

INTRODUCTION

Methinks that what they call my shadow here
on earth is my true substance. Methinks that in
looking at things spiritual, we are too much like
oysters observing the sun through the water, and
thinking that thick water the thinnest of air.

Herman Melville, *Moby Dick*, 1851

En eussé-je brisé la notion naïve,
Dieu demeure l'être dont l'Église a dit le rôle.

Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, 1943

Le XIX^{ème} siècle européen fut une période foisonnante de changements rapides et inédits ; le passage du temps et l'évolution des philosophies apportèrent tour à tour une pléthore de bouleversements et d'agitations dans les sphères intellectuelle, politique, religieuse, et artistique. En France en particulier, rien que dans le domaine politique, au cours de la seconde moitié du siècle, se sont enchaînés le déclin et la disparition de la monarchie, le coup d'État et la chute de Napoléon III, ainsi que l'avènement de la Troisième République – qui aboutira au retour à un état laïc avec la ratification de la loi du 9 décembre 1905. Cette dernière entérinait la séparation définitive des Églises et de l'État dans le pays que l'on avait surnommé « la fille aînée de l'Église » à peine un demi-siècle auparavant¹. Ainsi se concrétisait l'un des premiers idéaux de

1. Selon le cardinal Philippe Barbarin (1950-), cette phrase est attribuable au père Henri-Dominique Lacordaire (1802-1861), qui la prononça le 14 février 1841, lors

la Révolution de 1789 – à savoir bâtir un état laïc, fondé sur la raison et non sur la foi – plus d'un siècle après la chute de la première République.

Si cette loi prend ses origines dans les discours du gouvernement révolutionnaire, qui furent eux-mêmes nourris des écrits des Lumières, il faut néanmoins reconnaître qu'elle a pu voir le jour grâce à une évolution marquée dans l'opinion publique concernant les places que doivent occuper la science et la religion dans la vie quotidienne. Le livre de Charles Darwin sur l'évolution des espèces, paru en Grande-Bretagne en 1859, et en France en 1862, contribua à ébranler la doctrine chrétienne qui s'était voulue jusqu'alors infaillible et immuable. Ces idées inédites eurent un retentissement important en France et trouvèrent un écho sous la plume des penseurs positivistes tels Auguste Comte et Hippolyte Taine, sans oublier Ernest Renan.

Tandis que certains vantent cette nouvelle étape dans l'évolution de la science comme le signe d'une libération de la pensée de l'Homme, d'autres la rendent en grande partie responsable du climat de Décadence qui gagne alors le continent, un climat identifié par Vladimir Jankélévitch comme n'étant, en réalité, que « la maladie constitutionnelle de la conscience² ». Dans la communauté littéraire de l'époque, la réaction à cette « maladie » est partagée : certains considéreront ce déclin comme un fait accompli, glorifiant le nouveau monde qui se réduit désormais à des phénomènes purement matériels. Dans le domaine de la littérature, cette philosophie s'illustre dans un roman destiné à devenir le « bréviaire de la décadence », *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1884). Son

d'un discours donné à Notre-Dame de Paris sur la vocation de la Nation française pour l'inauguration de l'Ordre des Frères Prêcheurs en France (P. Barbarin, « La France est-elle encore la "fille aînée de l'Église" ? », discours de la séance du lundi 15 avril 2013 de l'Académie des sciences morales et politiques à l'Institut de France.)

2. Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », in *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, S. Thorel-Cailleteau (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 34.

protagoniste, le duc Jean Floressas des Esseintes, se retire de la vie citadine parisienne et se cloître dans une « thébaïde raffinée » dans l'isolement de la campagne, où il tente d'orchestrer chaque aspect de sa vie autour de diverses séries de sensations, et ce faisant, de devenir *in fine* le maître de sa réalité. L'ensemble de ses diverses tentatives forme une trame narrative décomposée faisant office de manifeste antinaturaliste, glorifiant les capacités de l'artifice et signalant que l'homme possède désormais les capacités créatrices qui furent jadis le propre du Divin. Le héros de Huysmans est maître de sa propre réalité et peut donc rebâtir la réalité selon ses propres souhaits.

Une telle réaction³ ne fut cependant pas partagée par tous les écrivains d'alors. C'est à ceux qui s'en démarquent que nous allons consacrer cet ouvrage, nous penchant sur une réaction littéraire dont la genèse réside bien dans ce climat de Décadence, mais qui tend néanmoins à orienter le lecteur au-delà de la sphère terrestre. Quatre écrivains français et anglais, et leur œuvre romanesque respective, nous serviront ici de guide pour explorer une alternative à ce plébiscite en faveur du positivisme et du matérialisme : Édouard Schuré (1841-1929), Joséphin Péladan (1858-1918), Arthur Machen (1863-1943) et Algernon Blackwood (1869-1951). Le choix de ces auteurs parmi d'autres s'explique par leur manière de rédiger les récits : ils se rejoignent dans une volonté commune de concevoir des romans dans lesquels le lecteur ordinaire puisse se projeter, et ce faisant, de lui révéler des vérités ontologiques et gnostiques au moyen d'une histoire dont le sens est aisé à comprendre, et dont il se reconnaît naturellement comme l'actant.

Nous avons l'intention de montrer ici que, ces quatre écrivains, reconnaissant le même mal omniprésent, prirent

3. Pour un regard approfondi sur ce phénomène fin-de-siècle, nous envoyons le lecteur, par exemple, à l'étude de Nathalie Prince, *Les Célibataires du Fantastique* (Paris, L'Harmattan, 2002) – parmi bien d'autres.

chacun la décision d'assumer le rôle de guide spirituel, et de composer des récits qui non seulement attestent de la présence absolue et permanente d'un Dieu, ou d'une force suprême, mais dont la finalité est d'orienter le lecteur vers une nouvelle compréhension et acceptation de la présence divine. Toutefois, si cette volonté révélatrice se retrouve uniformément sous leur plume, ils l'expriment chacun à leur façon et selon une foi personnalisée et singulière.

Les œuvres retenues pour analyse s'étalent de 1880 à 1919 – période à laquelle nous attribuons l'épithète de *post-romantique*, appellation qui n'est pas sans exiger des précisions et sur laquelle nous reviendrons. Certes, ces années sont nettement postérieures au mouvement romantique – ce que nos écrivains reconnaissent volontiers – mais, en dépit du temps écoulé, ainsi que de l'émergence d'autres mouvements et courants littéraires plus en phase avec le présent, ils continuent d'observer les lignes directrices et de partager les préoccupations de ce mouvement pan-européen né dans le sillage de la Révolution française. Nous verrons pour commencer qu'Édouard Schuré et Joséphin Péladan, chacun à sa façon, prônent le besoin de restaurer les principes du romantisme, indiquant que son rétablissement est nécessaire pour fournir un contrepoint à la philosophie matérialiste alors en train de se répandre dans les arts. Selon Schuré, 1880 marque le début d'un mouvement inédit, un renouveau de la philosophie idéaliste, destinée à réaliser enfin les promesses du romantisme, qui fut, selon lui, « l'idéalisme sans l'Idée ». Schuré, dont les sentiments sont aussi partagés par les trois autres romanciers, signale dès lors la naissance d'un mouvement qui aura la fougue et la liberté du mouvement romantique et les fera fusionner avec l'idéalisme religieux qui jaillit à la fin du XIX^e siècle pour créer un art capable d'élever l'individu et lui permettre de concevoir autrement sa place dans le monde.

Coïncidant avec le mouvement symboliste, les romans de ces quatre auteurs privilégiés s'appuient sur une philosophie idéaliste, dont les principes phares découlent du courant hégélien qui défend un système permanent et absolu, plutôt que la notion schopenhauerienne selon laquelle un amalgame entre la réalité et sa perception par le sujet serait possible et dépendrait de la volonté de chacun. Cependant, la réalité de cette force supérieure, bien qu'absolue, ne s'observe pas chez l'individu par des biais rationnels – au contraire : c'est par des sensations métaphysiques et invisibles que le Divin se manifeste. Ceci suppose une représentation de Dieu abstraite et intime, issue de la pensée romantique, et signalant une dialectique entre les conclusions ontologiques de la logique matérialiste et celles du sentiment religieux qui témoigne de la persistance de la philosophie romantique tout au long du XIX^e siècle. Comme nous le verrons, les œuvres de nos écrivains s'inscrivent dans la continuité de la pensée romantique – en particulier par leur volonté d'inciter le lecteur à secouer le joug de toute autorité extérieure et à chercher le propre sens de sa vie au moyen d'expériences réellement vécues.

Fondamentalement religieux, ces récits trouvent leur spécificité dans la nature de leur composition et de leur organisation : chaque élément du texte – linguistique ou structurel – est conçu afin que le lecteur puisse se repérer, et se projeter, au cœur de la narration. La compréhension du lecteur – qui de périphérique devient central – s'avère donc aussi essentielle que les idées exprimées dans le récit. De cette conception du rapport entre le lecteur et son texte, découle une seconde, à plus grande échelle, entre l'écrivain et son public : par l'acte de la rédaction, s'établit un rapport hiérarchique, qui est orphique en son essence, selon lequel l'écrivain, à l'instar du poète Orphée, s'érige volontiers en mystagogue, ou, du moins, en révélateur, auprès d'un public qu'il reconnaît comme résolument néophyte et non initié.

Si la transmission et l'interprétation des mystères de l'existence sont désormais au cœur de la mission que l'écrivain orphique se propose de remplir, on assiste à une évolution marquée par rapport à la manière dont cette philosophie se manifestait auparavant. Dans « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », Léon Cellier soutient qu'à l'époque romantique, la narration du récit initiatique suivait le développement du protagoniste, qui adhérait à une évolution systématique :

[Faire le poème] de la destinée de l'homme, c'est retracer un itinéraire spirituel qui montre comment l'âme accède par une série d'épreuves à un stade supérieur. Ainsi, l'œuvre initiatique nous fait participer à une évolution qui entraîne la modification radicale de la nature du héros. L'œuvre initiatique est le drame d'une renaissance ; l'œuvre initiatique illustre le principe « mourir pour renaître ». Le plan supérieur auquel accède le héros est en fait celui dont il était parti avant sa chute ; la renaissance est donc une réintégration. L'œuvre initiatique implique une loi des trois états qui n'est pas celle de Comte ou de Saint-Simon, mais qui est celle de Saint-Martin : « chute, expiation, réintégration »⁴.

De toute évidence, les romans orphiques qui nous intéressent sont les héritiers de cette tradition littéraire et de cet itinéraire spirituel. Cependant, à la différence d'un roman de type initiatique tel celui décrit par Cellier, les récits orphiques de nos écrivains ne se veulent pas des témoignages autobiographiques, mais plutôt des exemples édifiants permettant au lecteur de s'élever au-dessus de la décadence de son temps. De cette volonté, aussi révélatrice que pédagogique, s'ensuivront des modifications, ou plutôt des abrègements, importants pour la forme du roman initiatique.

4. Léon Cellier, « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », in *Parcours Initiatiques*, Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1977, p. 123.

La narration du roman orphique de la période post-romantique ne suit pas nécessairement la même évolution que le récit initiatique (chute, expiation, réintégration). Néanmoins, il convient de noter que dans les deux cas, les enjeux textuels s'articulent autour du rapport entre le sujet et le Divin, le premier essayant de reconstruire son Moi face à un bouleversement ontologique. Puisque le roman orphique est destiné, d'une certaine manière, à agir comme un remède spirituel à la décadence de l'ère moderne, le protagoniste ne choisit pas, pour ainsi dire ; on le découvre plutôt déjà déchu. La chute indiquée par Cellier se reconnaît donc dans la distance qui s'est opérée entre le personnage moderne qui est le protagoniste et Dieu. Nos écrivains maintiennent tous que chaque homme naît près du Divin ; il ne peut que s'en éloigner – ce qui est souvent le cas de l'homme moderne. Cependant, le récit ne porte pas sur cette déviation gnostique : les causes de la Décadence s'effacent devant les remèdes à y apporter. Le principal d'entre eux est le besoin de connaître un éveil spirituel et de s'en retourner vers, ou de se réconcilier avec, Dieu.

Ce déplacement de perspective narrative de l'écrivain au lecteur témoigne d'une évolution importante dans l'orphisme depuis l'époque d'un Gérard de Nerval. Si, pour Nerval, la quête orphique qui l'occupe n'est en réalité que la découverte de son propre schéma religieux et ésotérique, dorénavant l'écrivain orphique ne se pose plus de questions. Chacun de nos quatre écrivains se montre résolu dans ses propres convictions, ainsi que dans son *logos* gnostique. Le texte orphique n'est plus un lieu d'interrogation dans lequel l'écrivain cherche à exorciser ses propres doutes au moyen d'une « confession orageuse mais sincère » (la formule est de Henry Bérenger⁵), mais plutôt un espace où il convoque le lecteur à prendre la

5. Henry Bérenger, « Le roman-poème en France », in *La France intellectuelle*, Paris, Armand et Cie., 1899, p. 69.

place que jadis l'auteur occupait lui-même en renouant avec sa foi. La distance qui se crée entre l'écrivain et son protagoniste laisse un vide destiné à être occupé par le lecteur à travers un processus de projection-identification dans lequel ce dernier reconnaît le monde du texte – avec son cortège de problèmes et de difficultés – comme sien. Or, une renaissance spirituelle, complète et intégrale, n'est pas un phénomène qui saurait se réaliser au cours de la lecture d'un roman seul. Ces romans cherchent à agir en tant que catalyseur, déclenchant un éveil spirituel : une reconnaissance de la place de Dieu dans l'univers, et dans la vie de chacun.

De même, s'il y a bien une réintégration comme le suggère Cellier plus haut, le lecteur n'y assiste pas forcément : comme nous le verrons, lorsqu'il est question de décrire le rapport qui s'établit entre le sujet et le créateur, les écrivains y renoncent devant l'impossibilité de la tâche. Tandis que la réalité du rapport entre le sujet et le Divin est sûre et absolue, le chemin y menant est susceptible de varier en fonction non seulement de l'homme en question, mais aussi de la philosophie ontologique de l'écrivain. Ainsi, le récit s'achève le plus souvent par une *métanoïa*, c'est-à-dire sur un ton de re-conversion, où le protagoniste comprend enfin à la fois l'existence de son créateur, et l'immensité du chemin de la conversion qui s'ouvre devant lui. De surcroît, même si le but consiste bien pour l'actant à réintégrer la société, on devine qu'il occupera désormais une place différente, c'est-à-dire supérieure. La finalité ultime de la troisième étape du récit orphique correspondra à une « élévation », et non à une « réintégration », car l'intention du romancier est d'indiquer au lecteur comment surmonter, à son instar, l'influence décadente de son temps. Comme nous le verrons, le monde diégétique qu'il crée reflète le monde moderne, dans lequel vit le lecteur. Ce dernier peut s'imaginer aisément à la place du héros de la narration, qui – grâce à une

identification dynamique – l'encourage à entreprendre sa propre quête, une fois le livre refermé.

Ainsi, la question se pose : à quel(s) lecteur(s) s'adressent-ils ? Plutôt que de solliciter les élites et les membres les plus instruits de la société, nos auteurs lancent un appel à une restauration de la compréhension et de l'ordre de la religion parmi la population entière, même d'extraction modeste, du XIX^e siècle. Il s'agit de l'homme ordinaire, qu'Algernon Blackwood décrit comme « l'Homme de la Rue » : un homme ayant été formé et cultivé par la même société que l'écrivain, mais ne possédant pas le même savoir spirituel que lui, et donc davantage exposé aux écueils de la laïcisation de la société et aux promesses intenablement de « progrès » de son temps.

En dépit d'une démarche similaire et d'une visée philosophico-artistique analogue, force est de reconnaître que ces quatre écrivains avaient des trajectoires personnelles sans points de contact et qu'ils n'appartenaient pas aux mêmes mouvances littéraires. Ceci s'explique en partie par le fait qu'ils n'ont jamais adhéré à aucun cercle littéraire ou artistique. En outre, la possibilité d'échanges ou d'influences entre les auteurs français et britanniques s'est révélée impossible à étayer, pour le moment du moins. Néanmoins, on sait que Schuré et Péladan se connaissaient – et se fréquentaient. Le fonds Schuré à Strasbourg conserve deux lettres de Péladan à Schuré qui offrent un aperçu précieux des rapports entre les deux ésotéristes⁶. Dans la première, sans date, Péladan l'appelle « Mon cher Épopite » et le remercie pour l'envoi d'un texte traitant de l'œuvre de Léonard de Vinci qu'il décrit comme « passionnant » ; il clôt sa missive en l'invitant à venir dîner avec lui et sa femme dans des circonstances « propices à une longue causerie ». Dans la seconde, également non datée, il lui donne du « Cher Maître et Ami » et le remercie pour l'envoi d'un recueil de poésie intitulé

6. Fonds Schuré, 11 Z 189.

L'Âme des temps nouveaux (Paris, Perrin et Cie., 1909) d'un ton tout aussi admiratif et amical.

Schuré, de son côté, évoque la pensée de Péladan en termes élogieux dans la préface de son ouvrage, *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs* :

En lisant le curieux livre de M. Jules Huret *Enquête sur l'Évolution littéraire*, qui donne, en une série d'instantanés saisissants, la physionomie réelle et vivante des plus illustres littérateurs contemporains, on est frappé d'un fait. C'est de voir combien les poètes, les romanciers et les critiques, interrogés sur le mouvement symboliste et sur l'avenir de la poésie, sont peu préoccupés du problème de la destinée humaine et de son importance capitale pour l'art. Parmi soixante-quatre littérateurs interviewés, deux seulement – et ce sont tous les deux des occultistes en même temps que des poètes et des penseurs de marque – Péladan et Jules Bois, affirmèrent hautement que le problème esthétique est et sera toujours dominé par le problème métaphysique et religieux. En effet, tel il se pose et se résout pour une époque, tel se posera et se résoudra le problème esthétique, le problème moral et le problème social. Un petit nombre seulement aura conscience de ce rapport, l'immense majorité ne s'en doutera même pas⁷.

Les termes employés par Schuré laissent entendre que ces deux artistes attribuent à l'art une mission edificatrice, traçant un lien explicite entre l'art idéaliste et le monde réel, et donc entre l'artiste et le grand public. Or, au-delà de ces manifestations d'estime réciproque, rien n'indique leur volonté de se lier davantage l'un à l'autre.

À l'opposé, du côté des Anglais, il semblerait que les relations entre Blackwood et Machen ne furent guère aussi harmonieuses. Si les deux hommes se connaissaient et furent

7. Édouard Schuré, *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Perrin et Cie., 1908, p. xviii-ix.

simultanément membres d'une même société religieuse (The Hermetic Order of the Golden Dawn), ils épousaient des points de vue relativement divergents dans le domaine de la littérature. Dans un article paru dans *The Evening News* à Londres en 1912, Machen décria la visée religieuse naturaliste qui est souvent la force motrice de l'écriture fantastique de Blackwood, la taxant de « maladie grave » – « *a grave disease* » qui « dégrade » ce qui pourrait être sinon « une littérature exquise » et lui fait perdre « tout ou presque tout son charme⁸ ». Il semblerait, par ailleurs, que Blackwood partageait ce désintérêt. Dans une lettre datée de mars 1943, il remarquait à propos de Machen : « [...] j'ai lu tous ses livres il y a une quarantaine d'années, mais ils ne m'ont pas particulièrement marqué⁹ ».

Malgré ces rapports déséquilibrés, il est à noter que les quatre auteurs, hérauts de l'orphisme, ont opté pour le même genre littéraire : le roman. C'est donc exclusivement à lui, et à sa forme dérivée – la nouvelle – que nous nous intéresserons dans ces pages sur la présence de la volonté révélatrice qui se déploie dans les textes. En dépit de la croissance fulgurante de la production du livre qui accompagne le développement industriel européen à partir de la fin du XVIII^e siècle, et de la consolidation du roman comme genre littéraire, à l'aube du XX^e siècle, le terme *roman* semble encore relativement souple, voire imprécis, même s'il est couramment accepté et compris. Considéré auparavant comme rudimentaire ou peu élégant comparé au genre poétique, le roman devient, à la fin du XIX^e siècle, un laboratoire d'expérimentation de diverses philosophies stylistiques et ontologiques. Dans un essai de 1897, Henry Bérenger note qu'avant cette période, on associait

8. Arthur Machen, « Among My Books », *The London Evening News*, 27 Juillet, 1912, p. 6.

9. Mike Ashley, « Algernon Blackwood and the Golden Dawn », *Aklo : A Journal of the Fantastic*, n° 2, été 1989, p. 35.

couramment le genre romanesque à des écoles favorisant une pensée matérialiste, à savoir le réalisme et le naturalisme :

Le roman devenait de plus en plus un ensemble de procédés impersonnels, prétendus scientifiques, pour cataloguer, analyser, classer l'homme et la nature. C'est dire qu'il perdait peu à peu la source de vie intime, c'est dire qu'il se cristallisait, c'est dire qu'il ne serait bientôt qu'un amas prétentieux de procédés artificiels, un genre dévié de sa fonction et déchu de son originalité¹⁰.

Cependant, c'est justement contre l'instauration de tels « procédés artificiels » qu'œuvrent les textes de nos quatre écrivains, qui cherchent tous, chacun à sa manière, à souligner la présence et la permanence de certaines vérités absolues au moyen d'une parole résolument prosaïque.

De même, la transition du poème au roman orphique tend à confirmer le désir de la part de l'écrivain de susciter l'initiation des masses, et non des seules élites. À l'instar des poètes symbolistes, et des écrivains mystiques de l'époque, nos écrivains reconnaissent les limites de la parole romanesque, mais optent néanmoins pour son emploi car c'est celle que le lecteur moyen est le plus susceptible d'écouter. Comme l'explique Péladan, « [l]e roman, même poétique, est la seule leçon d'expérience que beaucoup acceptent d'écouter¹¹ ». Puisque le texte a pour but d'attirer un lecteur vraiment néophyte, il n'est pas étonnant que l'écrivain ait opté pour une forme d'expression dite « populaire », propre à faciliter la mise en œuvre de son projet. Il s'agit donc d'un choix pratique, voire tactique.

Or en considérant ce choix, on découvre ce qui est sans doute le grand nœud paradoxal d'un tel projet artistique : comment peut-on espérer transmettre une leçon convaincante à un

10. *Ibid.*, p. 70.

11. Joséphin Péladan, « De la morale dans le roman », *La Thériaque*, Paris, Fontemoing, 1912, p. xv.

lecteur néophyte sur un propos abstrait et infiniment complexe, au moyen d'un outil qui est, de toute évidence, primitif ? Pour les ésotéristes littéraires de la Troisième République, la parole pêche par son insuffisance. Tout langage humain étant une invention de l'homme, qui est condamné à vivre dans un état imparfait, elle semble inadéquate à décrire des concepts et des phénomènes qui sont le propre de Dieu, et échappent à la compréhension de l'individu ordinaire. À cela s'ajoute le fait que la notion du Divin d'alors se fondait, en majeure partie, sur l'héritage gnostique de la période proprement romantique, où l'on favorisait une conception de Dieu impersonnelle et abstraite, qui trouvait sa validation dans les phénomènes métaphysiques plus qu'intelligibles ou rationnels.

La réponse, on le verra, réside dans le fait qu'en dépit de la relative simplicité et accessibilité que la forme romanesque semble réclamer, il s'agit d'un genre accordant à l'œuvre une certaine élasticité, et imposant relativement peu de contraintes formelles ou stylistiques. Nos quatre écrivains sauront chacun construire des œuvres animées par la même finalité, mais variant, pour y parvenir, la partition en fonction de la foi spirituelle et de la vision orphique de leur compositeur. Au-delà d'une construction formelle qui ambitionne de placer le lecteur au centre de la narration, ils ont recours à nombre de procédés linguistiques qui engagent activement l'esprit du lecteur tout en permettant à la syntaxe de se maintenir dans le registre du langage courant. Enfin, ce n'est pas simplement un appel à un renouveau spirituel que lancent nos écrivains, mais aussi un appel à un renouveau du genre romanesque qui s'effectue par un détournement de la narration de la vie extérieure vers la vie intérieure, ainsi que par une indéniable force lyrique¹².

12. En France, Machen et Blackwood n'ont connu qu'une modeste postérité – et encore, celle de Machen demeure nettement plus importante que celle de Blackwood. En tout cas, les traductions établies pour les œuvres de ces deux écrivains demeurent inédites, à de rares exceptions près. Ainsi, c'est nous qui avons réalisé toutes les traduc-

Nous amorcerons cette étude dans le premier chapitre par un examen dans le détail de l'orphisme et de la philosophie hermétique qui le nourrit et inspire les représentations des écrivains et leur philosophie personnelle, une fois ceci fait, nous analyserons les récits, c'est-à-dire à la fois leurs discours et leur mode de profération afin d'appréhender comment, en retour, l'identification explicite d'un lecteur modeste ou ordinaire façonne les aspects formels et structurels du récit. Celui-ci s'articule autour des trois points irréductibles : le protagoniste, son monde, et Dieu. Ce triptyque sert de point d'appui à l'écrivain dans ces aspirations de hiérophante : leur sélection et leur développement permettent de déterminer la manière dont chaque écrivain conçoit le rapport entre le Divin et l'homme, l'homme et son monde, enfin entre l'écrivain orphique et son lecteur. Malgré leurs philosophies religieuses et artistiques divergentes, chaque auteur conçoit et emploie ces éléments afin de faciliter la lecture et d'assurer la compréhension de son propos spirituel.

Au terme de cette exploration, on espère dégager des conclusions définitives non seulement sur la foi intime et personnelle de chaque auteur, mais aussi sur leur conception de l'expérience mystique. Car la véritable ambition du texte est bien d'ordre initiatique.

Dans le cadre des présentations biographiques et philosophiques qui feront l'objet du deuxième chapitre, on clarifiera les raisons pour lesquelles nous avons fait certains choix dans la sélection des textes. Dans le cas d'un écrivain tel que Schuré, qui n'a signé que trois romans à la maturité, le choix est extrêmement simple, mais dans celui d'un Péladan, d'un Blackwood, ou d'un Machen dont les œuvres romanesques

tions de la langue anglaise dans cette étude. Si jamais la traduction appartient à une édition établie, les traductions que nous citerons du *Sacré* [*Das Heilige*] de Rudolf Otto, par exemple, ceci est, bien sûr, signalé dans les références de la citation.

sont très étendues, le choix se révèle sensiblement plus ardu. Néanmoins, afin de mieux mettre en valeur la richesse et la complexité de chaque texte, nous avons pris la décision de favoriser une sélection d'ouvrages restreinte pour chaque auteur, avec pour critère de retenir les plus représentatifs de l'orphisme romanesque. Une telle étude exige, en définitive, une réévaluation de la définition de l'orphisme littéraire, ou, du moins, du *modus operandi* de l'écrit orphique, car la finalité de ces romans n'est pas de communiquer une expérience intime et personnelle, mais plutôt de présenter au lecteur un récit généraliste au sein duquel il découvrira les bases de l'enseignement occulte une sorte de maïeutique littéraire.

Pourquoi avoir choisi de refermer notre étude sur l'année 1919 ? : du côté des Français, la carrière romanesque de Schuré est déjà terminée depuis plus de dix ans (son dernier roman, *La Prêtresse d'Isis*, paraît en 1907), et Péladan décède en 1918. Mais cette année correspond aussi à la signature du Traité de Versailles, mettant un terme définitif à la Grande Guerre. Ainsi, le dernier livre que nous aborderons, chronologiquement parlant, sera *The Bright Messenger* d'Algernon Blackwood (Londres, Cassell and Company, 1921) – un roman dont le contenu est intimement lié à la fin de la Première Guerre Mondiale. Paru seulement deux ans après la fin du conflit, ce texte devait servir de guide au peuple anglais, lui montrant les possibilités d'une renaissance de la foi, ainsi qu'un appel à une nouvelle mobilisation de la société entière, afin de surmonter le marasme spirituel engendré par la guerre.

On procédera donc à une analyse fouillée des romans de quatre écrivains sensiblement différents, mais mus par le même projet littéraire, et ayant opté pour la même forme d'expression. Il s'agira, finalement, d'établir un cadre philosophico-artistique afin de mieux comprendre les intentions et les desseins de ces auteurs, issus de deux cultures différentes et prônant des perspectives gnostiques divergentes, en dépit d'un objectif

identique. Bien que connus de nom dans leurs pays respectifs, les écrivains retenus n'ont fait que rarement l'objet d'un travail de recherche approfondi, et demeurent à ce titre assez méconnus. De fait, les analyses qui vont suivre reposeront presque exclusivement sur leurs écrits – romanesques et non romanesques. Cette étude propose donc de présenter ces écrivains sous un nouveau jour, c'est-à-dire de les resituer non seulement dans leur contexte littéraire ou social, mais aussi spirituel et artistique. La pensée orphique au cœur de leur démarche littéraire permettra d'accéder à la philosophie qui sous-tend leur œuvre et d'éclairer les raisons pour lesquelles ils écrivent. En effet, le roman *orphique* dans toute sa variété vaut moins pour son style ou sa forme que pour la philosophie qu'il illustre et défend.

Fondamentalement didactique dans ses intentions, il témoigne d'une volonté bienveillante et salutaire chez l'écrivain de partager les clefs du salut dont il est le détenteur, ce de la manière la plus démocratique et accessible possible, en recourant à un moyen et une forme dont il est le plus familier, le roman. Cette tension apparente entre la noblesse spirituelle de la quête orphique et le medium populaire choisi pour en rendre compte et en livrer les clés au plus grand nombre constitue un défi dont l'originalité est déjà en soi une source d'enseignement, voire de révélation.