

LE CORPS FANTASTIQUE A L'ŒUVRE

REPRESENTATIONS OF THE FEMALE BODY AND ITS ROLE IN THE EMBODIMENT OF THE FANTASTIC STORY

RAPPRESENTAZIONI DEL CORPO FEMMINILE E IL SUO RUOLO NELLA NOVELLA FANTASTICA

Adriana APOSTOL¹

Résumé

*La représentation du corps dans le récit fantastique s'inscrit dans le double mouvement de construction et de brouillage d'univers qui définit la poétique du fantastique. Le corps féminin, imaginé, rêvé, fantasmé, « rééalisé » est intimement lié tant à une thématique fantastique de l'excès (l'amour sexuel sous ses formes excessives) qu'à une rhétorique du subodoré et de l'obscenus mise au service de la séduction au surnaturel manifestée dans le corps même du texte. Notre démarche suppose implicitement un processus de « sémiotisation »² du corps, considéré comme signe dont la valeur indicielle fait partie intégrante du projet de brouillage des limites si cher au fantastique. L'ambiguïté du corps de Biondetta, femme-homme, femme-diable dans *Le Diable amoureux* de Cazotte ou le corps morcelé dans *La Chevelure* de Maupassant forment le corpus de notre analyse.*

Mots-clé : prendre corps, fantastique, ambiguïté, morceau, contiguïté

Abstract

The representation of the body in the fantastic story is part of the twofold process that defines the poetics of the fantastic story, which assumes the shape of a process of construction and deconstruction of the real. The female body, whether it is imaged, dreamt of, fantasied or "made real"; is intimately related both to a recurrent theme of the fantastic fiction, i.e. the excess (excessive forms of sexuality), and to a rhetoric of suggestion and of obscenus, which is endowed with the seduction of the supernatural and which manifests itself in the body of the text itself. Our approach is implicitly based on an effort of 'semiotization' of the body whose indexical value is directly related to the breaking of the limits, a process that characterizes the fantastic genre. Our analysis takes into consideration the ambiguity of the female body in Cazotte's "Le Diable Amoureux" and the fragmented body in Maupassant's "La Chevelure".

¹ adriana.apostol@upit.ro, Université de Pitesti, Roumanie

² Costantini, M., « Comptes rendus », *Jean-Jacques Vincensini (dir.), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel, « Dynamiques du sens », Maisonneuve & Larose, Paris, 2003. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/11/2012).*

Key words: embodiment, fantastic story, ambiguity, fragment, contiguity

Riassunto

La rappresentazione del corpo nella novella fantastica è integrata ad un processo doppio di costruzione e di distruzione della realtà, il che definisce la poetica del fantastico. Il corpo femminile, immaginato, sognato, fantasmagorico, “reso reale”, è intimamente collegato sia ad una tematica fantastica dell’eccesso (le forme eccessive dell’amore sensuale) che ad una retorica del subodorato e dell’obscenus, la quale viene messa al servizio della seduzione al soprannaturale, manifestata nel corpo stesso del testo. La nostra analisi suppone, implicitamente, uno sforzo di “semiotizzazione” del corpo, il quale viene letto come segno, la sua forte indicività avendo un ruolo importante nel progetto di “brouillage” dei limiti di qualsiasi tipo. Il corpus di questa relazione è basato sull’ambiguità del corpo di Biondetta, uomo-donna, donna-uomo, donna-diavolo nella novella di Cazotte, “Le Diable Amoureux”, come anche sul frammento del corpo femminile nella “Chevelure” di Maupassant.

Parole chiave: prendere corpo, fantastico, ambiguità, frammento, contiguità

En tant que scène des mutations de toutes sortes, des transformations, des surgissements, des apparitions, des ruptures, des fissures, des écarts, des figures et des fantasmes, le récit fantastique propose autant de reconstructions de mondes. Le corps humain n’échappe pas à cette « rhétorique de la (dé)construction »¹ propre au fantastique.

Le corps féminin, imaginé, rêvé, fantasmé devient parfois vecteur de fantastique, tout en exerçant une sorte d’emprise obsessionnelle sur le protagoniste de la « chose » fantastique. Il est intimement lié tant à une thématique fantastique facilement induite, notamment l’amour sexuel en tant que forme de l’excès (ou de l’écart par rapport à la normalité), et à une poétique du dire en sourdine qui s’accommode bien avec la séduction au surnaturel manifestée dans la lettre (voire le corps) même du texte.

¹ Double mouvement qui traverse le récit fantastique, notamment la destruction et la reconstruction d’univers, thèse d’I. Bessière, que nous avons reprise et développée dans une perspective triple : une onomastique (histoire du mot et de ses dénominations), un historique (émergence du fantastique comme genre littéraire et son identité, une question d’histoire littéraire comparée) et une rhétorique du fantastique (poétique du fantastique).

(Dé)construction en tant que poétique du fantastique : plus la construction de la réalité est solide, plus son brouillage devient inquiétant, d’autant plus qu’il coïncide avec la (re)construction d’un surnaturel qui se fait voir d’emblée ou se laisse deviner petit à petit.

Apostol, S.A., *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2012.

L'un des premiers contes « véritablement » fantastiques, *Le Diable amoureux* de Cazotte, représentait le corps féminin (Biondetta, Biondetto) sous le signe du double, source d'ambiguïté, qui déclenche chez Alvare un fort désir à double objet : désir sexuel et désir de connaître. Les deux sont intimement liés car l'image de Biondetta est à la fois liée à une quête magique, au désir de pénétrer dans un monde occulte, de connaître plus que le réel n'en laisse apercevoir, et à une quête érotique. Biondetta, la *diabliesse*, serait, à ses dires, une Sylphide, qui a choisi de *prendre corps* de femme pour pouvoir aimer et être aimée. Le corps de Biondetta, à apparence humaine, capable de souffrir (elle est blessée), surprend par un air d'innocence à tel point qu'Alvare se laisse attendrir :

*L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau.
Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs
terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel
condensés ? Où est le possible ?... Où est l'impossible ?¹*

Le fantastique joue de la nature double du corps féminin, à la fois beauté divine et diabolique, innocente et interdite, et se plaît à prendre à la lettre ces métaphores et à les fictionnaliser, sans pour autant entièrement effacer les traces du figuré. Biondetta est en égale mesure cette « tête de chameau », articulante à voix de tonnerre l'effroyable *Che vuoi* qu'Alvare sent « dans la grotte », et qui « tire une langue démesurée » (autant de connotations sexuelles²).

« L'inquiétante étrangeté » si chère au fantastique, ne résiderait alors, comme le note Max Milner que dans l'unité de ces deux désirs qu'éprouve Alvare :

*[...] le fait que le désir de connaître, de pénétrer dans le fond
secret des choses et de tirer de cette connaissance un pouvoir magique,
une extension démesurée des limites du moi, ne puisse pas être dissocié
du désir sexuel – et que réciproquement il y ait dans la sexualité, telle
que l'incarne une figure féminine sous-traitée aux contradictions du
réel, une promesse de connaissance contre laquelle se mobilisent tous
les interdits.³*

¹ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 93.

² Voir l'analyse de Max Milner et le renvoi à l'étude de Karen Horney sur le recul devant l'acte sexuel dans l'« Introduction » au *Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, pp. 38-41.

³ Milner, M., « Introduction », in *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p.41.

L'approche interdisciplinaire de Max Milner¹ sur le fantastique, ou mieux dit, « le retour à Freud » qu'il entreprend en questionnant le fonctionnement du désir manifesté de façon plus ou moins biaisée par un inventaire de dispositifs optiques, touche de près la problématique du texte en tant que « machine à faire voir » et particulièrement du texte fantastique qui révèle « des anomalies où se donne à lire plus fortement le désir dont le texte est porteur »². Sans nous appliquer à une critique d'inspiration psychanalytique, qui dépasserait le champ de notre analyse, nous voulons seulement souligner la présence, déjà dans *Le Diable amoureux*, du thème sexuel sous ses formes excessives ou des formes relevant d'un certain écart par rapport à la « norme ». L'apparition hideuse (surnaturelle) lors de l'invocation sur les ruines de Portici ouvre la voie de l'interprétation vers le double *femme-diable* et, conséquemment, vers une portée religieuse du conte. De l'autre côté, les premières perceptions-descriptions de Biondetta jouent sur une autre ambiguïté, *homme-femme* mais également *femme-homme*, une homosexualité à l'œuvre qui relève d'une dimension sociale du texte, d'un « *étrange social* »³ (où « étrange » est à lire en rapport avec les deux autres catégories du surnaturel, le merveilleux et le fantastique, selon Tz. Todorov).

Derrière le voile de Fiorentina et derrière ses traits féminins, Alvare découvre l'homme Biondetto, « le fripon », comme il l'appelle, bien que les formes de son corps soient mieux mises en évidence par l'habit de femme plutôt que par celui d'homme.

*La cantatrice m'adressait les expressions tendres de son récit et de son chant. Le feu de ses regards perçait à travers le voile ; il était d'un pénétrant, d'une douceur inconcevable ; ces yeux ne m'étaient pas inconnus. Enfin, en rassemblant les traits tels que le voile me les laissait apercevoir, je reconnus dans Fiorentina le fripon de Biondetto ; mais l'élégance, l'avantage de la taille se faisaient beaucoup plus remarquer sous l'ajustement de femme que sous l'habit de page.*⁴

L'identification femme-homme est faite ensuite à rebours et le « il » devient une « elle » ; derrière l'homme, Alvare devine la femme.

¹ Milner, M., *La fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982.

² *Ibidem*, p. 7.

³ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976.

⁴ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 64.

*Je cherchai des yeux **mon page**. Il était assis tout vêtu, à la réserve de son pourpoint, sur un petit tabouret ; il avait étalé ses **cheveux** qui tombaient jusqu'à terre, en couvrant, à **boucles flottantes et naturelles**, son dos et ses **épaules**, et même entièrement son visage.*

*Ne pouvant faire mieux, il démêlait sa chevelure avec ses doigts. Jamais peigne d'un plus bel ivoire ne se promena dans **une plus épaisse forêt de cheveux blonds cendrés** ; leur **finesse était égale à toutes les autres perfections** ; un petit mouvement que j'avais fait ayant annoncé mon réveil, **elle** écarte avec ses doigts les boucles qui lui ombrageaient le visage. Figurez-vous l'aurore au printemps, sortant d'entre les vapeurs du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs et tous ses parfums.*

*« **Biondetta**, lui dis-je, prenez un peigne ; il y en a dans le tiroir de ce bureau. »¹*

La féminité du page est inscrite, avant que le visage en soit découvert, dans la description des cheveux, dans le choix des épithètes à trait /+féminin/, de la variante féminine et plus poétique du lexème « cheveux », notamment « boucles », des tournures superlatives souvent associées à une beauté féminine, idéale : « *boucles flottantes et naturelles* », une « *épaisse forêt de cheveux blonds cendrés* », « leur *finesse* était égale à toutes les autres *perfections* ».

La féminité de Biondetta « prend corps »² dans la lettre même du texte. La transformation procède par changement de régime pronominal *il* → *elle*, pour déboucher sur une représentation hypotyposique du spectacle de LA femme, une vraie mise sous les yeux, introduite par la formule injonctive « figurez-vous » (« *Figurez-vous l'aurore au printemps, sortant d'entre les vapeurs du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs et tous ses parfums* »).

Où est le possible ? Où est l'impossible ? Il semble que le corps ne soit plus contrait aux limites matérielles et que son *obscénité*, sa mise à nu *ob-scenus*, devant la scène, là où l'on exhibe ce qui devrait rester cacher, soit un lieu commun du fantastique. L'*obscénité* du corps fantastique est à comprendre comme exhibition, « monstration », dévoilement des choses cachées, car l'apparition d'un corps féminin sur la scène fantastique entraîne souvent un questionnement sur la limite entre le possible et l'impossible.

¹ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 70.

² On renvoie à son double diégétique, notamment à la formule répétée par Alvare : « *Esprit qui ne t'es lié à un corps que pour moi, et pour moi seul, j'accepte ton vasselage et t'accorde ma protection.* » Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 73.

Au niveau de la diégèse, si l'on oublie pour un instant que le discours de Biondetta est un discours trompeur, mis au service de la séduction méphistophélique, elle prend corps humain, féminin, pour pouvoir aimer et être aimée. Au niveau textuel, le travail de « corporéisation »¹ procède par description et insistance sur une partie du corps, les cheveux – inscription immédiate de l'essence féminine, mais également « forêt » et « voile » qui cachent, pour ensuite mieux dévoiler, « le visage ».

Outre l'ambiguïté homme-femme, être humain-être surnaturel, ange-démon, que nous avons prise en considération dans *Le Diable amoureux*, pour relever, entre autres, d'une transgression religieuse et sociale dont se charge la composante morale du conte de Cazotte (publié en 1772), nous examinerons un autre cas de figure, que nous considérons comme particulièrement définitoire pour la représentation du corps dans le récit fantastique et, surtout, pour l'usage qu'il en fait.

Lorsque le corps féminin est représenté sous une forme fragmentaire, il devient le plus souvent source de fantastique puisqu'une « parcelle »² du corps réclame son unité, ce tout dont elle est née, un tout dont la recréation suppose la transgression des limites ontologiques, telle la transgression temporelle qui sous-tend la transgression *vie-mort* (ou plutôt *mort-vie*) dans *La Chevelure* de Maupassant.

Parmi tout un ensemble de meubles ou d'objets anciens, objets de désir dans l'univers du protagoniste, l'objet-corps est celui qui en fait, pour la société, un « fou obscène », atteint « d'une folie érotique et macabre », une folie « pour ainsi dire *palpable* ». Et à nous d'ajouter ceci : une folie par trois fois « palpable » ou exhibée : 1. à travers l'objet-corps ou, appelons-le, fragment de corps, lieu d'inscription du sensible ; 2. à travers un objet métalittéraire (le journal) ; 3. à travers la chevelure, en tant que fragment de corps, dans les mains du narrateur premier.

La « merveilleuse chevelure de femme » découverte dans la cachette d'un tiroir du meuble ancien, nouvelle *possession* du personnage, joue le rôle central dans la sémantique du texte. La contiguïté physique à la base de tant d'animations surnaturelles chez Gautier, par exemple, établit ici des liens indestructibles avec un passé lointain et surtout avec un (re)vécu de ce passé. En tant que signe,

¹ Costantini, M., « Comptes rendus », *Jean-Jacques Vincensini (dir.), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, « Dynamiques du sens », *Maisonneuve & Larose, Paris, 2003*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/11/2012).

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 189.

puisque la prise en considération du corps dans le texte littéraire comporte implicitement la recherche d'une sémiotique du corps, cette partie de corps qu'est la chevelure pourrait renvoyer au corps unifié par un triple rapport¹ : par un rapport de similarité et de ressemblance (l'icône), par un rapport de contiguïté contextuelle ou connexion physique (l'indice) et par un rapport conventionnel et arbitraire (le symbole). C'est la dimension indicielle de la chevelure qui marque l'orientation fantastique de la nouvelle de Maupassant, puisqu'en tant qu'objet-corps, partie du corps d'une femme d'autrefois, la chevelure conserve en elle les traces du vécu et réclame les autres parties du corps unifié. Le personnage goûte « des *joies intimes* de la *possession* » des objets anciens qu'il se procure. Il se réjouit d'une telle joie intime au toucher du meuble dans la cachette duquel il parvient à trouver (« en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie » !) le secret :

Une plache glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme.

*Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or.*²

Les comparaisons animées de la chevelure témoignent d'un fonctionnement à la fois métonymique (contiguïté physique) et synecdochique (partie-tout). Le morcellement est associé à la nécrophilie et le personnage, cette « sorte de nécrophile », comme l'appelle le docteur, voit dans la chevelure non seulement un objet icônique (« presque religieusement »), mais surtout une partie du corps, la seule qui ait résisté à la destruction. Le terme « relique » qu'utilise le personnage dans son journal souligne ce rapport synecdochique de la partie, visible, palpable, à un tout qui pour le moment reste invisible :

« On le caresse de l'œil et de la main *comme s'il était de chair* » ;

¹ On se sert de la théorie de la trichotomie du signe de Peirce, notamment la seconde trichotomie : « suivant que la relation de ce signe à son objet consiste en ce que le signe a quelque chose en lui-même, ou en relation existentielle avec cet objet, ou en relation avec son interprétant » (*Nomenclature and Divisions of Triadic Relations as far as they are determined*).

Pierce, Ch. S., *Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 138.

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 186.

« un parfum presque insensible, *si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur*, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique » ;

« je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me *sembla* qu'elle s'agitait, *comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans* » ;

« Je tournais la clef de l'armoire avec *ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée*, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts » ;

« je la sentais là toujours, *comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier* »¹.

La chevelure est un relais vers l'au-delà et la confession que fait le personnage dans son journal, « l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière », est à prendre à la lettre. La question à apparence rhétorique : « Les morts reviennent-ils ? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, *comme une maîtresse qu'on va posséder* »² est une question *vraie*, qui reçoit une réponse affirmative au niveau de la fiction :

Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre ; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair.

Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

*Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles !*³

Le discours hyper figuré est l'expression de l'émotion suprême et monstration (la majuscule) de l'incroyable (« l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière »). La séparation produit de l'égaré mental, des accès de fureur, car une fois qu'on lui enlève la chevelure, ce fragment de corps, on détruit la projection physique du tout, du corps entier de cette Adorable, Mystérieuse et Inconnue. A ce

¹ *Ibid.*, pp. 188-191.

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 191.

³ Maupassant, Guy de, *op.cit.*, p. 191.

moment de haute tension, on assiste à un morcellement du corps du texte, de la phrase, laquelle devient haletante, interrompue, de plus en plus courte, jusqu'à la disparition complète, où il n'en reste que des points de suspension, et des cris épouvantables de « désir exaspéré ».

La chevelure, ce « fragment humain »¹, apparaît pourtant dans la situation finale, lorsqu'on revient au récit premier. Le docteur fait voir au narrateur la chevelure et celui-ci la touche :

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.

*Le médecin reprit en haussant les épaules :
« L'esprit de l'homme est capable de tout. »²*

La fin de la nouvelle est quelque peu troublante. Si le commentaire du docteur venait tout simplement comme une conclusion de l'histoire lue dans le journal, il renverrait au seul cas du journal. Mais la prise de parole du narrateur premier et la notation de ses propres sensations et pensées au contact de la chevelure renvoient moins au pouvoir imaginaire de l'esprit humain qu'à un pouvoir « presque magique » de ce morceau humain. L'épanode, doublée d'un parallélisme en hypozygote où la première structure analogique (« comme au contact des objets traînés dans les crimes ») renvoie au crime, au « péché » presque nécrophile du personnage du journal, alors que la seconde structure correspondante (« comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse ») suggère la possibilité d'une réfiguration engendrée par l'objet même qui agit sur le narrateur ; le narrateur ressent au niveau de son propre corps le « toucher caressant et léger » de la chevelure. C'est la réalité physique qui a plus de poids que toute ressemblance ou symbolique. La chevelure est érotisée, elle déclenche un désir d'ordre sexuel; la chevelure, partie du corps d'une femme d'antan³, renvoie à un tout, la femme elle-même. La chevelure devient, par synecdoque, non pas le substitut de la femme, mais la femme-même. ELLE, la SUBODORÉE, l'ATTENDUE.

¹ Miklós, B., « Fragment et fantastique au XIX^e siècle : à la recherche de l'absolu » in *Verbum Analecta Neolatina* XII/2, pp. 468 – 474, DOI : 10.1556/Verb. 12. 2010.2.17, disponible en ligne www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-17.pdf (10.11. 2012).

² Maupassant, Guy de, *op.cit.*, p. 192.

³ « Mais où sont les neiges d'antan ? » Au contact de cette « parcelle du corps » qu'est la chevelure devinée et découverte dans le tiroir du meuble ancien, le « Fou » évoque les vers de Villon qui lui « montèrent aux lèvres, ainsi qu'y monte un sanglot ». *Idem.*

Voilà donc le corps fantastique à l'œuvre : inscription du double, inscription de l'ambiguïté, inscription du sentant sensible, inscription du lien entre la VIE et la MORT, entre l'amour sexuel (« cette petite mort ») et la mort, inscription des « écarts » dont se nourrit le fantastique. Mais, il faut encore y lire un corps féminin qui *prend corps* dans la lettre même du texte, dans une rhétorique du subodoré et de l'*obscenus*.

Bibliographie

Apostol, S.A., *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2012.

Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

Costantini, M., « Comptes rendus », *Jean-Jacques Vincensini (dir.), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, « Dynamiques du sens », *Maisonneuve & Larose, Paris, 2003*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/11/2012).

Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005.

Miklós, B., « Fragment et fantastique au XIX^e siècle : à la recherche de l'absolu » in *Verbum Analecta Neolatina XII/2*, pp. 468 – 474, DOI : 10.1556/Verb. 12. 2010.2.17. Disponible sur : www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-17.pdf (consulté le 10.11. 2012).

Milner, M., « Introduction », in *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

Milner, M., *La fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982.

Pierce, Ch. S., *Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976.