

**Renata Bizek-Tatara**  
Maria Curie-Skłodowska University  
Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4a,  
20-031 Lublin, Poland

**Métamorphoses fantastiques.  
Des êtres aquatiques de Maurice Carême et  
d'Anne Richter<sup>1</sup>**

ABSTRACT

This article focuses on the aquatic element in two fantastic Belgian texts: *Médua* by Maurice Carême and *La Grande pitié de la famille Zintram* by Anne Richter, to study different functions: first, the aquatic space evokes the geography of mist and rain of Flanders, mythical land where everything can happen and around which floats an aura of mystery. The role of this location is twofold : it creates both the effect of reality and the fantastic effect. Water also has a diegetic function. Tainted with negative value, it has a negative influence on the characters: it triggers or promotes their metamorphosis and their decay.

Keywords: Belgian literature; Maurice Carême; Anne Richter; fantastic; aquatic beings; metamorphose

Vouloir parler de l'eau, à propos de l'écriture du surnaturel belge, est une tâche manifestement légitime, car elle y assure une présence

---

<sup>1</sup> Projet financé par les fonds du Centre National de la Science (Narodowe Centrum Nauki), alloués par le biais de décision DEC-2013/09/B/HS2/01168.

continue, ce dont témoignent de façon manifeste les contes fantastiques de Jean Ray, Michel de Ghelderode, Jean Muno et Gérard Prévot, ainsi que les fictions magico-réalistes de Paul Willems et Guy Vaes. Simple ou composée, marine, lacustre ou fluviale, souterraine ou de pluie, l'eau irrigue la texture narrative de leurs ouvrages jusqu'à devenir leur substance de base et, partant, un motif à connotation figée par la tradition littéraire belge.

En premier lieu, l'élément liquide est pour ces écrivains l'occasion de dessiner un décor particulier dans lequel s'ancre l'action de leurs fictions, décor référentiel qui leur est familier : l'« improbable géographie de pluie et de brume » (Baronian 1978 : 244) du *plat pays* avec la mer du Nord et ses immenses dunes ondulantes, ses larges plages de sable et ses pannes. Toutefois, la fonction de ces paysages aquatiques n'est pas uniquement mimétique. Liés étroitement à l'intrigue, ils revêtent des significations multiples et, par-là, deviennent, selon la taxinomie de Daniel Grojnowski, non seulement « référentiels », mais aussi « fonctionnels » et « signifiants » (Grojnowski 1993 : 78). L'hydrographie que les fantastiqueurs et réalistes magiques belges développent d'un texte à l'autre constitue une forme abstraite, « un espace de jeu » qui implique les personnages et le récit. Loin d'être neutre, elle devient l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action. De plus, elle est dotée d'un large sens symbolique : l'élément aquatique innerve le tissu narratif de leurs ouvrages et créent des isotopies qui, aux dires de Charles Grivel, « métaphorisent » le principe du surgissement de l'étrange (Grivel 1992 : 44).

Précisons aussi que chez les fantastiqueurs belges l'eau n'est pas, sinon très rarement<sup>2</sup>, cataclysmique, elle ne se pose pas comme une source de peur universelle<sup>3</sup>. Contrairement à ce qui se passe chez des

---

<sup>2</sup> Comme dans le roman *Le Psautier de Mayence* de Jean Ray.

<sup>3</sup> L'espace marin a toujours engagé, dans la pensée de l'Occident, l'idée d'un lieu dangereux. Selon J. Delumeau, « pour plus grand nombre, elle [la mer] est restée longtemps, dissuasion et par excellence le lieu de la peur. De l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle, de la Bretagne à la Russie, les proverbes sont légion qui conseillent de ne point se risquer en mer » (Delumeau 1978 : 31).

fantastiqueurs étrangers épris de l'espace aquatique, tels W. H. Hodson, H. P. Lovecraft, G. de Maupassant ou R. L. Stevenson<sup>4</sup>, dont l'œuvre est profondément empreinte de sentimentalité négative pour les profondeurs de l'eau marine ou fluviale, les auteurs belges ont tendance à parer celle-ci d'attributs antithétiques, bénéfiques et maléfiques en même temps. Dans leurs textes, l'élément liquide apparaît comme une matière primaire bivalente et ambiguë : il est à la fois une force positive, libératrice et apaisante, mais aussi une force négative, car thanatomorphe. L'eau est un *autre* monde, un *au-delà* fantastique d'où vient le phénomène surnaturel, ce que nous montrent à merveille les fictions de Ghelderode, Muno, Prévot ou Willems.

Dans mon propos, je me focaliserai sur deux fantastiqueurs que je n'ai pas mentionnés dans cette pléiade d'écrivains fascinés par l'eau, à savoir sur Maurice Carême et Anne Richter. Je ne les ai pas cités parce que l'élément liquide n'affiche pas de présence continue dans leurs productions fantastiques et ne constitue pas leur matière base. Chez Richter et Carême, l'eau se fait discrète, souvent à peine perceptible, et n'émerge, de façon métonymique, à la surface narrative que de leurs quelques textes. Et pourtant, aussi peu qu'ils soient inspirés par l'eau, ces auteurs créent deux textes-phares de l'aquatique, de vrais joyaux du genre que nous ne pouvons pas omettre lors d'une réflexion sur l'élément liquide dans les lettres belges francophones. Il s'agit du roman *Médua*, publié par Carême en 1976, et de la nouvelle *La Grande pitié de la famille Zintram*, signée par Richter en 1986. Je proposerai un cheminement libre et personnel à travers ces deux textes saturés d'eau afin de cerner ses différentes fonctions dans l'agencement de l'univers fictionnel et sa portée symbolique.

Dans les deux textes, le site aquatique s'impose avec force dès l'*incipit* et prend statut à la fois de cadre et d'axe organisateur de l'histoire. L'action de *Médua* de Carême se passe au bord de la mer du

---

<sup>4</sup> Nous pensons aux romans *Les canots du Glen Carrig* et *Les pirates fantômes* et aux recueils de nouvelles *La chose dans les algues* et *Les spectres pirates* de W. H. Hodson, aux nouvelles *Le cauchemar d'Innsmouth*, *Dragon* et *Le temple* d'H. P. Lovecraft, à *La Petite Roque*, *Sur l'eau* ou à *La nuit* de G. de Maupassant et, enfin, à *Les gais lurons* de R. L. Stevenson.

Nord, dans un village réellement existant, à La Panne, et sur des plages voisines. Par le biais des touches descriptives, éparpillées dans la masse diégétique du roman, le narrateur présente le site comme un espace peu accueillant, un lieu froid, venté et pluvieux. Les détails chronotopiques incarnent la topophilie dysphorique et avancent le climat déprimant de l'espace. *L'incipit*, ce lieu stratégique qui est, nous dit Philippe Hamon, « une image raccourcie du récit, son image-enseigne » (Hamon 2001: 355) remplit, à cet égard, parfaitement sa fonction prédicative : il annonce, d'entrée de jeu, le caractère peu abritant du lieu et avertit le lecteur du programme narratif du texte. Nous lisons à la première page que :

l'été avait été pluvieux et, comme l'ordinaire, le temps était maussade. Un fin brouillard assombrissait encore ce matin d'automne. Un soleil exsangue trainait à l'horizon sa face sans chaleur, et mon visage n'était pas moins renfrogné que lui. [...] Mal remis d'une dépression nerveuse, je n'aurais rien d'agréable de ce séjour à la mer (Carême 1976 : 7).

Le lieu de l'action de *La Grande pitié de la famille Zintram*, bien que point nommé, ne laisse pas non plus de doute sur sa situation géographique. La description du paysage et les indices d'ordre climatique, quoique limités par les exigences de brièveté et de concision de la nouvelle, indiquent clairement qu'il s'agit de la Belgique avec ses plaines mouillées, ses brouillards, ses étangs, ses saules têtards fantomatiques et son ciel de plomb, pétrifiés et quelque peu stéréotypés dans leur forme par les écrivains. Les fonctions d'un tel cadre réaliste, imitant les structures du « monde zéro » (Camus 2011 : 34), sont faciles à définir. Ces quelques détails chronotopiques créent un fort ancrage mimétique qui est le premier jalon structurel de la poétique fantastique, censé former le fond sur lequel se profilera l'étrangeté scandaleuse du surnaturel<sup>5</sup> : ils engendrent l'« illusion référentielle » (Jouve 1997 : 108) pour « vraisemblabiliser » l'in vraisemblable et faciliter au lecteur l'identification avec le personnage.

---

<sup>5</sup> R. Caillois en rend parfaitement compte en comparant la poétique du fantastique à celle du merveilleux (Caillois 1985).

Ce paysage belge est aussi un « espace signifiant », dans le sens où l'entend Grojnowski, par le fait que son évocation combine des résonances thématiques, dramatiques et symboliques. Il renvoie à la Flandre mythique, Flandre insolite qui depuis les romantiques et les réalistes français<sup>6</sup>, ainsi que les écrivains belges de la génération léopoldienne, s'impose, nous dit Éric Lysøe, « comme un haut lieu de l'étrange » (Lysøe 1993 : 93), contrée où le surnaturel va de soi et apparaît comme sa substance même, sa loi, son climat. Cet ancrage des fictions en Belgique outrepassa donc sa fonction d'indexation réaliste, telle que lui prescrit la loi tacite de la poétique fantastique, et il produit en même temps un *effet fantastique*<sup>7</sup>, à tout le moins « une certaine atmosphère de *réalités fantastiques* » (Lascu-Pop 1995 : 122). Étant considérée comme la terre de l'étrange, ce Nord chimérique et brumeux incarne une sorte de *ça* où toutes les bizarreries ont droit de cité.

Les fantastiqueurs fascinés par le paysage belge affectionnent particulièrement les « lieux sur l'eau » et ils le font, à mon sens, pour une raison bien précise. Tout bord, qu'il soit de la mer, du fleuve ou de l'étang, étant une zone-frontière entre le tellurique et l'aquatique, s'assume presque naturellement en zone-frontière entre *ici* et *là*, *l'en-deçà* réel et *l'au-delà* surnaturel. Le rivage, lui-même hétérogène, car résultant de l'union de deux composantes élémentaires différentes, notamment de la terre et de l'eau, se prête parfaitement à constituer le cadre dans lequel se produit l'événement surnaturel : rien que par sa nature dualiste et sa position limitrophe, il tient éminemment le rôle d'espace oxymorique du *hors* et du *là*, de lieu de passage qui entrouvre des brèches par lesquelles les deux mondes s'interpénètrent. Sous cet angle, il n'est pas étonnant que le littoral ou un domaine situé au bord de l'étang deviennent le lieu privilégié de l'épiphanie du

---

<sup>6</sup> *Jésus-Christ en Flandre* (1831) d'Honoré de Balzac, *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre* (1831) de Samuel-Henry Berthoud, *Gaspard de la nuit* (1842) d'Aloysius Bertrand, *Aurélia* (1852) de Gérard de Nerval, *Histoires flamandes* (1899) de Charles Deulin.

<sup>7</sup> Dans le sens que lui attribue R. Bouvet. Elle le définit comme un phénomène se produisant lors de l'interaction entre le lecteur et le texte (Bouvet 2007 : 64-67).

fantastique. Richter et Carême recourent bel et bien à cet espace codé, détenteur de mystère et porteur de significations, et en font la scène des événements étranges, par excellence fantastiques.

Les deux textes développent un grand poncif du genre, la métamorphose, qui consiste en transformation des hommes en animaux marins, êtres « polymorphes, à l'image sans doute de leur milieu naturel, l'élément aquatique » (Frontisi-Ducroux 2009: 11). Dans *La Grande pitié de la famille Zintram*, les membres de la famille Zintram se convertissent successivement en poissons ; dans *Méduia*, l'héroïne éponyme, une fois décapitée par son mari, change en méduse<sup>8</sup>.

La logique du phénomène amène une réflexion sur les causes qui sont à l'origine de la mutation, qui la déclenchent et la mettent en branle. En étudiant les facteurs qui la provoquent, Luda Schnitzer en distingue trois types : métamorphose involontaire de l'homme, victime de maléfice ; métamorphose délibérée, par science personnelle ou par aide magique et, enfin, métamorphose naturelle du personnage qui appartient à la fois à l'espèce humaine et animale (Schnitzer 1995 : 77). Les mutations mises en œuvre par Richter et Carême s'inscrivent parfaitement dans le premier et le troisième type de cette taxinomie : chez Richter, la conversion est involontaire et elle est due à la malédiction qui pèse, depuis quelques années, sur la famille Zintram ; chez Carême elle est par contre naturelle, car le personnage concerné, Méduia, appartient visiblement à deux espèces, humaine et animale. Par son apparence physique, la femme affiche une parenté ontologique avec des êtres marins : méduse, sirène et poisson. « Son visage était étonnamment rond et aplati. Le vert transparent de ses prunelles accusait son teint laiteux de femme très blonde. Une robe jaune la moulait du cou à la cheville [...] Elle portait des gants rappelant la couleur de ses yeux et [...] des sandales argentées » qui brillaient comme la squame (Carême 1976 : 8). Quant à la voix, elle « faisait penser au murmure des vagues quand elles viennent mourir sur le sable de la plage » (Carême 1976 : 9). Le personnage-narrateur

---

<sup>8</sup> C'est la version à laquelle croit le personnage-narrateur.

la considère comme un être mystérieux, insolite, une étrangère venue d'un *autre* monde. C'est pourquoi lorsqu'il trouve une méduse volumineuse sur la plage, ressemblant par sa morphologie et son teint laiteux, légèrement bleuté, à Médusa, il pense aussitôt à la métamorphose de celle-ci en animal. Cette idée est vite confirmée par la découverte, sur la plage de Bray-Dunes, du corps d'une jeune femme décapitée, vêtue d'une robe jaune et chaussée de sandales argentées. Convaincu qu'il s'agit d'une métempsycose, comprise comme la possibilité de réincarnation d'un être en un autre<sup>9</sup>, il porte la méduse à la maison, la nourrit, s'occupe de sa toilette, lui lit la poésie et se promènent avec elle au bord de la mer. Celle-ci, une fois domestiquée, entame « le processus d'humanisation » (Simonffy 2013) et commence à ressembler physiquement de plus en plus à la femme (Carême 1976 : 52). Ce changement physique entraîne aussi une altération comportementale : la tête gélatineuse ouvre les yeux, sourit et sort de plus en plus souvent de l'eau pour s'habituer à vivre à l'air libre. Contre toute attente du lecteur – et à sa grande déception – le retour à la forme humaine ne s'accomplit pas. Excité par l'idée que la méduse se transforme en Médusa, le protagoniste tente d'accélérer le processus : il la pose sur une robe blanche et l'embrasse, ce qui la tue sur le champ. D'évidence Carême, conteur éprouvé, recourt ici au motif merveilleux du baiser, mais il lui attribue un pouvoir inverse<sup>10</sup> : le baiser est mortifère ce qui est conforme à l'esthétique du fantastique où il « est le symbole des transgressions érotiques » et donne généralement la mort (Millet, Labbé 2003 : 63).

La métamorphose qui contamine la nouvelle de Richter touche, un à un, les membres de la famille Zintram, mais son déroulement est différent dans chaque cas. Chez Mathurin, la mutation commence par

---

<sup>9</sup>Adoptée par plusieurs religions orientales, la métempsycose est une doctrine qui affirme que l'âme passe après la mort dans un autre corps, créant un éternel retour. Ce thème anime la narration de *Joseph Balsamo* d'A. Dumas, *La Plus Belle Histoire du Monde* de R. Kipling, *La nuit face au ciel* et *Armes secrètes* de J. Cortázar.

<sup>10</sup> À rebours de ce qui se passe dans le merveilleux, où le baiser mène à une métamorphose favorable, (c'est le cas dans le motif du prince-grenouille ou prince-crapaud).

les jambes : celles-ci maigrissent, s'étiolent et puis, peu à peu, se rejoignent, en se soudant l'une à l'autre pour en former une queue. Ensuite, son visage s'allonge, sa bouche s'arrondit jusqu'à prendre la forme inexpressive et stupide des habitants des grandes profondeurs (Cf. Richter 2011 : 43). Chez Arthur, elle s'entame par l'apparition progressive des écailles sur sa peau et le changement de ses habitudes alimentaires : il se met à happer au vol des mouches et en manger. Chez Gilberte, la conversion s'effectue encore autrement : elle ressent un soir des remous étranges dans la tête, une sorte de pesanteur dans les bras et les jambes et, ensuite, elle se mue en une nuit en poisson. Seuls leurs yeux, pourtant privés de paupières, ne changent pas et restent étrangement humains. Convertis l'un après l'autre, les frères sont ensuite jetés dans l'étang pour y disparaître à jamais.

Le dénouement des deux textes, c'est-à-dire la mutation des humains en êtres des eaux et leur passage du territoire tellurique au territoire aquatique, l'obscur royaume de la mort, met en relief le caractère transitoire de l'élément liquide, vanté par Bachelard : « L'eau est vraiment un élément transitoire qui favorise l'union avec la mort. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau, est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule » (Bachelard 1941: 13). La mer et l'étang sont des lieux de passage qui attachent les personnages encore au monde terrestre et les portent déjà vers la mort.

Ce qui nous intéresse pourtant le plus dans cette étude de l'élément aquatique dans les textes en question, c'est sa fonction diégétique. Chez Richter, la conversion des personnages en poisson n'est pas gratuite : bien au contraire, elle est un châtement infligé par une force surnaturelle, inconnue et innommable, pour l'inceste commis par les parents et, ensuite, par leurs fils<sup>11</sup>. La mère a épousé son cousin, un

---

<sup>11</sup> Contrairement aux autres métamorphoses qui alimentent généreusement le fantastique d'Anne Richter et à ce qu'en dit l'auteure elle-même, celle des Zintram n'est pas une récompense ou « une respiration élargie et sereine » (Richter 1977 : 25), mais une déchéance, une aliénation, bref une punition. Sur la métamorphose dans le fantastique de Richter voir : (Moreels 2016).

Zintram comme elle, si bien qu'elle n'a même pas dû changer de nom. Ce mariage leur a porté malheur : ils ont dépensé vite la fortune de Madame Zintram-Zintram et son mari a été obligé de se mettre au travail pour les entretenir. Sa femme a mis au monde quatre enfants dont deux, Gilberte et Robert, continuaient la maudite tradition familiale et s'aimaient d'un amour interdit.

C'est alors que le niveau de l'eau commence à monter dans la cave, le toit s'abîme et laisse tomber la pluie dans les chambres, l'humidité qui vient de l'étang s'infiltrer à l'intérieur. La substance liquide pénètre dans la maison par de tous les côtés, sature ses murs jusqu'à ce qu'ils transpirent et les couvre de vilaines taches d'humidité. Les Zintram ont beau boucher les trous du toit, repeindre les murs, assécher la cave et frotter tous les jours l'argenterie pour enlever le vert-de-gris. Toutes ces taches d'humidité, laides et ineffaçables, subsistent. Elles exhibent aux habitants leur souillure morale et ne leur permettent pas de l'oublier.

L'eau persiste, imprègne toute la maison, l'envahit et la dégrade jusqu'à la prendre en possession. N'est-ce pas une nouvelle façon d'aborder le motif de la maison hantée? Un tel schéma est récurrent dans les contes sur la demeure maudite : une entité surnaturelle s'introduit insidieusement dans l'espace intime, s'en empare et en exclut les propriétaires. Comme maints textes qui développent ce poncif éculé du fantastique, ce récit de la maison hantée par l'eau est un récit d'expropriation. Les personnages changent un par un en poissons et finissent dans l'étang, tandis que leur vieille demeure, perdue au fond du jardin, verdit « comme un grand coquillage », en s'enfonçant dans la terre de plus en plus marécageuse, lésée par des forces aquatiques souterraines (Richter 2011 : 45). Les destins des habitants et de la demeure sont ainsi liés, car l'élément liquide détériora la maison en même temps que ses propriétaires.

Ajoutons que les Zintram n'ignorent pas la puissance pernicieuse de l'eau et prient le Feu de les en protéger :

O Feu ! Nous t'apportons ce soir nos rêves aquatiques.  
Tords-les, assèche-les, détruis-les.

L'eau parle de sommeil et de mort, mais nous voulons la vie. [...] Éclaire-nous, réchauffe nous, éloigne l'eau de cette demeure. Ainsi soit-il. (Richter 2011 : 46).

Mais leurs prières ne sont pas entendues.

Dans *Médua*, l'eau revêt également une valeur fonctionnelle dans la diégèse, car c'est elle qui a une emprise néfaste sur le personnage et le fait sombrer dans la folie la plus débridée. « Mal remis d'une dépression nerveuse », Jacques vient au bord de la mer pour s'y reconforter (Carême 1976 : 7). Pourtant, la présence de la mer et la pluie continue aggravent sa santé psychique fragile. Lors de son séjour à La Panne, il a des hallucinations et rêve les yeux ouverts, surtout les jours de pluie : « Mes journées n'étaient guère moins agitées que mes nuits. Il m'arrivait de rêver tout éveillé et de perdre le sens des réalités » avoue-t-il (Carême 1976 : 44). Il se sent comme « Ghelderode qui prétendait avoir vécu [...] les aventures insolites de ses contes » (Carême 1976 : 27). Cette référence à l'écrivain belge atteint de troubles mentaux et d'hallucinations, auquel le personnage se compare, n'est pas anodine et concourt, à son tour, à suggérer son état mental déroutant. Le psychique influe sur le physique, l'expression du visage s'adaptant à l'être : l'expérience du miroir, objet censé révéler le phénomène que *je suis*, montre au personnage quelqu'un qu'il ne reconnaît plus. Est-ce moi cet homme « aux cheveux désordonnées, aux yeux épinglés dans les orbites ? » se demande-t-il (Carême 1976 : 47). Son « teint blafard », ses « joues creuses » et ses mains qui tremblent sont de nets symptômes d'un mal intérieur qui le taraude (Carême 1976 : 66). Notons qu'il n'est pas seul à le remarquer : son amie le trouve étrangement pâle, maigri et se demande « si la mer lui convient » (Carême 1976 : 38). Plus loin, elle ajoute, en s'adressant à Jacques : « Vous m'avez dit, un jour, à Bruxelles, que vous vous moquiez éperdument du mauvais temps parce que vous aviez toujours le soleil dans le cœur. [...] Et bien mon cher, aujourd'hui, on ne le dirait pas » (Carême 1976 : 28). L'eau est ici un élément pernicieux, elle crée une atmosphère d'accablement et

devient générateur d'hallucinations qui augmentent les troubles mentaux du personnage.

### Conclusion

Carême et Richter font de l'eau un élément important dans les deux textes en question et lui octroient des fonctions diverses. En premier lieu, l'espace aquatique qu'ils mettent en scène évoque l'« improbable géographie de pluie et de brume » de la Flandre, contrée mythique qui incarne une sorte de *ça* où tout peut arriver et autour de laquelle flotte une aura d'étrangeté. Le rôle de cet ancrage est donc double : il crée à la fois *l'effet de réel* et *l'effet fantastique*.

La substance liquide revêt aussi une fonction diégétique : teintée de valeur négative, elle a une emprise néfaste sur les personnages. Chez Richter, elle contribue à la dégradation physique et, ensuite, à la disparition des Zintram ; chez Carême, elle provoque l'écroulement graduel de la santé mentale du protagoniste qui finit par le faire sombrer dans la folie.

### Bibliographie

- Achard-Bayle, G. (2001) : *Grammaire des métamorphoses, référence, identité, changement, fiction*. Louvain : Duculot.
- Bachelard, G. (1941) : *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti.
- Baronian, J-B. (1978) : *Panorama de la littérature fantastique d'expression française*. Paris : Stock.
- Bouvet, R. (2007) : *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Québec : PUQ.
- Caillouis, R. (1985) : Fantastique. In : *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis.
- Camus, A. (2011) : *Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels*. In : A. Camus, R. Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*. Rennes : PUR & PUQ, pp. 33-44.
- Carême, M. (1976) : *Médua*. Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Delumeau, J. (1978) : *La Peur en Occident*. Paris : Fayard.

- Frontisi-Ducroux, F. (2009) : L'invention de la métamorphose. *Rue Descartes*, 2(64), pp. 8-22. Version disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-8.htm>, page consultée le 12 novembre 2017.
- Grivel, Ch. (1992) : *Fantastique-fiction*. Paris : PUF.
- Grojnowski, D. (1993) : *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod.
- Hamon, Ph. (2001) : *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Corti.
- Jouve, P. (1997) : *La Poétique du roman*. Paris : SEDES.
- Lascu-Pop, R. (1995) : Maurice Carême dans l'orbite du fantastique. In : J. Blancart-Cassou (dir.), *La Littérature belge de langue française. Au-delà du réel*. Paris : L'Harmattan, pp. 121-126.
- Lysøe, E. (1993) : *Les Kermesses de l'étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*. Paris : A. G. Nizet.
- Marlieu, J. (1992) : *Le Fantastique*. Paris : Hachette.
- Millet, G., Labbé, D. (2003) : *Les Mots du merveilleux et du fantastique*. Paris : Belin.
- Moreels, I. (2016) : Anne Richter et la métamorphose fantastique féminine. *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 40(1-4), pp. 287-302.
- Richter, A. (1977) : Présentation. Le fantastique féminin ou la chaise en fleurs. In : A. Richter, *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*. Verviers : Marabout, pp. 7-28.
- Richter, A. (2011) : *La Grande pitié de la famille Zintram* [1986]. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Schnitzer, L. (1995) : *Ce que disent les contes*. Paris : Éd. du Sorbier.
- Simonffy, Z. (2013) : La métamorphose mise à l'essai: Attraper ou miner le réel ? *Carnets, Métamorphoses Littéraires*, 5, pp. 173-192. Version disponible en ligne : <http://carnets.web.ua.pt/> page consultée le 25 mai 2018.