE SIECLE'U* A FRANCUSKA NOWELA FANTASTYCZNA:
ESTETYKI NEGATYWNOŚCI I FANTAZMATY TRANSGRESJI

Abstrakt. Artykuł analizuje relacje między wrażliwością *fin de siècle'u* a francuską nowelą fantastyczną, wskazując na wyłonienie się estetyki opartej na negatywności i transgresji. Analiza pokazuje, że zamiast ingerencji nadprzyrodzonego, charakterystycznej dla XIX-wiecznego modelu kanonicznego, opowiadania te przesuwają niesamowitość w stronę materialności ciała i mrocznych stref psychiki. Monstrualność nie jest już zewnętrzna ani nadprzyrodzona; lokuje się w cielesności, w pragnieniach i w intymnych sprzecznościach człowieka. Groza cielesna i patologiczny erotyzm stają się uprzywilejowanymi wektorami przeobrażenia fantastyki, czy to poprzez metodyczną

KATARZYNA GADOMSKA – professeur titulaire, Université de Silésie à Katowice, Faculté des Lettres, Institut d'Études littéraires ; e-mail : katarzyna.gadomska@us.edu.pl ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3514-4891>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

dekompozycję, zrytualizowaną profanację, czy też fetyszystyczną sublimację ciała. Erotyzm, uwolniony od wszelkiego pośrednictwa nadprzyrodzonego, zakorzenia się w przemocy pragnienia – aż po jego najbardziej dewiacyjne formy – łącząc przyciąganie i odrazę, sacrum i abiekt. Od Schwoba po Lorraina, ta dekadenska fantastyka ustanawia estetykę, w której piękno karmi się brzydotą, a fascynacja tym, co makabryczne, staje się narzędziem refleksji nad granicami – estetycznymi, moralnymi i ontologicznymi – człowieczeństwa.

Słowa kluczowe: nowela fantastyczna; horror; ciało; potworność; transgresja; erotyzm; fetyszyzm; nekrofilia

FIN-DE-SIÈCLE SENSIBILITY AND THE FANTASTIC SHORT STORY IN FRANCE:
AESTHETICS OF THE NEGATIVE AND FANTASIES OF TRANSGRESSION

Abstract. This article examines the relationship between *fin-de-siècle* sensibility and the French fantastic short story, highlighting the emergence of an aesthetic grounded in negativity and transgression. The analysis shows how, instead of the supernatural irruption characteristic of the canonical 19th-century model, these narratives relocate the uncanny to the materiality of the body and the darker zones of the psyche. Monstrosity is no longer external or supernatural; it resides in the flesh, in desires, and in the intimate contradictions of the human being. Corporeal horror and pathological eroticism become the privileged vehicles of a reinvention of the fantastic, whether through methodical decomposition, ritualised profanation, or the fetishist sublimation of the body. Erotic experience, detached from all supernatural mediation, is rooted in the violence of desire – even in its most deviant forms – bringing together attraction and repulsion, the sacred and the abject. From Schwob to Lorrain, this decadent fantastic asserts an aesthetic in which beauty feeds on ugliness, and where fascination with the morbid becomes a means of reflecting on the aesthetic, moral, and ontological limits of human existence.

Keywords: fantastic short story; horror; body; monstrosity; eroticism; fetishism; necrophilia

Né vers la fin du siècle des Lumières comme une forme d'opposition au rationalisme et à la logique dominants, le fantastique canonique, influencé par l'esthétique romantique, connaît ensuite son âge d'or au XIX^e siècle. Ces récits fantastiques classiques reposent sur l'irruption d'un phénomène qui semble, à première vue, surnaturel dans une réalité régie¹ par des lois qui excluent précisément l'existence du surnaturel. C'est de ce conflit ontologique fondamental que naît l'hésitation², partagée par le protagoniste et le lecteur. Les nouvelles fantastiques classiques comportent donc toujours les mêmes éléments : un cadre réaliste, l'irruption d'un élément perturbateur apparemment

¹ À ce propos voir : Roger Caillois, préface à l'anthologie *Fantastique. Soixante récits de terreur* (Paris : Club français du livre, 1958), 8.

² Au sens du terme proposé par Tzvetan Todorov : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970), 29.

suraturel, et une hésitation quant à la véritable nature du phénomène. Avec le temps, ce type de fantastique tend à se figer et à devenir trop schématique pour continuer à séduire les lecteurs.

La fin du XIX^e siècle apporte donc la transformation du fantastique à travers le prisme d'une sensibilité fin-de-siècle marquée par la décadence, la morbidité et une fascination pour l'inhumain. Loin du modèle classique évoqué ci-dessus, les textes de cette époque instaurent un fantastique « à rebours »³ : c'est désormais la réalité elle-même qui devient inquiétante, déformée par la perception instable et troublée du protagoniste. Le surnaturel, au sens strict, s'efface au profit d'un malaise existentiel et psychique⁴.

Cette esthétique du négatif se traduit par une plongée dans les profondeurs de la psyché et par la mise en scène d'un imaginaire transgressif, où la monstruosité ne relève plus de l'altérité mythique, mais de la part inassimilable de l'humain lui-même. « Meurtres, viols, nécrophilie, amputations, tortures, infanticides »⁵ et autres formes de cruauté ne sont plus cantonnés au registre de l'horreur spectaculaire : ils deviennent les signes d'un fantastique tératophile, pervers et macabre, où le monstre attire autant qu'il répugne. Ce fantastique décadent, véritable « littérature empoisonnée »⁶ pour reprendre le terme de Nathalie Prince, brouille les frontières entre le désir et la peur, le vivant et le mort, l'humain et l'inhumain.

Notre article se propose d'interroger les fondements esthétiques de ce tournant fin-de-siècle du fantastique, en nous appuyant sur un corpus de nouvelles françaises représentatives de cette mutation, notamment de Marcel Schwob et

³ Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres* (Paris : Robert Laffont, 2008), XVI.

⁴ Plusieurs écrivains et critiques de cette époque proclament la mort du fantastique, réduit à un surnaturel pur et facile : « Le surnaturel s'oublie [...]. La croyance au surnaturel est devenue un fait historique [...]. Le surnaturel sort de l'esprit des hommes. » E. Dujardin « L'Enfer », in *Les Hantises* (Paris : Léon Vanier, 1886), 354 ; « [...] le fantastique n'existe pas » Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* (Paris : M. de Brunhoff, 1886), 959 ; « la science moderne a tué le fantastique » J. Lorrain, « Lanterne magique », in Nathalie Prince, dir., *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres* (Paris : Robert Laffont, 2008), 1037. À la différence de ces prises de position qui constatent surtout l'épuisement du surnaturel comme moteur du genre, les recherches contemporaines insistent plutôt sur la nécessité de repenser le fantastique en fonction de son évolution. C'est dans cet esprit que s'inscrit l'ouvrage dirigé par Patrick Marot, dont la présentation éditoriale rappelle qu'« abusivement réduit au large XIX^e siècle et figé dans des définitions essentialistes, le fantastique méritait une réévaluation rigoureuse de ses frontières et de ses limites [...], afin de lui restituer sa dimension anthropologique et transhistorique de révélateur des crises des paradigmes cognitifs ». Patrick Marot, dir., *Frontières et limites de la littérature fantastique* (Paris : Classiques Garnier, 2020).

⁵ Prince, *Petit musée*, XXI.

⁶ Prince, *Petit musée*, XXI.

de Jean Lorrain. Pour ce faire, nous voudrions nous concentrer sur deux axes thématiques emblématiques du fantastique fin-de-siècle, à savoir sur les figures de l'horreur corporelle et de la mort ainsi que sur l'érotisme pathologique et la violence du désir.

LES FIGURES DE L'HORREUR CORPORELLE ET DE LA MORT : ESTHÉTIQUES DE LA CHAIR EN DÉCOMPOSITION

Dans l'esthétique décadente, fascination et répulsion ne s'opposent pas mais s'entrelacent étroitement, formant un réseau d'émotions ambivalentes qui nourrissent une vision du monde profondément marquée par la crise des valeurs, la hantise de la dégénérescence, et le désenchantement de la modernité fin-de-siècle. La littérature fantastique de cette époque devient ainsi le lieu privilégié d'une exploration des zones liminales de l'expérience humaine, où l'attrance pour le monstrueux et le dérèglement des normes corporelles et morales prend une forme singulière de *delectatio morosa*⁷ : une jouissance trouble, mélancolique et presque coupable, tirée de l'immersion dans le morbide, le déclin organique et les signes de la putréfaction.

Le fantastique décadent s'éloigne du suggéré et du non-dit chers à la tradition fantastique : il ne se contente plus d'évoquer l'angoisse par l'implicite ou de faire naître l'effroi dans l'ombre de l'invisible. Il opère un déplacement radical vers une esthétique de l'exposition et de la monstration : celle du corps souffrant, fragmenté, abîmé, parfois littéralement disséqué. La peur naît ici moins de l'irruption du surnaturel que de l'irrésistible attrait pour l'altération de la chair, pour ces figures corporelles marquées par la douleur, la maladie, ou la mort. Ce goût pour le répugnant, loin d'être purement gratuit, se constitue en véritable principe esthétique : il engendre une forme de beauté paradoxale, sombre et perverse, où l'expérience du dégoût est intimement liée à une forme d'extase contemplative⁸.

C'est dans ce cadre culturel et artistique qu'émerge et s'affirme l'horreur corporelle, entendue comme une thématique fantastique centrée sur les limites du corps, sa dégradation, et sa possible dissolution⁹. Elle substitue au

⁷ Voir : Prince, *Petit musée*, X.

⁸ Sur le lien paradoxal entre effroi, dégoût et plaisir esthétique, voir : Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757] (Cambridge : Cambridge University Press, 2014).

⁹ Voir aussi à ce propos : Régine Atzenhoffer et Erwan Burel, dir., *Corps meurtris, souffrants et sans vie dans la littérature et les arts contemporains* (Bruxelles : Peter Lang, 2022).

suraturel classique – fantômes effrayants ou vampires sanguinaires – des figures autrement plus dérangeantes : cadavres en putréfaction, chairs tuméfiées, monstruosités anatomiques, hybridations grotesques. Le corps devient alors le lieu d’une altérité radicale, un théâtre de métamorphoses angoissantes où se brouillent les frontières entre le vivant et le mort, l’humain et l’inhumain. Pour mieux comprendre les mécanismes de cette esthétique de l’horreur corporelle, penchons-nous sur un corpus restreint de récits relevant de la sensibilité fin-de-siècle.

Dans le cadre de cette esthétique du corps souffrant, le récit *Les Sans-Gueule* de Marcel Schwob offre un exemple remarquable. Le surnaturel pur ne s’y manifeste pas explicitement, et pourtant la lecture du récit suscite, pour reprendre les mots d’Edith Wharton, « a thermometrical quality » et « a cold shiver »¹⁰. Du début à la fin, le motif corporel y joue un rôle central. Il figure d’ailleurs dans le titre lui-même, à la fois thématique et littéral¹¹, qui attire l’attention sur la matérialité du corps tout en suscitant l’intérêt par son étrangeté suggestive. Le titre revêt une forte charge symbolique qui dépasse la simple désignation de soldats mutilés. Pris au sens littéral, il désigne des corps privés de visage, résultat d’une violence extrême qui efface les traits, l’identité, et toute reconnaissance possible. Mais au-delà de cette dimension anatomique, l’expression « sans-gueule » suggère également l’impossibilité de parler, de témoigner, de revendiquer une humanité propre. Le récit met ainsi en scène des figures réduites au silence, à l’état de matière organique informe, dépossédées de toute subjectivité. En cela, le titre condense les enjeux fondamentaux de l’horreur corporelle : défiguration, déshumanisation, et effacement de la frontière entre la vie et la mort.

L’introduction du motif corporel choque d’emblée par sa brutalité : « On les ramassa tous deux, l’un à côté de l’autre, sur l’herbe brûlée. [...] On aurait dit de deux morceaux de pâte humaine »¹². Cette comparaison de deux victimes de guerre gravement mutilées à de simples morceaux de pâte corporelle met en valeur une désubjection et une dépersonnalisation radicales de la vision du corps. Ce traitement particulier de la chair est maintenu tout au long du récit par des comparaisons de protagonistes à

¹⁰ Edith Wharton s’exprime en ces termes à propos du récit fantastique de fantômes, mais cette formule nous semble résumer avec justesse les qualités du texte schwobien. (A successful ghost story was one that produced “a thermometrical quality; if it sends a cold shiver down one’s spine, it has done its job and done it well.”) Edith Wharton, préface à l’anthologie *Ghosts* [1937] (New York : New York Review Books, 2021).

¹¹ Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), 183.

¹² Marcel Schwob, « Les Sans-Gueule », in Prince, *Petit musée*, 114.

des pantins gigantesques apportés d'Orient, à des masques sanglants venus d'outre-mer, [...] à des êtres animés d'une vie consciente et qui avaient été des hommes. Ils étaient 'ses deux singes, ses bonhommes rouges [...], ses hommes brûlés, ses corps sans âme, ses polichinelles de viande, ses têtes trouées, ses caboches sans cervelle, ses figures de sang'¹³.

Ces comparaisons successives – pantins, masques, polichinelles – traduisent une vision du soldat réduit à un objet grotesque, vidé de toute subjectivité. Le corps devient un simulacre de l'humain, ce qui souligne l'horreur physique du conflit mais aussi la perte d'identité des victimes, transformées en figures presque théâtrales ou carnavalesques. Le lexique employé – « singes », « bonhommes rouges », « têtes trouées » – accentue cette dépersonnalisation par une imagerie crue et choquante.

Notons au passage que cette vision dépersonnalisée de la chair rappelle, par certains aspects, l'esthétique contemporaine du *gore*, où le corps humain est réduit à un simple amas de chair, traité comme une matière à massacrer, à blesser, à ouvrir, à taillader, à torturer. Dans ces représentations aussi bien cinématographiques que littéraires, la surenchère visuelle, l'esthétique outrancière, le motif du sang et de la tripe « s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces »¹⁴, bref la violence corporelle excessive et explicite dominant¹⁵. De même, chez Schwob, la chair humaine est exposée dans sa brutalité matérielle, comme une substance malléable, silencieuse, soumise à la violence du monde.

Le développement du récit apporte d'autres manifestations de la fascination morbide pour la chair mutilée et souffrante, emblématique de la sensibilité fin-de-siècle :

Il ne leur restait ni nez, ni pommettes, ni lèvres : les yeux avaient jaillit hors des orbites fracassées ; la bouche s'ouvrait en entonnoir, trou sanglant avec la langue coupée qui vibrat en frissonnant. [...] Les crânes, couverts de cheveux ras,

¹³ Marcel Schwob, « Les Sans-Gueule », 116.

¹⁴ Philippe Rouyer, *Le cinéma gore : une esthétique du sang* (Paris : Éditions du Cerf, 1997), 19.

¹⁵ Voir aussi à ce propos : Vera Dika, « The Stalker film, 1978-81 », in : *American Horrors* (Urbana : University of Illinois, 1987), 86-101 ; Dika, *Games of Terror : Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle* (Vancouver : Fairleigh Dickinson University Press, 1990) ; Dika, *Recycled culture In Contemporary Art and Film : The Uses of Nostalgia* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003) ; Jacques Finné, « Du fantastique érotique au gore pornographique », in : *Éros*, XI Congrès de CERLI, (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1991), 85-90 ; Aude Weber-Houde, « Le Gore et le slasher film : transgressions et réaffirmations des codes narratifs », in : *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, dir. Gilles Visy, Daniel Aubry (Paris : Éditions Publibook, 2009), 161-174.

portaient deux plaques rouges, simultanément et semblablement taillées, avec des creux aux orbites et trois trous pour la bouche et le nez¹⁶.

Cette description clinique, presque chirurgicale, pousse le lecteur aux limites du soutenable. La chair y devient un espace de dislocation radicale, de destruction méthodique du visage humain – lieu par excellence de l'identité et du regard. Le texte ne se contente pas de montrer le corps blessé : il l'esthétise à travers une poétique de l'abject pour reprendre la notion proposée par Julia Kristeva¹⁷, et évoque ce que l'on pourrait appeler une esthétique négative, où le beau naît paradoxalement de la mise en scène du laid, du difforme et du répugnant¹⁸. En cela, Schwob s'inscrit dans une transgression esthétique propre à la fin du XIX^e siècle : celle qui consiste à repousser les frontières du représentable en confrontant frontalement la matière corporelle détruite, tout en sollicitant une forme de fascination esthétisante. L'horreur ne réside plus seulement dans l'événement traumatique, mais dans sa minutieuse, clinique mise en image textuelle.

Le récit frôle également l'érotisme morbide et pathologique car, après avoir quitté l'hôpital, les deux Sans-Gueule sont accueillis par une femme qui s'occupe d'eux sans pouvoir reconnaître son mari. Ainsi ils forment un étrange ménage à trois. Leur comportement mutuel fait parfois penser à un acte d'amour bizarre :

d'une caresse ils étaient auprès d'elle, comme deux chiens folâtres [...]. Ils se frôlaient contre elle et quêtaient les friandises. ; elle le préféra comme une bête

¹⁶ M. Schwob, « Les Sans-Gueule », 114.

¹⁷ « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. » Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris : Éditions du Seuil, 1980), 9. L'abject, chez Kristeva, est cette force fascinante et répulsive à la fois, proche du sujet mais irréductible, qui trouble et excède l'être. Il oscille entre séduction et répulsion, créant une tension dramatique où le désir et l'horreur se confondent. Cette confrontation avec l'impossible, l'inassimilable, rappelle l'esthétique décadente : fascination pour le morbide, pour ce qui échappe à toute maîtrise, et contemplation d'une beauté troublante et dangereuse, toujours en marge de l'ordre et de la norme.

¹⁸ Voir à ce propos : Louis Vax, *La Séduction de l'étrange* (Paris : PUF, 1965), 46.

favorite, qu'on a plus de plaisir à caresser. Elle le dorlota davantage et le baisa plus tendrement¹⁹.

Ce passage illustre bien l'un des motifs récurrents de la littérature fantastique décadente : l'association troublante entre le corps monstrueux et l'érotisme. La difformité physique ne repousse pas, mais suscite au contraire un désir ambigu, souvent teinté de morbidité. Cette confusion entre attraction et répulsion reflète une transgression des normes corporelles et affectives, typique de l'imaginaire décadent.

Marcel Schwob explore également l'horreur corporelle associée au désir dans sa nouvelle *Les Embaumeuses*, qui en offre une mise en scène particulièrement marquante. L'espace dans lequel se déroule l'action du récit est un lieu étroitement lié à la mort et à la décomposition du corps : il s'agit d'une cité égyptienne habitée par des embaumeuses, femmes chargées de manipuler les cadavres. Un voyageur français, contraint d'y passer la nuit, y découvre une cité étrange et décrit le travail macabre de ses habitantes en ces termes :

[...] l'endroit [...] était jonché de morts ; et parmi des pleureuses, d'autres femmes s'empressaient avec des vases et des instruments. Je les voyais fendre sur le côté des ventres frais et tirer les boyaux jaunes, bruns, verts et bleus, qu'elles plongeaient dans des amphores, enfoncer par le nez des figures un crochet d'argent, briser les os délicats de la racine et ramener la cervelle avec des spatules, laver les corps avec des eaux teintes, les frotter de parfums de Rhodes, de myrrhe et de cinnamome [...]. La vue d'un corps qui gardait les lèvres serrées, entre lesquelles on passait un brinde myrte [...] me fit horreur²⁰.

Ce passage met en scène une vision saisissante du corps post-mortem, décrite avec une minutie presque clinique, qui constitue un exemple paradigmatique de l'horreur corporelle dans sa forme la plus matérielle. L'attention accordée aux gestes de dissection, aux couleurs précises des viscères – jaunes, bruns, verts et bleus – et aux instruments utilisés (crochets, spatules, amphores) souligne une esthétique de l'exhibition anatomique, où le corps humain devient objet de manipulation, voire de profanation ritualisée. La brutalité des actes décrits (fendre des ventres, briser les os, ramener la cervelle) ne vise pas seulement à provoquer l'effroi, mais à esthétiser la désintégration de la chair à travers une écriture hyperréaliste, presque *gore*.

¹⁹ M. Schwob, « Les Sans-Gueule », 117.

²⁰ Marcel Schwob, « Les Embaumeuses », in Prince, *Petit musée*, 45–46.

L'horreur ne repose pas ici sur une menace surnaturelle, mais sur la confrontation directe avec la matérialité du corps en décomposition. L'ancrage sensoriel est particulièrement fort : les odeurs de parfums exotiques (myrrhe, cinnamome), les textures évoquées (boyaux, cervelle), la vue des gestes funéraires. Cette sensorialité saturée transforme le corps en un spectacle morbide, où la fascination pour le détail anatomique se double d'un malaise profond. La scène atteint son point culminant dans l'image du cadavre aux lèvres serrées, dans lequel on insère un brin de myrte – symbole ambigu entre hommage funèbre et pénétration intrusive, qui cristallise la tension entre rite et violence.

L'écriture exploite ici un imaginaire de la violation corporelle, où la frontière entre soin rituel et mutilation s'efface. Ce brouillage participe pleinement de l'esthétique décadente, qui fait du corps un lieu de spectacle, d'ambiguïté et de perversion. L'horreur ressentie par le narrateur n'est pas seulement réaction viscérale, mais aussi prise de conscience de la précarité de la chair humaine. Ainsi, ce passage incarne une forme d'horreur corporelle où la mort n'est plus sublimée, mais disséquée, fragmentée, esthétisée dans une logique de dévoilement radical.

L'horreur corporelle atteint son paroxysme dans l'excipit du récit schwobien. Le narrateur, constatant la disparition de son frère et compagnon de voyage, le cherche désespérément à travers la cité des embaumeuses. La découverte macabre qu'il fait le pousse à fuir, pris de panique, dans le désert :

Le corps de mon frère Ophélion était étendu parmi des vases et des jarres ; et on avait retiré sa cervelle avec le crochet et les spatules d'argent, et son ventre était ouvert. [...] il était entre deux embaumeuses [...]. Toutes deux pleuraient et se déchiraient la figure, et baisaient mon frère Ophélion, et le serraient dans leurs bras. [...] Et ma pensée fut que ces deux embaumeuses étaient sœurs et magiciennes et jalouses, et qu'elles avaient tué mon frère Ophélion pour garder son beau corps. [...] Je m'enfuis éperdu hors de cette contrée de sortilèges²¹.

L'excipit choque le lecteur non seulement par la violence infligée au corps, mais aussi par le paradoxe des gestes : les embaumeuses, à la fois pleureuses et meurtrières, caressent, embrassent et étreignent le cadavre qu'elles ont elles-mêmes éventré. Cette ambiguïté du rapport au corps mort – oscillant entre sacralisation, désir, et destruction – constitue un ressort central de l'horreur corporelle dans sa forme décadente. Le corps devient à la fois objet de désir, de pouvoir, et de transgression, cristallisant les obsessions décadentes

²¹ Marcel Schwob, « Les Embaumeuses », 46–47.

pour la beauté corrompue, la chair exposée et la frontière indécise entre la vie et la mort. Il faut également souligner que l'horreur corporelle y prend une tournure profondément ambivalente, marquée par l'imbrication troublante d'Eros et de Thanatos. La scène de deuil déborde rapidement vers une forme de contact charnel qui évoque, dans sa tendresse insistante, une relation quasi amoureuse – voire nécrophile²², ce qui s'inscrit pleinement dans une esthétique décadente, où la chair morte est à la fois sacrée et érotisée, et où un fantasme morbide se situe entre fascination et dégoût.

Cette brève réflexion sur l'horreur corporelle met en lumière la portée du rapport Éros/Thanatos, ainsi que l'articulation complexe entre corps monstrueux, décomposition et désir, ce qui nous conduit à approfondir, dans le deuxième paragraphe de cet article, l'analyse de l'érotisme pathologique et de la violence.

L'ÉROTISME PATHOLOGIQUE ET LA VIOLENCE DU DÉSIR

Dans son article « Érotisme », Thomas Steinmetz remarque que « la question de l'érotisme et de la sexualité abordée sous ses formes les plus diverses – et souvent transgressives – apparaît de façon très visible dès les origines du récit fantastique [...] »²³. Pour leur part, Gilbert Millet et Denis Labbé notent que « [...] le regard freudien sur les relations que tissent Eros et Thanatos, le sexe et la mort, s'accorde avec le rôle dévolu par le fantastique à

²² Le motif de la nécrophilie est récurrent dans la littérature fantastique du XIX^e siècle, où il s'articule souvent avec l'érotisation de la mort et la fascination macabre pour le cadavre. Cf. *La Morte amoureuse* (1836) de T. Gautier, *La Morte* (1887), *La chevelure* (1884) de Guy de Maupassant, *Ligeia* (1838), *Morella* (1835) ou *The Fall of the House of Usher* (1839) d'E. A. Poe. Voir à ce propos : Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir* (Paris : Gallimard, 1999) ; Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique* (Paris : Belin, 2005) ; Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester : Manchester University Press, 1992) ; J. Gerald Kennedy (éd.), *A Historical Guide to Edgar Allan Poe* (Oxford : Oxford University Press, 2001) ; Elisabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction* (New York : Columbia University Press, 1979).

²³ Thomas Steinmetz « Érotisme », in *Encyclopédie du fantastique*, dir. V. Tritten (Paris : Ellipses, 2010), 263. On peut y retrouver l'influence de Georges Bataille : l'érotisme n'est pas seulement exaltation du désir, mais aussi expérience de transgression, d'approche de la mort et de dissolution des frontières de l'être. Loin de toute idéalisation amoureuse, il se donne comme une mise en péril du sujet, un passage vers l'informe et l'excès, où la jouissance est inséparable de l'angoisse et de l'abjection. Sur ce point, voir : Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], coll. « Points » (Paris : Éditions du Seuil, 2011).

la sexualité, ce qui a obligé le genre à évoluer »²⁴. En effet, cette évolution se reflète pleinement dans le fantastique fin-de-siècle. Il est vain d'y chercher les motifs surnaturels emblématiques du fantastique canonique, tels, par exemple que les rapports sexuels entre des créatures surnaturelles (vampires, fantômes, êtres diaboliques) et des humains, le thème du vagin denté ou encore celui des amours d'outre-tombe. Le fantastique fin-de-siècle se plaît plutôt à briser tous les tabous, à transgresser les limites et à présenter les déviances sexuelles sous toutes leurs formes possibles (comme la nécrophilie, la zoophilie, la pédophilie, le sadomasochisme, l'esclavage sexuel, le fétichisme, le voyeurisme, la nymphomanie etc.), sans recours au surnaturel pur. Ces perversions, déviances et fantasmes, présentés dans des scènes frôlant la pornographie, remplacent alors l'élément perturbateur traditionnel.

Le récit *L'inconnue* de Jean Lorrain en apporte une illustration intéressante en présentant le cas clinique de la nymphomanie associée à des tendances sadiques. L'inconnue éponyme est une femme mariée, respectée, appartenant aux hautes sphères de la société. Elle mène pourtant une double vie. Comparée à Pasiphaé, Messaline, Cléopâtre et Marguerite de Bourgogne, l'héroïne est atteinte de la nymphomanie :

[...] cette femme est une malade, une obsédée, une hystérique... Mais son cas a cela de particulier qu'elle a conscience de sa honte et de sa maladie, mais la passion... et quelle passion... est devenue chez elle un tel besoin physique (et un véritable besoin physique accompagné d'appétences et de spasmes, comme celui de la soif et de la faim) [...]; une nymphomane à lésion cérébrale, aux appétits compliqués et bizarres ne pouvant se satisfaire que dans certains milieux, car, chose étrange, cette lubrique est chaste : après une nuit crapuleuse comme celle qu'elle cuve en ce moment dans je ne sais quel horrible garni du quartier des Halles, sur la poitrine de cet ignoble souteneur, elle est prise de pudeurs singulières : déboutée, épouvantée d'elle-même, elle tombe dans des continences de trois et quatre mois ; son passé lui fait horreur, et puis un beau matin, l'affreux besoin flambe soudain en elle et, comme une bête traquée, la voilà tout à coup qui se met à rôder, errer et flairer à travers les aventures suspectes ! son vice l'a reprise, mais elle se défend encore jusqu'au moment où, mordue par quelque hideux caprice, elle revient s'échouer, morne épave de luxure, dans son banal et louche vomissement²⁵.

²⁴ Millet, Labbé, *Le fantastique*, 282.

²⁵ Jean Lorrain « *L'inconnue* », in Prince, *Petit musée*, 157.

L'héroïne se donne à des hommes des bas-fonds, participant à l'accomplissement de leurs fantasmes sexuels tout autant qu'aux siens, dans une dynamique de transgression radicale des tabous moraux, religieux et sociaux. Sa sexualité, décrite comme irrépessible et compulsive, est médicalisée : la nymphomanie est ici définie comme une maladie organique, « un véritable besoin physique », dont l'origine est située dans une « lésion cérébrale ». Cette approche témoigne d'un imaginaire fortement influencé par le discours psychiatrique de la fin du XIX^e siècle, en particulier par les travaux sur l'hystérie et la dégénérescence de l'être humain²⁶.

Le récit est marqué par le fantastique clinique²⁷, en vogue à l'époque, et qui remplace le surnaturel par une étrangeté interne, souvent d'origine psychique ou neurologique. Ce type de fantastique produit l'effet de terreur non par l'irruption de l'inexpliqué, mais par l'exposition crue de réalités mentales anormales et dérangeantes. Chez Lorrain, cette étrangeté prend la forme d'un dédoublement féminin : la femme lubrique est aussi pudique, la dépravée devient soudain abstinente, l'héroïne oscille entre l'abjection et une volonté désespérée de rédemption. Ce dédoublement de l'héroïne est maintes fois évoqué dans le texte :

[...] cette femme bien née et (là déjà commence l'horrible) cette femme qui, j'en suis sûr, a derrière elle une famille honorable et, peut-être qui sait, un mari, des enfants, oui, cette femme est non seulement la rôdeuse équivoque qu'on rencontre la nuit au coin des rues suspectes, dans les lointains Grenelle, autour des Abattoirs, dans les plus bas quartiers de Paris assassin, de Paris voleur, de Paris perdu, non seulement cette femme est le joli profil de vierge qu'on est parfois tout stupéfait de voir surgir du couloir à treillage d'un meublé de banlieue, la Messaline éhontée, brisée, mais non rassasiée [...] ²⁸ ; Et dire qu'il est [...] une petite ville du centre ou de l'ouest, où cette femme est une honnête femme de province, fréquentant les églises et vivant en famille ! ²⁹

²⁶ Voir à ce sujet : Gwenaél Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique* (Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1987).

²⁷ Le fantastique clinique désigne une orientation critique qui envisage les textes fantastiques comme des mises en scène de symptômes psychiques ou psychopathologiques. Il s'agit d'une lecture qui emprunte son vocabulaire à la psychanalyse et à la psychopathologie pour interpréter les figures du fantastique (fantômes, doubles, métamorphoses, etc.) comme l'expression de troubles, d'angoisses ou d'obsessions collectives et individuelles. Cf. Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle* (Paris : Hermann, 2014).

²⁸ Lorrain, « L'inconnue », 168.

²⁹ Lorrain, « L'inconnue », 169.

Ces citations illustrent parfaitement l'esthétique fin-de-siècle de la littérature fantastique, marquée par le trouble identitaire et la fascination pour la dégénérescence morale. Le dédoublement de l'héroïne ne se limite pas à une scission psychologique, il prend la forme d'un écart radical entre apparence sociale et réalité cachée, entre la femme respectable et la figure fantasmée, nocturne, presque démoniaque. Ce double, loin du simple motif fantastique du sosie³⁰, reflète une vision fragmentée du sujet, caractéristique de la crise de la modernité. L'originalité du traitement réside dans cette superposition constante d'identités opposées – la vierge et la Messaline, la mère de famille provinciale et la prostituée des quartiers sombres de Paris – qui brouille les repères du lecteur. Ce flou identitaire devient source d'inquiétante étrangeté freudienne³¹ et inscrit le récit dans une tradition fantastique décadente, où le double est moins une figure surnaturelle qu'un révélateur des pulsions inavouées et des contradictions intimes du moi.

La nymphomanie de l'héroïne n'est pas la seule perversion dont elle souffre. Au fil du récit, cette « grande ennuyée »³² trouve un autre divertissement. Chaque jour, elle se rend à l'endroit où l'on exécute les criminels pour assister aux exécutions, dont elle tire une jouissance morbide :

Une femme qui depuis neuf jours vient tous les matins à heure fixe pour voir fonctionner la petite machine. [...] pour moi ce n'est qu'une curieuse, quelque grande ennuyée à la recherche d'un frisson nouveau, d'une sensation inconnue, lécheuse de guillotine par oisiveté, dépravation, que sais-je...³³

Bien qu'elle puisse fournir un alibi à l'un des criminels accusés de meurtre, car elle avait passé une nuit avec lui, elle refuse de le faire pour mieux se délecter de son exécution, de sa souffrance, de sa peur et de son agonie :

³⁰ Voir aussi à ce propos : Edyta Kociubińska, « Narcisse dans le miroir déformant de la fin-de-siècle : sur un récit de Robert Scheffer », *Roczniki Humanistyczne* 72, no 5 (2024) : 231–245, <https://doi.org/10.18290/rh24725.14>, qui constitue une étude intéressante du traitement atypique et décadent du motif du double.

³¹ Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Marie Bonaparte et al., (Paris : Gallimard, 1985).

³² Dans la littérature décadente de la fin du XIX^e siècle, l'ennui n'est pas une simple lassitude quotidienne, mais un état existentiel marqué par la fatigue du vivre, la saturation des plaisirs et la recherche obsessionnelle de sensations nouvelles. Héritier du *spleen* baudelairien et précurseur du mal du siècle moderniste, il devient un motif central chez les écrivains décadents (comme Huysmans, Lorrain, Gourmont), qui le décrivent comme une maladie de l'âme propre à la modernité fin-de-siècle. Voir à ce propos : Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880–1900)* (Paris : PUF, 1977).

³³ Lorrain, « L'inconnue », 167–168.

elle est la femme qui, à la cour d'assises, va voir condamner son amant à mort, curieuse de l'impression qu'elle en ressentira dans son être et puis qui, mise en goût de voluptés, va le voir ensuite exécuter place de la Petite-Roquette ; [...] Elle est la goule qui, mangeant de baisers la tête de l'homme qui pâme et râle entre ses bras, se grise à la pensée qu'un jour ou l'autre l'acier de la guillotine entamera cette tête [...] elle est la dame aux lèvres rouges³⁴, place de la Roquette, vis-à-vis de la fameuse fenêtre ; elle est la petite sœur des pauvres de la dernière heure, celle qui accueille de loin le dernier regard des condamnés à mort et de loin les console de son rouge sourire : ses baisers ont comme un goût de sang, d'où l'écarlate de ses lèvres. [...] Le marquis de Sade raffina la volupté de la Souffrance, la Dame aux lèvres rouges exalte la volupté de la Mort. [...] c'est la buveuse d'agonies qui déprave, corrompt et moralement assassine [...]³⁵.

Le nom du marquis de Sade renvoie à la notion de sadisme, ou plutôt, dans le cas de l'héroïne, à ce que l'on pourrait appeler le nécrosadisme, c'est-à-dire une perversion sexuelle caractérisée par l'entrelacement du désir et de la mort, où infliger la souffrance au sujet désiré, voire assister à sa mort, devient source d'excitation et de plaisir érotique. C'est la perspective de la mort imminente, de l'agonie, puis l'anéantissement du corps aimé qui attirent l'héroïne. Cette attirance pour le condamné à mort, non pas en tant qu'homme, mais en tant que futur cadavre, révèle une pulsion érotique nécrophile fondée sur l'absence de réciprocité et l'abolition totale du sujet désiré. La mort devient ici l'ultime objet de possession, et l'amour – une forme de vampirisme psychique. Cette figure féminine incarne ainsi une nécrophilie symbolique, où l'érotisme culmine dans la fusion avec l'inanimé.

L'érotisme nécrophile et fétichiste apparaît également comme un motif significatif dans le récit *Sonyeuse* de Jean Lorrain. Sonyeuse du titre est à la fois le nom d'une demeure aristocratique en Normandie et celui de la famille qui l'habite. La venue d'un couple anglais, Lady et Lord Mordaunt, bouleverse

³⁴ Cette « dame aux lèvres rouges » est, chez Jean Lorrain, une figure spectrale et vampirique, fascinée par le sang et la mort, qui incarne une véritable esthétique de la cruauté et du désir morbide. Ce portrait outrancier illustre parfaitement ce que Jean de Palacio définit comme l'essence de la Décadence : « Cette femme fardée est un tableau vivant, un autoportrait constamment en train de se faire ou de se défaire ». Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence* (Paris : Séguier, 1994), 152. Ainsi, l'image de la femme peinte oscille entre œuvre d'art et menace de décomposition. Chez Lorrain, elle vampirise l'agonie et l'exécution, tandis que, selon de Palacio, elle représente l'artifice même de la Décadence : une création toujours instable, un masque qui se construit et se défait sans cesse. La coïncidence des deux perspectives révèle la femme fardée comme l'emblème d'une esthétique où la beauté artificielle ne peut être séparée de la fascination pour la corruption et la mort.

³⁵ Lorrain, « L'inconnue », 169.

la tranquillité des lieux. Le toponyme et le patronyme, constituent deux pôles d'un même réseau symbolique, construit par Lorrain autour de l'axe rêve – mort, très typique de son esthétique décadente. Par connotations sonores, *Sonyeuse* condense l'évocation du songe et de la soie, associant l'espace à une douceur sensuelle, à un raffinement aristocratique, mais aussi à une dimension liminale où le réel se dissout dans l'onirisme. L'arrivée de Lady Mordaunt – dont le patronyme authentiquement anglais, pour une oreille française, résonne avec mordant et mort – introduit dans cet univers feutré une tonalité mortifère et corrosive. La rencontre des deux noms inscrit d'emblée le récit dans une dialectique décadente du rêve et de la mort, où la séduction onirique de la demeure se trouve inéluctablement traversée par une force létale, transformant *Sonyeuse* en un théâtre de contamination entre Eros et Thanatos.

Les habitants de la région soupçonnent vite le caractère adultère de l'union des Mordaunt, dont l'histoire prend une tournure tragique:

Lord et Lady Mordaunt n'étaient point mari et femme, ils cachaient ici une liaison coupable, l'Anglais de *Sonyeuse* avait enlevé cette femme à son mari. Ce mari s'est vengé en reprenant l'enfant, et la mère, lady Mordaunt, en est morte. Dieu punit l'adultère [...]³⁶.

Pourtant, trente ans après ces événements, le nouveau propriétaire de *Sonyeuse* fait une découverte qui éclaire d'un jour nouveau l'histoire des Mordaunt :

[...] on fut contraint de violer et d'ouvrir la bière de lady Mordaunt. Trouaille affreuse, un squelette de femme habitait bien ce cercueil, mais un squelette décapité, une armature sans tête aux ossements blanchis qui à peine mis au contact de l'air, devinrent poussière et tombèrent en cendre. Quelle main sacrilège avait osé mutiler ce cadavre et reprendre à la tombe cette belle tête expressive et si pâle dans l'or fluide et lourd de ses cheveux ?

De leur vivant ces beaux yeux douloureux d'un bleu noir et limpide, ces deux larges prunelles égarées, comme hagardes, fixaient-ils déjà d'un regard visionnaire l'horrible mutilation que cette adorable tête devait subir après la mort ?³⁷

Dans ce passage, Lorrain déploie une nécro-esthétique où la profanation de la tombe se charge d'une forte ambivalence érotique. L'acte de « violer et ouvrir la bière » de Lady Mordaunt transpose dans l'espace funéraire le le-

³⁶ Jean Lorrain, *Sonyeuse*, in https://fr.wikisource.org/wiki/Sonyeuse/Soirs_de_Province/I.

³⁷ Lorrain, *Sonyeuse*.

xique de l'agression sexuelle, suggérant une pénétration symbolique du corps post mortem. La description insiste sur la tête disparue, évoquée comme un objet de désir et de contemplation esthétique : « cette belle tête expressive... dans l'or fluide et lourd de ses cheveux ». En isolant la chevelure³⁸ et les traits du visage, l'auteur fétichise les restes corporels, transformant la dépouille en relique précieuse. Loin de s'en tenir à l'horreur de la mutilation, le texte entretient la mémoire d'une beauté idéale (de la Belle morte), figée au seuil de la mort, et laisse entrevoir, dans la question finale sur le regard visionnaire de la défunte, une préfiguration quasi fatale de la profanation. Cette association de l'Eros et du Thanatos, caractéristique de l'imaginaire décadent, autorise une lecture nécrophilique du passage : non pas au sens d'un acte explicite, mais comme un désir de possession et de jouissance esthétique du corps féminin au-delà de la vie.

L'excipit du récit, emblématique du fantastique³⁹, accumule des questions purement rhétoriques qui suggèrent une interprétation choquante conforme à la sensibilité fin-de-siècle et qui maintiennent en même temps un doute :

Mais qu'avait-il pu faire de cette misérable tête décollée de martyr ! dans une folie d'amour exaspéré, survivant au-delà de la tombe, l'avait-il arrachée à ce pauvre cadavre pour la faire embaumer, pour fixer à jamais dans les baumes et les onguents le visage charmant d'un être idolâtré ?

Au fond de quel comté des Trois-Royaumes, dans quel pavillon isolé de vieux parc seigneurial passait-il aujourd'hui ses dolentes journées à peigner les cheveux d'une tête de momie ? Dans quelle pièce obscure, à volets clos, et meublée avec un goût suggestif et bizarre baisait-il aujourd'hui, déjà vieux et cassé, les paupières recuites et les lèvres durcies d'un visage de morte macéré dans les fards !⁴⁰

L'excipit joue alors habilement sur l'ambiguïté entre désir et horreur, incarnant la dialectique du fantastique fin-de-siècle où l'amour passionnel

³⁸ L'obsession du fantastique du XIX^e siècle pour la chevelure féminine se manifeste clairement chez plusieurs auteurs français de cette époque, pour ne citer que *La Chevelure* et *L'Apparition* de Guy de Maupassant (Voir à ce propos : Magdalena Wandzioch, « Le fantastique de Maupassant – fantastique fin de siècle ? », in *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, dir. Aleksander Abłamowicz (Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998), 6–76). De plus, la scène à fort potentiel érotique où Lord Mordaunt peigne les cheveux de la mourante Lady Mordaunt rappelle fortement celle, dans *L'Apparition* de Maupassant déjà évoquée, où le marquis de la Tour-Samuel coiffe les cheveux de la revenante.

³⁹ Voir : Jacques Finné, « Explication », in *Encyclopédie du fantastique*, 272–277.

⁴⁰ Lorrain, *Sonyeuse*.

frôle la folie nécrophilique, et où le mystère persiste, laissant le lecteur suspendu entre fascination morbide et répulsion.

CONCLUSION

À l'intersection de la sensibilité fin-de-siècle et de la nouvelle fantastique en France, s'affirme un art de la négativité et de la transgression, où l'horreur corporelle et l'érotisme pathologique deviennent les vecteurs privilégiés d'une réinvention du fantastique. L'analyse conjointe de ces deux dimensions révèle la profondeur de la rupture esthétique opérée par rapport au modèle canonique du fantastique du XIX^e siècle. En substituant à l'irruption du surnaturel l'exposition crue des réalités charnelles et des pulsions extrêmes, ces récits, conformes à la sensibilité fin-de-siècle, déplacent l'inquiétante étrangeté vers le cœur même de l'humain, c'est-à-dire vers sa chair, ses désirs et ses contradictions intimes. La monstruosité n'y est plus l'apanage d'êtres surnaturels, mais réside dans la matière organique et dans les zones obscures de la psyché, où s'entrelacent Éros et Thanatos. Aussi bien dans le récit schwobien que dans le récit lorrainien, le corps devient à la fois objet de fascination et support de transgression, qu'il s'agisse de sa décomposition méthodique, de sa profanation ritualisée ou de sa sublimation fétichiste. L'érotisme, quant à lui, se détache de toute médiation surnaturelle pour s'ancrer dans la violence du désir, jusqu'à ses formes les plus déviantes, en confondant l'attirance et la répulsion, le sacré et l'abject. Ce fantastique décadent, en cultivant une esthétique de la négativité, de la transgression et du dévoilement, engage le lecteur dans une expérience paradoxale où la beauté se nourrit du laid, et où la fascination pour le morbide devient un instrument de questionnement des limites – esthétiques, morales et ontologiques – de l'humain.

BIBLIOGRAPHIE

- Atzenhoffer, Régine, Burel, Erwan, dir. *Corps meurtris, souffrants et sans vie dans la littérature et les arts contemporains*. Bruxelles : Peter Lang, 2022.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme* [1957]. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 2011.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester : Manchester University Press, 1992.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

- Caillouis, Roger. Préface à l'anthologie *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris : Club français du livre, 1958.
- Dika, Vera. « The Stalker film, 1978-81 ». In *American Horrors*, 86–101. Urbana : University of Illinois, 1987.
- Dika, Vera. *Games of Terror : Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Dika, Vera. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Dujardin, Édouard. « L'Enfer ». In *Les Hantises*. Paris : Léon Vanier, 1886.
- Finné, Jacques. « Explication ». In *Encyclopédie du fantastique*, dir. Valérie Triter, 272–277. Paris : Ellipses, 2010.
- Finné, Jacques. « Du fantastique érotique au gore pornographique ». In *Eros et fantastique*. Actes du XI^e colloque du CERLI, 85–90. Aix en Provence: Presses de l'Université de Provence, 1991.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. Marie Bonaparte et al. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1985.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Kennedy, J. Gerald, éd. *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Oxford : Oxford University Press, 2001.
- Kociubińska, Edyta. « Narcisse dans le miroir déformant de la fin-de-siècle : sur un récit de Robert Scheffer ». *Roczniki Humanistyczne* 72, no 5 (2024) : 231-245. <https://doi.org/10.18290/rh24725.14>.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Lorrain, Jean. « L'inconnue ». In Nathalie Prince, dir. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, 150–168. Paris : Robert Laffont, 2008.
- Lorrain, Jean. « Sonyeuse ». In *Soirs de Province*. https://fr.wikisource.org/wiki/Sonyeuse/Soirs_de_Province/I.
- Lorrain, Jean. « Lanterne magique ». In Nathalie Prince, dir. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, 1037–1042. Paris : Robert Laffont, 2008.
- MacAndrew, Elisabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York : Columbia University Press, 1979.
- Marot, Patrick, dir. *Frontières et limites de la littérature fantastique*. Paris : Classiques Garnier, 2020.
- Marquer, Bertrand. *Naissance du fantastique clinique : La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Paris : Hermann, 2014.
- Millet, Gilles, et Denis Labbé. *Le fantastique*. Paris : Belin, 2005.
- Palacio, Jean, de. *Figures et formes de la décadence*. Paris : Séguier, 1994.
- Pierrot, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris : PUF, 1977.
- Ponnaud, Gwenhaél. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris : CNRS, 1987.
- Praz, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*. Paris : Gallimard, 1999.
- Prince, Nathalie, dir. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*. Paris : Robert Laffont, 2008.

- Rouyer, Philippe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris : Éditions du Cerf, 1997.
- Schwob, Marcel. « Les Embaumeuses » . In Nathalie Prince, dir. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, 43–46. Paris : Robert Laffont, 2008.
- Schwob, Marcel. « Les Sans-Gueule ». In Nathalie Prince, dir. *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, 114–117. Paris : Robert Laffont, 2008.
- Steinmetz, Thomas. « Érotisme ». In *Encyclopédie du fantastique*, dir. Valérie Triter, 263. Paris : Ellipses, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Vax, Louis. *La Séduction de l'étrange*. Paris : PUF, 1965.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. *L'Ève Future*. Paris : M. de Brunhoff, 1886.
- Wandzioch, Magdalena. « Le fantastique de Maupassant – fantastique fin de siècle ? ». In *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, dir. Aleksander Abłamowicz, 68–76. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- Weber-Houde, Aude. « Le Gore et le slasher film : transgressions et réaffirmations des codes narratifs ». In *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, dir. Gilles Visy et Daniel Aubry. Paris : Éditions Publibook, 2009.
- Wharton, Edith. Préface à l'anthologie *Ghosts* [1937]. New York : New York Review Books, 2021.