

ELIZA SASIN

Université de Łódź, École Doctorale des Sciences Humaines de l'Université de Łódź

eliza.sasin@edu.uni.lodz.pl

ORCID 0000-0001-8220-1305

## **Entre portrait symbolique et vision sociale de la femme. La sirène dans des poèmes choisis de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

### **Between Symbolic Portrait and Social Vision of Woman: Siren in Selected Poems at the End of the 19th Century**

#### **Abstract**

This article aims to show the relationship between the woman in the social context of nineteenth-century France and the female portrait presented in symbolist poetry. Allegiances between the philosophical influence of Schopenhauer and Baudelaire, the woman of the theatre as well as the femme fatale and the mermaid, her mythological prototype, are proven. The presented portrait is based on woman's primal relationship with nature and with artificiality depending on the development in society; the main elements are the dependence of the woman on the man and their mutual manipulation.

**Keywords:** poetry of Symbolism; water symbolism; femme fatale; French poetry; woman; society of 19th century

**Mots clés :** poésie symboliste ; symbolisme aquatique ; femme fatale ; poésie française ; femme ; société du XIX<sup>e</sup> siècle

Marquée par des révolutions et des bouleversements politiques et économiques, la société du XIX<sup>e</sup> siècle connaît également une évolution en son propre sein. En effet, l'on peut remarquer, avec Luisa Assunção, que les questions liées à la structure de la famille, au féminisme ou à l'homosexualité ont suscité des interrogations sur la nature du masculin et du féminin (2012 : 157). L'antiféminisme y a également joué un rôle, associé qu'il était à l'antinaturalisme triomphant influencé par la pensée de Baudelaire et de Schopenhauer. En effet, le style clair et terre-à-terre de ce dernier et l'accessibilité des traductions à partir

des années 1870<sup>1</sup>, à côté de la facilité d'identification à ses idées, ont fortement contribué à la popularité de ses écrits (Schubert 1980 : 30). Grâce surtout à son *Essai sur les femmes*, la société de l'époque s'est imprégnée de l'idée selon laquelle la femme n'est guidée dans la vie que par le besoin biologique de perpétuer l'espèce, et donc par son instinct, ce qui la rend subordonnée à la raison masculine ; elle est considérée en même temps comme une extension de l'enfant n'ayant pas accès à la vraie pensée. Cette vision rejoint également l'idée de Baudelaire, selon qui la femme est dominée par l'animalité, limitée à son corps et dépourvue d'espace spirituel (Pierrot 1977 : 157–158). En raison de l'immense influence de ces maîtres à penser, l'antiféminisme s'était répandu dans les milieux artistiques décadents. D'une part, on méprisait la vulgarité des tâches quotidiennes des femmes, et de l'autre, la femme faisait naître une certaine inquiétude en raison du caractère destructeur de sa passion amoureuse, qui pouvait submerger un homme inconscient et le mettre à genoux. Voilà pourquoi Mireille Dottin-Orsini (1993) l'appelle « femme fatale-à-l'homme » et Luisa Assunção souligne qu'elle « représente la figure du danger, de la déchéance et du malheur du sexe opposé. La femme fatale déstabilise l'homme » (2012 : 158).

Ce n'est pas, toutefois, la seule raison de la popularité du stéréotype de la femme fatale. La même période voit une évolution dans le domaine des arts performatifs et du théâtre. Chantant et dansant dans les cabarets ou les opérettes, la femme commence à dominer la scène, et ainsi l'éternel motif de la femme fatale – être hautement désiré, immoral, pervers et cruel – entre dans son âge d'or. Elle devient une combinaison de caractéristiques issues de la nature et de l'industrie ; la femme « théâtralise en effet l'échec de la logique de l'Homme quand il prétend appréhender les femmes comme nature » (Maingueneau 1999 : 22). Ajoutons que ses caractéristiques se développent et s'affermissent en réponse à un autre stéréotype : celui de l'épouse obéissante à son mari, chaste et entièrement dévouée à la famille.

Cette réflexion schopenhauerienne est poursuivie aussi par Remy de Gourmont qui, dans ces différences entre l'homme et la femme, voit une source d'attraction réciproque et d'inspiration pour les écrivains masculins, et justifie ainsi en même temps la prédominance des motifs féminins dans la littérature fin-de-siècle (Schubert 1980 : 32). Considérant cette pensée et le pessimisme qui envahit la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, tout comme le courant symboliste qui est né en réponse à cette ambiance, nous aimerions proposer une réflexion sur la manière dont les facteurs sociaux ont influencé le portrait

1 « During the late seventies and early eighties various selections of Schopenhauer's essays and *The World as Will and Idea* appeared in French translations and a brief, explanatory book about his theories was produced by Ribot in 1874 » (Schubert 1980 : 30). Comme l'observe René-Pierre Colin, « Schopenhauer profite du vide philosophique et du pessimisme ambiant [...] Sa pensée, à côté des complications hégéliennes que beaucoup tiennent alors pour amphigouriques, a quelque chose de concret dans la mesure où son principe, la volonté, se révèle en nous. [...] Peu d'œuvres philosophiques se prêtent en effet autant, mais à quel prix, aux découpages des florilèges, à la vulgarisation ; elle peut offrir, en outre, une réserve inépuisable d'aphorismes. Si l'on ajoute à ce dangereux privilège, l'image même d'un homme qui, tout en s'efforçant d'abord de vivre dans la plus grande discrétion, a attiré sur sa personne des curiosités fort basses qui l'ont parfois, sur le tard, poussé à un cabotinage irritant, on s'explique mieux comment le mythe que nous connaissons encore aujourd'hui a pu prendre naissance » (Colin 1979 : 29–31).

2 À la suite de Bertrand Marchal, l'on peut distinguer trois grandes catégories de raisons pour lesquelles cette ambiance s'est intensifiée. Les premières sont d'ordre politique : l'année 1870 perçue comme une défaite militaire, voire civilisationnelle, l'horreur de la Commune, la remise en cause de la Révolution, des intellectuels déçus qui voient l'égalité et les droits humains universels comme une illusion idéalisée et une menace. Viennent ensuite les raisons scientifiques : de nouvelles sciences (sociologie, psychologie, biologie) se développent et théorisent l'inconscient en signalant de nouveaux déterminants de la condition humaine. Ces enseignements, combinés à des disciplines telles que l'archéologie et la paléontologie, ont sapé les dogmes qui préexistaient (principalement catholiques). La dernière raison que nous pouvons indiquer est la cause philoso-

féminin créé par les symbolistes et sur les stéréotypes qui se sont perpétués à la suite de cette corrélation socio-littéraire. Puisque les poètes de l'époque affectionnaient particulièrement le motif aquatique, qui dans sa richesse est associé à la féminité, nous nous proposons de mener notre analyse autour d'une figure qui unit ces deux éléments : celle de la sirène.

Le dualisme fondamental de l'époque – le contraste entre la femme et l'homme – peut être introduit par un poème d'Henri de Régnier, « L'Homme et la sirène » (1897), écrit sous forme de poème dialogué et de récit-cadre où l'auteur donne la parole à plusieurs personnages, dont Elle et Lui. La forme de l'opuscule n'est point sans signification : de cette façon les deux personnages peuvent prendre la parole, et la perspective ne se limite pas à celle d'un seul sujet lyrique, mais elle est à la fois masculine et féminine. D'autre part, il s'agit toujours d'un texte écrit par un homme, et c'est donc une représentation de ce que l'homme peut imaginer des pensées, des réactions et du comportement des femmes. Les personnages n'ont pas de nom, ce qui permet de les percevoir en tant qu'*everymen* et d'universaliser leurs pensées. Lui est une personnification du monde de la culture et de la science, Elle, une incarnation du monde de la nature ; de leurs paroles émergent deux images contrastées de la femme.

La femme que Lui rencontre au bord de la mer, bien que nue, lui semble pure comme si elle venait de naître, calme et souriante. Elle non seulement n'a pas honte de sa nudité mais, au contraire, en tire sa force. La différence fondamentale entre l'esprit féminin et le masculin, en accord avec l'idée de Schopenhauer, est soulignée par les mots de l'homme : « Elle pense en dormant des choses que j'ignore / Je ne sais rien de ses pensées » (Régnier 1897 : 41). Il traite cette femme liée à la nature comme une « bête engourdie et farouche » (Régnier 1897 : 55). Mais il y a une chose qui, selon l'homme, transforme la Bête en femme : ce sont ses larmes. En les apercevant, il tente d'appivoiser la femme et explique son intention :

Veux-tu me suivre au seuil de ma haute maison  
Et t'asseoir, auprès de la table, sous la lampe,  
Silencieuse et docte et un doigt à la tempe ?  
Veux-tu l'exil du songe où ton pas va me suivre.  
Idole calme avec un coude sur le Livre,  
Pareille à ma pensée et la main au fermoir ?  
Veux-tu marcher en paix vers les routes du soir  
Car tu pleures et tu renais de par ces larmes ?  
Et celles-là vont faire de toi une femme (Régnier 1897 : 57).

Par ces mots, l'homme dévoile toutes les exigences stéréotypées que la femme de l'époque devait remplir pour être digne, obéissante à son mari et façonnée pour lui ressembler. Seule l'imitation de l'homme peut permettre à la femme d'accéder à la connaissance, ce qui s'exprime non seulement dans l'attitude de penseuse et le Livre écrit avec une majuscule, mais est également souligné par la lampe éclairant l'esprit de la femme calme et tranquille.

Les vêtements sont un symbole qui renforce l'idée d'appivoisement ou même de domestication de la femme – la femme sauvage est nue, la femme apprivoisée est vêtue d'une tenue approuvée par son mari. Maria Benedetta Collini a été sensible à cette opposition, où se lit le déchirement du poète « suspendu entre les charmes d'une mélancolie onirique incarnée par l'habillement, et l'attrait pour

---

phique, c'est-à-dire, l'apparition en France de la philosophie de Schopenhauer et, surtout, de ses réflexions sur le pessimisme, la subjectivité, l'athéisme et la résignation (Marchal 2011 : 51-54).

une vie plus immédiate, plus vraie, dont la nudité est le symbole » (Collini 2015 : 13)<sup>3</sup>. Cette dualité se développe au travers d'un autre élément de l'apparence féminine : le maquillage. À lire Mireille Dottin-Orsini, sa perception à la fin du siècle représente un certain paradoxe. D'une part, le maquillage est alors perçu comme une obligation, et de l'autre, on le considère comme une fraude<sup>4</sup>. De la sorte, la femme se fait plus effrayante et plus attirante en même temps – plus un homme la repousse, plus il la désire. C'est pourquoi, dans le poème de Régnier, le troisième personnage – le Veilleur en proue, qui incarne la sagesse de vieil homme – met en garde contre les sirènes, qui, nues et chantantes, avec des cheveux<sup>5</sup> ornés d'algues et des lèvres peintes de coraux violets<sup>6</sup>, séduisent et trompent, et persuade

Qu'il est mieux de ne pas y croire  
Et de les fuir les yeux fermés,  
Et qu'il faut clouer à la proue  
Leurs figures d'émail et d'or,  
En simulacres à la proue ! (Régnier 1897 : 38)

et les propos attribués à la femme permettent au lecteur de la regarder sous un angle tout à fait différent :

Mon visage qui s'apparaît  
Sous sa couronne de cheveux et de forêt ;  
La source est un miroir lorsque le vent se tait ;  
Mon voile autour de moi flotte comme une brume  
De soleil et on la dirait l'ancienne écume  
M'attendant, de la mer, naïve, provenue,  
Et de toute ma chair tiède je me sens nue  
Et l'eau m'attire... (Régnier 1897 : 53)

Dans cette présentation que la femme donne d'elle-même, des éléments faisant référence au mythe de Narcisse permettent d'interpréter le reflet de sa tête dans le miroir<sup>7</sup> de l'eau comme si elle était ornée d'une couronne, et donc investie de pouvoir. Le réservoir d'eau en tant que miroir naturalise en outre l'image de la femme<sup>8</sup>. À son tour, le voile semble conférer à sa relation avec la mer une dimension

3 Dans son intéressante analyse du poème de Régnier, l'autrice souligne l'importance du motif du vêtement pour l'écrivain qui « demeure convaincu du lien analogique qui unit les vêtements et les personnes qui les portent jusqu'à leur moi le plus profond » ; elle note en même temps sa « crainte vis-à-vis de la capacité des vêtements de symboliser la perfidie humaine (et féminine surtout) » (Collini 2015 : 13).

4 « Le célibataire fin-de-siècle [...] a perdu la foi qu'exprimait "L'Éloge du maquillage", qui célébrait le fard comme "déformation sublime", marque d'un "goût de l'idéal", "devoir" de la femme. Le discours a changé de ton, le maquillage est désormais présenté comme une obligation et une tromperie » (Dottin-Orsini 1993 : 76).

5 Les cheveux longs et non attachés sont un autre attribut de la femme fatale.

6 « Elles ont des cheveux d'algues et des lèvres / Peintes selon la pourpre des coraux » (Régnier 1897 : 38).

7 Gilbert Durand établit une relation entre le fait de se mirer dans la surface de l'eau et le complexe d'Ophélie : « Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres » (2020 : 85). Bien que dans le cas de ces symboles, il ne soit pas question de suicide, il est impossible de ne pas remarquer que le lien inséparable entre la femme fatale et la mort correspond au fait que la femme qui se regarde dans l'eau fait déjà partie de ce monde des morts ; ainsi la relation entre la femme et la mort est renforcée.

8 « Il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux : l'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop

symbolique : elle est fidèle et dévouée à l'élément dont elle est issue, pareille à Aphrodite (Graves 2020). La femme, sans vergogne, enlève sa robe et, debout au bord de l'eau, se compare à la fois aux nymphes et aux sirènes, avant de peindre une impression pittoresque de son immersion dans l'eau, au moyen d'une description méticuleuse de son corps. La relation de la femme avec la nature est mutuelle ; quand l'homme essaie de l'appivoiser, dans la nature s'instaure le deuil, « La pluie et la forêt pleurent la Nymphé claire » (Régnier 1897 : 59). Cela introduit encore une autre dimension du contraste – la vie sauvage est heureuse et la vie civilisée est triste :

Elle était la chair bonne et la volupté douce,  
 Le délice d'aimer et l'ivresse de vivre,  
 Le soleil sur la fleur et le ciel sur la source. [...]  
 Elle était la Nature ; il a voulu la Femme  
 Et sans avoir compris pourquoi elle était nue  
 Il a fait un flambeau de ce qui fut la flamme (Régnier 1897 : 59–60).

Cette féminité élémentaire, naturelle et même primitive, qui est une force et un trésor, se trouve captivée par l'homme, qui la façonne pour produire une construction sociale. La femme, en appelant l'homme « pauvre frère aux yeux de songe et de science » (Régnier 1897 : 62) ou « [s]on triste frère, ô pauvre mort » (Régnier 1897 : 65), met en relief ce contraste entre deux mondes : celui de la science et celui de la nature. Elle a rejeté les robes lourdes et les ongles de l'agrafe qui crispaient son col. Lui, en ignorant la vraie nature féminine, a perdu la possibilité de « manier [s]es cheveux / Comme on ramasse des algues jaunes, brins ou nattes », de « regarder [s]es yeux / Comme on regarde l'eau qui luit en flaques » (Régnier 1897 : 63) ; de la toucher et de mener une vie remplie de sourires, de joie et de chant, car cette « [f]ille de la mer glauque et du soleil joyeux » est pure, vivante, simple et riieuse, et son « sort est d'être nue / Comme la mer et comme les roses » (Régnier 1897 : 65). Enfin, Elle se tourne vers la Mer souveraine qui, écrite avec une majuscule, semble contenir en soi et symboliser toutes les valeurs et les qualités primordiales de la femme. « Ô souveraine / Fais-moi toi-même » (Régnier 1897 : 67), supplie-t-elle. On peut donc conclure que l'utilisation du symbolisme aquatique vise à illustrer la féminité, sauvage, indépendante, vraie et intransigeante envers les attentes sociales, qui est en outre soulignée par le contraste entre la femme dans la nature – heureuse et vivante – et la femme obéissante et manipulée qui prend la forme souhaitée par un homme d'ombre triste, voué à la science. Cette femme brisant le carcan de l'homme et usant de sa nature oriente nos pensées vers la femme fatale, qui transcende les conventions sociales. Cecilia Carlander constate qu'« en ce qui concerne la femme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un nouveau rôle est en train d'évoluer, voire s'établir, et ce rôle prend son départ en de nouvelles possibilités pour la femme, car maintenant les femmes voient des moyens d'être indépendantes » (2013 : 112). Cette émancipation de la femme, qui terrifie tant l'homme, se réalise dans le symbole de la sauvagerie ; les Françaises avaient le droit de divorcer depuis 1884, et parallèlement, les femmes des poèmes rejetaient les épingles à nourrice qui les liaient, devenaient plus aptes à décider de leur propre vie.

Si c'est sous forme de sirène que la femme fatale revient souvent, c'est sans doute à cause du motif du chant des sirènes associé à des chansons interprétées par des femmes sur scène. On en trouve l'illustration dans le poème de Stanislas de Guaita « La Vierge des bois » (1881), qui présente une femme nue dans l'étreinte des vagues de la mer, suggérant une dimension subtilement érotique. Le sujet lyrique évoque

---

géométriques ; ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique » (Bachelard 1942 : 35).

une chanson d'amour que la femme chante en jouant avec les vagues, ce qui la rapproche d'une séduisante sirène qui « [m]urmurait à voix basse un vieux chant d'amourette » et à qui un jeune homme dit : « "Toi qui fais palpiter le cœur de l'amoureux / Et chanter le cœur du poète !" » (Guaita 1881 : 48). Ce motif correspond au propos précité de Gourmont, qui considérait les femmes comme une source d'inspiration. Mais dans « Les Sirènes » d'Albert Samain, leur chant attendrit les hommes qui les écoutent : « Les flots voluptueux ruisselaient d'harmonie, / Et les larmes montaient aux yeux des matelots » (1911a : 137). L'image des sirènes a changé par rapport aux récits mythologiques – elle est plus douce et plus érotique, il n'y a plus de monstres dont le seul élément esthétique était la voix, ce qui correspond à la remarque de Jean-Claude Monod sur l'esthétisation progressive des mythes à travers les époques (2008 : 161–178) ; en effet,

Les Sirènes chantaient... Plus tendres à présent,  
Leurs voix d'amour pleuraient des larmes dans la brise,  
Et c'était une extase ou le cœur plein se brise,  
Comme un fruit mûr qui s'ouvre au soir d'un jour pesant ! (Samain 1911a : 138)

Cependant, adoucir les personnages des sirènes ne les prive pas de leur pouvoir, dont la source réside dans la sensualité et l'érotisme. Ainsi, les sirènes représentent les femmes qui manipulent les hommes en les séduisant par leurs atouts esthétiques. D'une part, leurs corps sont délicats, éphémères et blancs nacrés, ce qui symbolise la pureté apparente et renforce la dimension de la manipulation, et de l'autre, l'émail qui couvre leurs corps augmente l'artificialité des personnages. Leur peau pâle correspond également à l'idéal recherché de la femme parfaite<sup>9</sup>. De cette manière, ces créatures marines deviennent des femmes fatales exemplaires : elles préservent les apparences et ne sont jamais ce qu'elles paraissent être ; dans l'une des strophes, le sujet lyrique appelle explicitement les sirènes « chœur fatal et divin » (Samain 1911a : 138) qui charme avec grâce et délicatesse les hommes faibles, incapables de résister à ses appâts. De plus, les perles et les coraux incarnent des bijoux, qui symbolisent non seulement le sexe féminin, mais aussi la ruine de l'homme et l'esclavage (Dottin-Orsini 1993 : 71) dans lequel il peut tomber, à propos duquel Samain écrit :

Les nacres de leurs chairs sous un liquide émail  
Chatoyaient, ruisselant de perles cristallines,  
Et leurs seins nus, cambrant leurs rondeurs opalines,  
Tendaient lascivement des pointes de corail [...]   
Et, doucement captif entre leurs bras de neige,  
Le vaisseau descendait, radieux, dans la mort (Samain 1911a : 138).

Ainsi, cette image poétique des sirènes se concrétise dans une affirmation très typique de la société de l'époque : la femme semble paradoxalement plus forte que l'homme car elle est capable de le séduire et de le manipuler par sa grâce.

---

9 Nous faisons référence ici à l'idéal de beauté de l'époque, même si en réalité sa connotation était morbide : « La femme pâle est la femme naturellement belle et cette beauté naturelle appartient aussi à la femme moins dangereuse, faible ou malade, voire même non vivante, car la pâleur signifie un manque de sang » (Carlander 2013 : 130–131). On peut comprendre cette pâleur comme un de ses moyens de manipulation : l'homme a l'impression que la femme est alors faible et délicate et n'a donc aucun pouvoir ni avantage sur lui, mais en fait c'est l'inverse.

Dans les œuvres d'Albert Samain, la femme, la mort et la sirène sont souvent un même personnage. Un exemple en est fourni aussi dans « Tentation » (1911b). Ce poème, qui est un dialogue entre l'amant et la mort – incarnation littérale de la femme fatale – exploite le thème d'Éros et de Thanatos ; l'amante-sirène offre l'immortalité et le comble de l'extase en tentant de séduire un homme amoureux d'une autre femme. Du fait de l'inséparabilité des personnages, l'on peut lire cette image de deux manières. Selon la première, pour décrire la supériorité et le pouvoir suprême de la mort, l'auteur la compare à la femme. Selon la seconde, c'est la description de la femme qui se trouve au sein de la comparaison et ce pouvoir féminin est si grand qu'il exige une métaphore mortifère.

Il appert donc que, contrairement aux présupposés du courant qui prônait la coupure avec la réalité, ces représentations symboliques puisaient dans les stéréotypes sociaux. Les poètes ont construit un portrait féminin basé sur le lien de la femme avec la nature qui s'inscrit dans l'une des deux visions opposées de la femme selon Aron et Bertrand. En effet, les chercheurs observent que si le symbolisme « a été le dernier mouvement artistique presque exclusivement composé d'hommes », la thématique féminine y demeure centrale : « la femme domine l'imaginaire symboliste ». Ils distinguent ainsi deux tendances opposées : « celle qui insiste sur la femme dangereuse, fatale, diabolique et celle qui, au contraire, y voit un refuge, un idéal de pureté ou de beauté » (Aron, Bertrand 2011 : 32). Nous pourrions de la sorte associer les comédiennes chanteuses de cabaret aux sirènes qui séduisent par la beauté de leur voix ; la sirène apparaît ainsi comme un archétype dont l'attribut le plus important a survécu depuis les temps mythologiques et s'est étendu à la beauté contemporaine<sup>10</sup>. Cette image de la femme symboliste s'inscrit dans la constatation de Mireille Dottin-Orsini que « la littérature de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dit clairement que la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer » (1993 : 16). En même temps, cette réalisation symbolique de la femme fatale n'est pas synonyme de fin de l'identification de la femme à la nature. Il faudrait plutôt dire que le développement culturel et social d'alors a ouvert de nouvelles possibilités de réaliser les traits qui résultent de cette nature. Compte tenu du caractère éloquent de la poésie symboliste, on peut aussi se risquer à affirmer qu'en présentant ainsi des personnages féminins, les poètes ont contribué à perpétuer le stéréotype dans l'esprit des lecteurs, révélant du même coup ce qui sommeillait dans leur subconscient.

## Bibliographie

- Aron, Paul, Jean-Pierre Bertrand (2011) *Les 100 mots du symbolisme*. Paris : PUF.
- Assunção, Luisa (2012) « Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louÿs et la femme et le pantin. » [In :] *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n° 45 ; 157–174.
- Bachelard, Gaston (1942) *L'Eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.
- Carlander, Cecilia (2013) *Les Figures féminines de la Décadence et leurs implications esthétiques dans quelques romans français et suédois*. Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet.

10 Ce qui correspond à la vie du mythe décrite par Véronique Gély : « Les envisager non comme les items d'une liste, mais comme des devenirs sans cesse en danger comme en acte des œuvres de fiction, c'est aussi rappeler leur pouvoir, plus maïeutique en somme que subversif » (2008 : 93). Cette observation permet de constater une certaine symbiose dans laquelle cohabitent mythes et symboles : un mythe, grâce à son utilisation dans un symbole, trouve son prolongement, développe sa valeur intemporelle, s'enrichit de significations dans de nouveaux contextes. D'autre part, un symbole contenant des éléments mythologiques acquiert dans son spectre une matière riche et variée, lui ajoutant des dimensions supplémentaires.

- Colin, René-Pierre (1979) *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Collini, Maria Benedetta (2015) « Voiles et nudités chez Henri de Régnier : “L’homme et la sirène”. » [In :] « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* » *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim: (TOMO II) – L’Ottocento e il Tournant du Siècle*. Milano : Ledizioni ; 87–98.
- Dottin-Orsini, Mireille (1993) *Cette femme qu’ils disent fatale*. Paris : Grasset.
- Durand, Gilbert (2020) *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*. Malakoff : Armand Colin, 2020.
- Gély, Véronique (2008) « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction. » [In :] Sylvie Parizet (éd.) *Mythe et littérature*. Paris : Société française de littérature générale et comparée ; 69–98.
- Graves, Robert (2020) *Mity greckie*. Kraków : Vis-à-vis Etiuda.
- Guaïta, Stanislas, de (1881) « La Vierge de bois. » [In :] *Oiseaux de passage*. Paris : Berger-Levrault Éditeurs ; 47–49.
- Maingueneau, Dominique (1999) *Féminin Fatal*. Paris : Descartes & Cie.
- Marchal, Bertrand (2011) *Le Symbolisme*. Paris : Armand Collin.
- Monod, Jean-Claude (2008) « Le Mythe, de la terreur à l’esthétisation. Remarques sur le travail du mythe selon Hans Blumenberg. » [In :] Sylvie Parizet (éd.) *Mythe et littérature*. Paris : SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Lucie éditions ; 161–178.
- Pierrot, Jean (1977) *L’Imaginaire décadent*. Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Régnier, Henri, de (1897) « L’Homme et la Sirène. » [In :] *Les Jeux rustiques et divins*. Paris : Société du Mercure de France ; 36–70.
- Samain, Albert (1911a) « Les Sirènes. » [In :] *Au jardin de l’infante*. Paris : Mercure de France ; 137–140.
- Samain, Albert (1911b) « Tentation. » [In :] *Au jardin de l’infante*. Paris : Mercure de France ; 243–247.
- Schubert, Gudrun (1980) “Women and Symbolism: Imagery and Theory.” [In :] *Oxford Art Journal*. Vol. 3, No. 1, Women in Art ; 29–34.