

Alicja Sobierajska

LE MYTHE D'OPHÉLIE
DANS LA LITTÉRATURE BELGE D'EXPRESSION FRANÇAISE
À L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

Praca doktorska przygotowana
pod kierunkiem
prof. dra hab. Wiesława Mateusza Malinowskiego
w Instytucie Filologii Romańskiej UAM

POZNAŃ 2014

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	3
1. La genèse et l'épanouissement du mythe d'Ophélie	14
1.1. Au commencement était Catharine.....	14
1.2. L'incarnation préraphaélite.....	17
1.3. Ophélie à la française.....	26
1.3.1. Théodore de Banville et ses « nymphes du saule ».....	28
1.3.2. Arthur Rimbaud : « la blanche Ophélia sur l'onde calme et noire »	35
1.3.3. Ophélie de Jules Laforgue ou l'ambiguïté de la femme	40
2. Ophélie narcissique : les miroirs de l'eau et du corps	50
2.1. « Âme toute vouée à son spectacle intérieur »	53
2.2. A propos de la chevelure	71
2.3. La pâleur, la mélancolie et l'attrance pour l'eau mortifère : l'« ophélisme » narcissique comme maladie	80
3. Ophélie angélique	96
3.1. Mélisande la céleste.....	97
3.2. L'ange à Bruges.....	101
3.3. Sur quelques images poétiques.....	106
3.4. Ophélie androgyne.....	113
4. Ophélie démoniaque	125
4.1. La beauté maudite.....	125
4.2. Les pulsions sexuelles.....	132
4.3. La stratégie de la cruauté	138
4.4. La femme-serpent	148
Conclusion	154
Bibliographie	160
Streszczenie	166
Summary	171

Introduction

Que les mythes et les symboles littéraires soient des éléments inhérents à la conscience collective des nations, qu'ils éclairent les mystères de la condition humaine et, par l'existence de multiples variations des uns et le nombre important des autres inspirent aux artistes un jeu raffiné de l'intertextualité, le symbolisme n'a cessé de l'affirmer et de le démontrer d'une manière qui lui est propre.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer le maniement singulier de cet immense héritage des siècles écoulés. C'est d'abord la haine de la réalité contemporaine, marquée par la révolution industrielle et les mutations politiques et sociales qui s'opèrent en Occident au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mais c'est aussi les transformations dans le domaine de l'esthétique, fruit des recherches fiévreuses des hommes de plume et des artistes poussés par le *démon de l'analogie*, cherchant à voir partout des correspondances et des signes de mystère. Perçu essentiellement à travers le prisme de ce qui est « doté d'une beauté et d'une vérité merveilleuse » (Mallarmé, *Les Dieux antiques*), le monde des symbolistes apparaît souvent comme un ailleurs peuplé de nouvelles incarnations des héros éternels.

A force de choisir les mêmes *leitmotive*, des sujets communs révélant une sensibilité analogue fondée sur l'intuition et l'indéterminé, le symbolisme a fini par retrouver sa formulation doctrinale. C'est en septembre 1886 que le poète Jean Moréas, dans son fameux Manifeste du Symbolisme¹, précisait les rudiments du mouvement qui jusqu'alors ne demeurait qu'une tendance vague. Il formula une nouvelle esthétique, selon laquelle la poésie devait être au service de la Pensée et de l'Idée, celle-ci exprimée par des « analogies extérieures ». Le Manifeste de Moréas a joué le rôle de stimulant qui a entraîné l'apparition de toute une série de textes dont le souci majeur était de définir les tendances artistiques de l'époque. C'étaient entre autres le *Traité du Verbe* de René Ghil (1886), *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice (1889), *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891) ainsi que les écrits théoriques des écrivains regroupés autour des revues telles que la *Revue wagnérienne* (1885-1888) ou la *Revue indépendante* (1886-1888). Pourtant, si les textes théoriques fondateurs devaient

¹ Jean Moreas, « Le Symbolisme », *Le Figaro* du 18 septembre 1886, *Supplément littéraire*, pp. 1-2.

consolider les créateurs de l'esthétique symboliste, ils les ont finalement déçus, car ils se sont avérés trop ambigus. C'est ce qui pourrait expliquer le déplacement territorial de certains motifs propres au symbolisme.

En effet, si en France, dans les années quatre-vingt-dix du XIX^e siècle, le désir du « retour au spirituel » a soudainement perdu la fraîcheur et l'effervescence d'autrefois, en Belgique, pays tout jeune parce que proclamé indépendant à peine une soixantaine d'années auparavant, on assistait en même temps à une renaissance spécifique des valeurs symbolistes. Chose curieuse, le pays divisé en trois zones linguistiques, très peu stable et très peu uniforme culturellement, n'a pas caché alors la volonté audacieuse d'assumer le statut d'un nouveau noyau des lettres en langue française. Peu importe si cet honneur ne devait être qu'éphémère ; le symbolisme doit sa durée et sa célébrité à un de ses traits essentiels et capitaux, à savoir son caractère cosmopolite.

Dans le cas de la Belgique, on ne saurait négliger le contexte politique d'une telle ambition, plus précisément la volonté de donner naissance à « l'âme belge », effort dont témoigne d'une manière particulière l'activité socio-culturelle d'Edmond Picard². L'identité du jeune État ne pouvait que se consolider grâce à d'habiles démarches des hommes de plume, soucieux de sortir le pays de l'état de non-être national et de le promouvoir dans l'arène de l'Europe. Pour accéder au rang d'un centre du mouvement symboliste, la Belgique devait avancer à un rythme effréné, pour pouvoir rattraper en dix ans ce que la France avait goûté paresseusement et sans hâte durant tout un siècle : « l'impérialisme du moi » célébrant son apogée à l'époque du romantisme, le déterminisme social conjugué avec les tares héréditaires propres à la pensée naturaliste et enfin le *spleen* qui marquait profondément la création des artistes décadents.

Au début de l'indépendance de la Belgique (septembre 1830), le besoin de définir l'identité belge paraissait fort urgent, sinon essentiel, non seulement pour des raisons

² Edmond Picard fut un brillant avocat et juriste remarquable, l'auteur de *Confiteor*, œuvre qui chante l'amour pour « l'âme belge, la patrie » (« L'Ame belge ! Notre Ame ! A l'heure actuelle, je la vois si clairement, je la comprends si fervemment » ; *Confiteor*, Bruxelles, 1901, p. 43). Il prônait un art engagé glorifiant l'originalité belge en tant qu'« amalgamation » de deux civilisations : l'une germanique, l'autre romane. C'est à l'aide des termes « âme belge » et « belgitude » qu'Edmond Picard voulait préciser la spécificité nationale belge : un mélange de l'élément latin et de l'élément germanique, phénomène de persistance qui depuis plusieurs siècles s'affirmait sur le territoire habité par de multiples peuples. Dans son *Essai d'une psychologie de la nation belge suivi de l'idée du droit en Belgique* (Bruxelles, 1906), Picard écrivait : « L'âme belge est donc l'ensemble des traits significatifs de la physionomie nationale, hérités de l'histoire et communs à toutes nos populations ». Pour plus d'informations, consulter Hervé Hasquin, *Historiographie et politique en Belgique*, 3^e éd. revue et augmentée, Bruxelles-Charleroi, Éditions de l'Université de Bruxelles et Institut Jules Destré, 1996, chapitre III : *La découverte de « l'âme belge »*.

politiques, mais aussi par rapport à l'activité culturelle et artistique du pays jusqu'alors influencé par ses voisins. La Belgique était et reste encore aujourd'hui considérée comme un pays d'« entre deux », à la double mentalité et double culture véhiculées (à côté de la minorité linguistique allemande) par deux langues: française et flamande. Vu ceci, il était évident que l'expression artistique du jeune Etat devait se distinguer de celle de la France. La vision d'Ophélie en est, croyons-nous, un des exemples significatifs. Elle s'est trouvée enrichie par le mysticisme allemand (Novalis), le folklore flamand (chansons populaires, contes et légendes) ainsi que par des influences britanniques (la peinture des Préraphaélites). L'impact de ces dernières dans la vie artistique de la Belgique, surtout, était très significatif. Mieux encore, l'emprunt à certains thèmes et expressions artistiques anglais apparaît comme une réponse courageuse et même un peu taquine à la suprématie de l'Hexagone. C'est une manifestation audacieuse de l'autonomie culturelle de la Belgique qui se croit libre de choisir ses sources d'inspiration.

Les efforts des grands enthousiastes regroupés autour des revues telles que *L'Art Moderne* rédigée par Edmond Picard ou *la Jeune Belgique* de Max Waller, ne pouvaient que frapper les intellectuels et écrivains français qui, malgré leur blasement profond, ne demeuraient jamais indifférents à ce qui bouillonnait au-delà de leurs frontières, à ce que les jeunes générations pleines de passions y préparaient à l'intérieur de leurs ateliers, cénacles et cafés. Quant aux adeptes du Collège Sainte-Barbe de Gand eux-mêmes qui, en paraphrasant Camille Lemonnier, ce « Zola belge », avaient fait de la Belgique le pays « ivre de littérature », ils étaient parfaitement conscients et fiers de leur « exotisme » que les demi-frères parisiens devraient certainement apercevoir tôt ou tard. Issus pour une grande majorité de la bourgeoisie flamande, c'est en français, langue des élites culturelles belges, qu'ils ont choisi de s'exprimer.

L'ambition de Camille Lemonnier était de donner de l'ampleur à la littérature belge, plutôt cachée jusqu'à ce temps-là derrière le dos culturel de la France voisine. Il savait que rien n'encourage mieux que l'esprit de compétition. « Le Maréchal des Lettres belges », comme le nomme Paul Gorceix³, incitait les jeunes des Ateliers à montrer qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France. C'est ainsi que son fameux propos « Soyons-nous ! » a été pris pour la devise de la revue *La Jeune Belgique*. Derrière ces mots se cachait aussi une exhortation à l'indépendance intellectuelle, car

³ Paul Gorceix (réd.), *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 11.

l'assujettissement de la Belgique à l'Hexagone ne résidait plus dans la dépendance politique, mais dans une sorte d'esclavage d'esprit. La domination culturelle de la France sur l'identité artistique des autres nations, à laquelle la Belgique était appelée à s'opposer, était en fait un des soucis majeurs de Lemonnier.

Dans le raisonnement du « Zola belge », l'image de la Belgique de l'époque se présente donc sous un double aspect : nous y avons affaire à deux contextes, national et artistique. Ils s'entrelacent et s'entrecroisent constamment pour donner finalement naissance à une nouvelle qualité. Et celle-ci est déjà une création purement belge. Elle est la Jeune Belgique par excellence, c'est-à-dire celle dont rêvait Lemonnier.

D'emblée, la question se pose de savoir en quoi ce « symbolisme nordique » pourrait différer du symbolisme français. La différence, quoique subtile, est pourtant remarquable et reste visible surtout dans l'aspiration des Belges à la transcendance, dans leur penchant pour l'occultisme et le goût du mystère. Selon Lemonnier, le trait distinctif fondamental du symbolisme belge, c'est l'antirationalisme, le goût des rêves et des songes, ce fameux mysticisme flamand dont l'exemple le plus flagrant est fourni par Maurice Maeterlinck, admirateur du mystique médiéval Jan Van Ruysbroeck. Curieusement, ce mysticisme s'accompagne volontiers, comme on le verra dans le présent travail, d'une forte présence d'éléments aqueux. Est-ce qu'on doit ce phénomène à l'influence du climat humide, qui marque la mentalité des habitants ? Toujours est-il que la littérature belge de l'époque du symbolisme est riche en évocations des espaces brumeux, des paysages humides où règne l'élément féminin, mais aussi des espaces clos, lieux de toutes les métamorphoses. Pris ensemble, ces éléments distinctifs renvoient à l'intériorité inquiétante, et en particulier à l'âme de l'artiste imbu du climat spécifique de cette contrée.

Il nous semble important de noter ici que les lettres symbolistes belges, tant imprégnées du mysticisme propre à la culture flamande, y compris la création populaire, entrent en symbiose avec deux autres esthétiques, toujours très vigoureuses en Belgique. L'une est le naturalisme zolien, traduisant la fameuse influence du milieu sur la vie de l'individu, l'autre est ce que nous pouvons nommer après Sylvie Thorel-Cailleteau le « parti mallarméen »⁴, celui qui consiste à « choisir un objet et en dégager un état

⁴Sylvie Thorel-Cailleteau, *Les Fils de la Vierge*, une lecture de *Bruges-la-Morte*, dans *Nord*, revue de critique et de création littéraire du Nord/ Pas-de-Calais, n°21, juin 1993, p. 69.

d'âme »⁵. Le cas de Georges Rodenbach est à cet égard particulièrement significatif. Ce qui revient à dire que le symbolisme n'avait pas une patrie et un visage unique. Son épice centre était partout là où errait l'âme de l'écrivain, du peintre, du sculpteur ou du musicien. Pourtant, il y avait dans « l'âme belge », dans la littérature belge, quelque chose qu'il serait vain de chercher ailleurs et qui, malgré la polyphonie des traitements des sujets communs, nous pousse à nous occuper des écrivains de ce pays. La manière singulière de lire la réalité, de l'interpréter, de la déchiffrer et de la crypter tout à la fois, nous donne le goût spécifique de l'enclos. Il se traduit avant tout par l'analyse profonde d'un *je* pris pour le microcosme cachant la vérité.

« Un paysage est un état de l'âme », répète Ferdinand Brunetière après Henri Amiel dans son texte-manifeste de 1888 intitulés *Symbolistes et Décadents*. Et il ajoute : « cela veut dire qu'entre la nature et nous il y a des *correspondances*, des *affinités* latentes, des *identités* mystérieuses, et que ce n'est qu'autant que nous les saisissons que, pénétrant à l'intérieur des choses, nous en pouvons vraiment approcher l'âme. Voilà le principe du symbolisme »⁶. Dans ce contexte, le recours à des moyens stylistiques raffinés tels que le symbole, l'allégorie⁷, la métaphore, ou alors le jeu avec les champs lexicaux, paraît tout à fait indispensable. L'univers créé par l'artiste de cette manière donnait l'impression d'un espace quasiment autonome, autarcique et parfois même tiré du contexte de la réalité sensible. Dans *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Rémy de Gourmont écrira même : « Y a-t-il un monde de vie extérieure à moi-même ? C'est possible, mais je ne le connais pas. Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir »⁸. Nous retrouvons cette introversion dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck et d'Albert Mockel, deux représentants belges du mouvement.

C'est dans ce contexte de l'intériorisation du discours littéraire que l'on peut envisager, croyons-nous, le recours au mythe ; il apparaît en tout cas comme une démarche inséparable de la poétique du symbolisme. Françoise Grauby a montré, dans

⁵ Lettre de Mallarmé à Rodenbach du 28 juin 1892. D'après Sylvie Thorel-Cailleteau, *Les Fils de la Vierge...*, op. cit., p. 69.

⁶ Ferdinand Brunetière, *Symbolistes et Décadents*, « Revue des Deux Mondes », 1^{er} novembre 1888, pp. 217-218.

⁷ C'est à Mockel et à Maeterlinck que le symbolisme belge doit le fameux divorce entre l'allégorie et le symbole. Selon eux, si ce dernier est suggéré par l'intuition, l'autre fait appel à l'intellect. Ainsi, l'allégorie a cessé une fois pour toutes d'être prise en considération dans le processus de symbolisation.

⁸ Rémy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, Savine, 1890, p. 13.

une magistrale étude consacrée à *La Création mythique à l'époque du symbolisme*⁹, la place prépondérante de cinq grands mythes au sein de la littérature symboliste, mythes qu'elle qualifie de fondamentaux : celui de Salomé, princesse juive échappant à l'histoire sainte pour gagner, avec sa danse lubrique et l'épisode de la décollation, une féminité à la fois démoniaque et attirante ; celui de l'androgyn, exaltation de la figure hermaphrodite qui va jouer un rôle tout particulier dans les sciences de l'occulte ; celui du sphinx, « mystère dont personne n'a la clé »¹⁰ ; celui d'Orphée, mythe de l'initiation par excellence, illustration emblématique en même temps des pouvoirs magiques de la poésie ; enfin celui de Narcisse, symbole de la quête de soi. Trois d'entre ces mythes, Orphée, Narcisse et Salomé, reviennent sous la plume de Claude Puzin dans son travail de synthèse consacré au symbolisme¹¹, alors que Bertrand Marchal distingue Salomé et Narcisse, figures privilégiées selon lui de l'imaginaire symboliste¹².

L'absence d'Ophélie nous a semblé ici criante. Et ce n'est pas l'article d'Anne Cousseau dressant une histoire rapide du mythe d'Ophélie dans la littérature et dans l'art fin de siècle¹³, ni les quelques pages de Christian Lutaud consacrées au mythe d'Ophélie chez Maeterlinck¹⁴, articles certes importants, mais limités, par la force des choses, dans leurs objectifs comme dans leurs dimensions, qui puissent rendre compte de toute la richesse du sujet. Aussi souhaitons-nous combler cette lacune et montrer, le cas de la Belgique francophone à l'appui, qu'un mythe injustement oublié parcourt l'œuvre des symbolistes.

A première vue, le rôle de l'héroïne de William Shakespeare pourrait paraître modeste : elle n'est qu'une jeune fille qui se suicide par le geste désespéré d'une noyade en fleuve. On serait tenté de penser que des deux amants shakespeariens, c'est beaucoup plus Hamlet, prince véhiculant, avec son *to be or not to be*, certaines vérités sur la condition humaine, et non sa bien-aimée, qui mériterait d'être qualifié de héros mythique. Cependant, dans la perspective symboliste, la décision de la jeune fille de se jeter dans la profondeur des eaux s'avère à elle seule lourde de signification : n'est-elle pas le signe de

⁹ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

¹⁰ Françoise Grauby, op. cit., p. 150.

¹¹ Claude Puzin, *Le symbolisme*, Paris, Nathan, 2002.

¹² Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, pp. 100-112.

¹³ Anne Cousseau, *Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle*, « Revue d'histoire littéraire de la France », 1/2001 (vol. 101), pp. 81-104.

¹⁴ Christian Lutaud, « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », *Textyles*, 41/2012, pp. 45-56.

la recherche d'une réalité meilleure, d'un abri devant le monde hostile et décevant ? Reste que la fin du siècle, comme nous le verrons dans notre travail, lui attribue une importance primordiale ; l'ombre d'une femme délicate au visage diaphane, vierge flottant parmi les fleurs sur la surface de l'eau, les yeux entrouverts et les paumes tournées vers le ciel, plane constamment sur l'histoire artistique et littéraire de cette période. Nous nous proposons d'examiner les sources et les manifestations les plus emblématiques de ce phénomène dans les lettres belges de langue française, dans le désir de reconstituer dans ses aspects particuliers ce que nous appelons, tout comme Anne Cousseau, le mythe d'Ophélie.

Nous croyons en effet que le terme s'impose et qu'Ophélie, tout comme Hamlet, possède le statut de mythe au sens véritablement littéraire du mot, c'est-à-dire en tant que personnage imaginaire, mais installé dans la culture collective, comme s'il existait réellement ; mythe évolutif qui a une histoire dont on ne sait pas quand elle finira, parce qu'il est en évolution permanente chez les écrivains et les artistes.

Les travaux de Gaston Bachelard sont là, d'ailleurs, pour nous donner raison. L'auteur de *L'Eau et les Rêves* nous a déjà proposé en effet une discrète promotion d'Ophélie du rang de personnage secondaire de drame à celui d'image emblématique qui ne cesse de frapper les artistes, image qui, pas à pas, œuvre après œuvre, élaborée, dotée de traits fixes, finit par être sanctionnée comme mythe¹⁵. Saisissante par sa condition d'individu balançant entre deux dimensions : le réel et l'irréel, « entre ce qu'on est convenu d'appeler le bon sens et la folie », elle devient non seulement un événement artistique, mais aussi social, note pour sa part Jeannine Moulin¹⁶. Indépendamment des témoignages littéraires ou artistiques qui la rappellent sans cesse à notre souvenir, elle peut faire irruption dans la vie sociale jusque comme un produit de marketing : qu'il suffise d'évoquer une des campagnes publicitaires encourageant à l'achat de la « poudre d'Ophélie », considérée dans les années 1890 comme un vrai talisman de la beauté¹⁷. Le

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, pp. 113-114.

¹⁶ Jeannine Moulin, *La Poésie féminine de Marie de France à Marie Noël*, II (époque moderne), Paris, La Maison du Poète, 1947, p. 250.

¹⁷ Dans les années 80-90 du XIX^e siècle, il était à la mode pour les femmes de se montrer faibles et perpétuellement malades. Celles qui étaient de bonne santé étaient considérées comme très suspectes, et même un peu masculinisées. La campagne publicitaire lancée à l'époque par le célèbre parfumeur Houbigant visait à convaincre les dames d'utiliser ce produit en assurant qu'après application de cette poudre la femme nettement moins effacée que l'héroïne de Shakespeare peut du moins sauver la face et donner l'illusion d'une évanescence de bon ton. Voir sur ce point Dijkstra Bram, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècles*, Paris, Seuil, 1992, pp. 61-62.

résultat est facile à prévoir : à force de prêter son prénom à différents personnages, événements et objets, l'héroïne shakespearienne entre dans l'imagination collective et y fixe son visage sous des formes multiples.

Notons par ailleurs que nos considérations de caractère historique ou socioculturel trouvent leur confirmation théorique dans la définition du mythe donnée par Mircea Eliade dans *l'Aspect du mythe*. Réfléchissant sur la question de la valeur des noms propres dans le processus de la distinction du mythe et du conte, le philosophe écrit : « Ce qui permet de distinguer les mythes des contes [...] est d'une part la présence ou l'absence de noms propres, d'autre part les différentes fonctions assurées par ces noms¹⁸. Shakespeare a créé une image assez énigmatique d'Ophélie, image en quelque sorte inachevée, prête à acquérir des traits supplémentaires, aptes à la définir d'une manière plus exhaustive. Les siècles suivants l'ont transformée en un système dynamique d'images mises en relation, de symboles et d'archétypes, en un mythe à plusieurs composantes que nous nous proposons d'examiner dans la suite du présent travail.

On observera en même temps, au sein même de l'œuvre littéraire, le déplacement fréquent du mythe de la forme textuelle à la forme iconographique, conséquence sans doute du fait que la mort par noyade de la fille de Polonius est dans le texte de Shakespeare rapportée et non pas inscrite dans la dynamique narrative (acte IV, scène 7). La force de l'image triomphe ainsi sur la force du récit ; comme le note Anne Cousseau dans son article, « Ophélie apparaît comme une figure étonnamment plastique, qui cristallise les projections de fantasmes collectifs et individuels, et d'un inconscient culturel »¹⁹. Aussi notre travail devra-t-il prendre en considération le rôle incontournable du dialogue qui s'est noué à l'époque entre les représentants du « symbolisme nordique » et le groupe de peintres anglais nommés Préraphaélites (*PRB* ou *Préraphaélite Brotherhood*). Le mérite des uns et des autres était d'assumer le rôle de contrepoids face à la bohème parisienne qui semblait alors dans le *spleen* décadent. Le tandem Préraphaélites–symbolistes belges est devenu bon gré mal gré le rival important des artistes français, dans la mesure où il a réussi à élaborer sa propre esthétique dont l'importance fut comparable à n'importe quel mouvement artistique d'origine parisienne.

¹⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard Folio, 1989, p. 20.

¹⁹ Anne Cousseau, *Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle*, « Revue d'histoire littéraire de la France », 1/2001 (Vol. 101), p. 83.

Une particularité encore, un aspect pertinent, croyons-nous, rend notre travail distinct du peu des travaux qu'on a consacré jusqu'ici à l'héroïne shakespearienne dans le contexte littéraire qui est le nôtre. Ophélie, telle que nous l'envisageons dans les textes fin de siècle, ne paraît jamais se figer en une forme unique ; elle entre en interaction avec tous les grands mythes de l'époque symboliste, bien reconnus ceux-là, glissant de l'un à l'autre, d'une représentation à une autre. Une fois Ophélie-Narcisse, elle est une autre fois Ophélie-Ange, Ophélie-Androgyne, Ophélie démoniaque, Sphinx ou Serpent, Ophélie femme fatale... Notre ambition sera de suivre ce cortège de transfigurations.

On proposera de suivre les traces d'Ophélie dans un certain nombre de textes littéraires d'auteurs belges de langue française appartenant aux différents genres, depuis les textes narratifs et poétiques de Rodenbach (*Bruges-la-Morte*, 1892, *La Jeunesse Blanche*, 1886, *Vies encloses*, 1896) jusqu'aux grands drames de Maeterlinck (avant tout *Pelléas et Mélisande*, 1892, mais aussi *La Princesse Maleine*, 1889, *Intérieur*, 1894 ou *L'Intruse*, 1890), en passant par les poèmes de Charles van Lerberghe (*Entrevisions*, 1898, *La Chanson d'Eve*, 1904), de Théodore Hannon (*Rimes de joie*, 1881) ou d'Iwan Gilkin (*La Nuit*, 1897). Naturellement, les auteurs français ne sauraient être tout à fait négligés à cette occasion ; certains textes de Théodore de Banville, d'Arthur Rimbaud ou de Jules Laforgue apporteront à notre propos des compléments importants et utiles. L'ensemble de notre corpus littéraire belge s'étend sur les années 1886-1904.

Dans la première étape de notre travail, il s'agira de remonter aux sources de la popularité de la figure d'Ophélie chez les symbolistes, tant français que belges. On cherchera dans l'iconographie, plus précisément dans la peinture préraphaélite, les éléments fondateurs du mythe, avant de voir celui-ci débarquer sur le continent ; on notera quelques épisodes marquants de la réception d'*Hamlet* en France, on examinera surtout la présence du mythe d'Ophélie sur les bords de la Seine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à travers l'œuvre de trois écrivains représentatifs. Après quoi, trois parties « belges » de notre travail seront consacrées aux trois dimensions ou, plus exactement, trois modalités de fonctionnement du mythe d'Ophélie dans les lettres belges de langue française au temps du symbolisme ; car, nous venons de le poser en thèse, celui-ci y vit en symbiose constante avec les autres grands mythes de la tradition. C'est ce qui explique la structure de notre travail, travail dont l'ambition première est de montrer la vivacité du mythe d'Ophélie sur le sol belge, ses capacités d'adaptation, son aptitude à déplacer les accents et à approfondir les sens, voire à acquérir des sens nouveaux.

Il importe de signaler encore un principe de base qui va guider notre recherche. L'observation de cette « femme-âme », catégorie de personnage dont parle Philippe Julian²⁰ et dans laquelle nous croyons pouvoir ranger Ophélie, pose des problèmes particuliers. Nous avons affaire ici à des visions qui naissent dans un climat de grande subjectivité, qui demeurent dans le domaine du pressenti, de l'imaginaire, voire du visionnaire... Il arrive souvent que la figure d'Ophélie, être délicat, quasi évanescent déjà chez Shakespeare, ne se manifeste pas sous la plume de nos écrivains d'une manière directe, dans sa forme précise, explicitement donnée comme celle de l'héroïne du grand dramaturge de Stratford ; ni son portrait physique, ni même son nom ne sont pas toujours donnés, alors qu'apparaît tel ou tel de ses attributs suggestifs, composante majeure de ce que Bachelard appelle le « complexe d'Ophélie »²¹ et Christian Lutaud le « mythe d'Ophélie »²² : jeune fille délicate et fragile, victime d'une trahison amoureuse frappée de folie, le motif de la noyade qui la représente au clair de lune avec une guirlande de fleurs, sa robe et sa chevelure flottante sur l'eau, sa chanson nostalgique, les arbres penchés sur la rivière, dérive au fil de l'eau – autant d'éléments qui composent la constellation d'images permettant d'identifier notre héroïne. Même quand ils n'ont rien de réaliste, ces éléments restent indissociablement liés, dans l'imaginaire, à ce que nous appelons, nous aussi, le mythe d'Ophélie. C'est la raison pour laquelle nous parlerons souvent d'une Ophélie *in absentia* durant ce voyage qui cherchera à faire sortir l'héroïne du drame de Shakespeare et des vers de poètes français pour l'observer par les yeux fascinés, tantôt admiratifs et tantôt angoissés, des symbolistes belges.

²⁰ Philippe Julian, *Esthète et magicien, l'Art Fin de siècle*, Librairie Perrin, 1969, p. 81.

²¹ *L'eau et les rêves*, op. cit., pp. 113-114.

²² « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 9 avril 2014. URL : <http://textyles.revues.org/1499>.

1. La genèse et l'épanouissement du mythe d'Ophélie

Avant de cerner la présence et le fonctionnement du mythe d'Ophélie dans l'œuvre des symbolistes belges il importe, croyons-nous, de remonter brièvement à la source, pour examiner ensuite le rôle de la peinture européenne dans le dialogue qui se noue entre le drame de Shakespeare et l'art, ainsi que certaines incarnations littéraires de son héroïne sur le sol français.

1.1. Au commencement était Catharine

Qu'Ophélie, une des héroïnes shakespeariennes, allait gagner une telle popularité, en dépit de son rôle indéniablement secondaire et accessoire pour le développement de l'action de la tragédie, l'auteur de *Hamlet* ne pouvait certes pas le prévoir, du moins au moment d'écrire sa pièce, c'est-à-dire entre 1598 et 1602. Bien que le dramaturge britannique ait voulu diriger l'attention du spectateur sur l'histoire d'un jeune Prince de Danemark, plus exactement sur ses infinies batailles intérieures, ses innombrables hésitations et son impossibilité à agir dues au dilemme rongant son esprit, c'est la fille de Polonius et non pas l'assassin involontaire de ce dernier, qui est devenue le thème favori d'un certain nombre d'œuvres littéraires, plastiques et musicales des siècles suivants.

Force nous est de constater qu'en aucun lieu William Shakespeare n'a précisé l'apparence extérieure d'Ophélie. Pas un seul passage du texte, bien que celui-ci reste jonché de nombreuses tirades exaltées des héros, ne nous informe sur quelque particularité de la beauté « ophélique ». Et pourtant, nous avons l'habitude de considérer celle-ci comme *a priori* exceptionnelle, céleste. Aussi ne sera-t-il pas exagéré de dire que l'ascèse du dramaturge sur ce point a atteint son paroxysme. Cependant, plus nous sommes privés de détails concernant l'aspect physique de l'héroïne, plus notre faculté de recréer son image à partir de rien remplace dans cette tâche l'auteur lui-même.

Assurément, l'impossibilité de reproduire la silhouette plus ou moins « juste » d'Ophélie, c'est-à-dire telle que l'a imaginée le dramaturge, laisse le lecteur perplexe, mais non pas désarmé. Tout au long des siècles, les hommes ont réussi à élaborer quelques idéaux de beauté, quelques « lieux communs ». C'est en ce sens qu'il est

légitime de définir cette absence de données précises comme une force salvatrice. L'apparence de l'amante malheureuse acquiert ainsi la dimension de la perfection éternelle. Sa beauté constamment actualisée par nous au gré des modes et du temps, et par ailleurs gratuitement divinisée, finit par être envisagée dans le cadre de l'ordre angélique. Ce faisant, nous ne confirmons que la tendance qu'a l'homme à sublimer celui qui nous semble inconnu ou secret.

L'idée géniale de Shakespeare de mythifier son héroïne en refusant obstinément de nous donner la moindre description de son allure ne l'empêche pourtant pas d'introduire dans le texte certaines généralités relatives à son origine et sa position sociale à la cour d'Elseigneur. C'est le lieu ici de rappeler qu'Ophélie est une jeune fille d'origine noble qui vit dans les bras de Hamlet une aventure romantique mais qui, après avoir appris la nouvelle de la mort tragique de son père Polonius, invinciblement hostile à son mariage avec le Prince, tombe dans la folie et, peu après, disparaît dans les eaux d'un ruisseau. Son frère Laërte, persuadé de l'implication de Hamlet dans la tragédie familiale, le tue à son tour lors d'un duel.

Les circonstances de la mort de l'héroïne semblent ambiguës. Sans être présentées directement, vu le principe de la bienséance, elles autorisent plusieurs interprétations des raisons pour lesquelles la jeune fille s'est noyée sous le couvert de la nuit. Le propos de la reine qui annonce la malheureuse nouvelle à Laërte le confirme d'une manière éclatante :

La reine : Un malheur marche sur les talons d'un autre, tant ils se suivent de près : votre sœur s'est noyée [...]. Il y a en travers d'un ruisseau un saule qui mire ses feuilles grises dans la glace du courant. C'est là qu'elle est venue, portant de fantasques guirlandes de renoncules, d'orties, de marguerites et de ces longues fleurs pourpres que les bergers licencieux nomment d'un nom plus grossier, mais que nos froides vierges appellent doigts d'hommes morts. Là, tandis qu'elle grimpait pour suspendre sa sauvage couronne aux rameaux inclinés, une branche envieuse s'est cassée, et tous ses trophées champêtres sont, comme elle, tombés dans le ruisseau en pleurs. Ses vêtements se sont étalés et l'ont soutenue un moment, nouvelle sirène, pendant qu'elle chantait des bribes de vieilles chansons, comme insensible à sa propre détresse, ou comme une créature naturellement formée pour cet élément. Mais cela n'a pu durer longtemps : ses vêtements, alourdis par ce qu'ils avaient bu, ont entraîné la pauvre malheureuse de son chant mélodieux à une mort fangeuse²³.

Une mort minutieusement préparée ou plutôt un accident malheureux ? A la vérité, on ne le sait pas. Mais la réponse à cette question n'est peut-être pas ici la plus importante. Plus que la finalité obscure de la promenade au bord d'un ruisseau, c'est la scène même de la noyade, précédée de l'action de cueillir des fleurs poussant au bord du ruisseau fatal,

²³ William Shakespeare, *Hamlet*, 1600 env., la traduction de François-Victor Hugo, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1984, acte IV, scène 7.

qui semble préoccuper peintres et écrivains. Le maître de Stratford, cependant, ne livre jamais à son lecteur / spectateur tous les points de repère. Au contraire, il prend dans *Hamlet* un malin plaisir à faire travailler notre esprit. Par conséquent, faute de données nécessaires à la reconstruction de l'aspect extérieur de la noyée, notre imagination se met vite en marche pour aboutir à l'idéalisation du personnage, comparé d'emblée à un phénomène sinon angélique, du moins extraterrestre. Rappelons en même temps que le personnage d'Ophélie n'a pas été inventé pour les besoins de la pièce ; Shakespeare ne l'a pas créé du néant. Comme c'est souvent le cas chez les écrivains, le prototype de l'héroïne existait vraiment, il y en avait même plusieurs ! Tout d'abord, c'était une jeune paysanne de Tiddington, petit village non loin de Stratford, paysanne qui s'appelait Katharine. Un incident tragique qui se rattache à elle et dont le dramaturge fut témoin a traumatisé le poète pour de longues années, sinon pour toujours. Tout s'est passé vingt ans avant la rédaction d'*Hamlet*. Un jour, une belle fille du voisinage lointain de notre auteur s'est noyée dans l'Avon, plus précisément à l'endroit où les saules se penchaient sur la rivière qui était presque stagnante en cet endroit. Personne n'est arrivé à son secours, Katharine fut morte sur place²⁴. Shakespeare avait alors quinze ans, mais ce souvenir douloureux de la prime jeunesse le tourmentait toujours avec une telle force qu'après tant d'années il s'est décidé, peut-être pour s'en débarrasser, à l'incorporer en tant qu'épisode dans sa tragédie.

A côté de la triste histoire de la paysanne, prototype d'Ophélie hamlettienne, il y a encore un autre facteur qui a considérablement influé sur la forme de la pièce : c'est une coïncidence onomastique surprenante. Il nous semble intéressant de noter que le fils unique de Shakespeare, décédé en été 1596 à l'âge de onze ans, dans des circonstances analogues à celles dans lesquelles était morte Katharine de Tiddington²⁵, portait le nom de... Hamnet ! Une fois de plus, la vie réelle a contribué à la naissance d'un nouveau motif littéraire, du mythe d'Ophélie en l'occurrence.

²⁴ William Szekspir, *Dziela dramatyczne*, sous la direction de Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska, Warszawa, PIW, 1973, p. 841.

²⁵ Il s'est noyé.

1.2. L'incarnation préraphaélite

Il est certain qu'Ophélie, fille qui flotte tranquillement sur la surface de l'eau dans la pièce de William Shakespeare, pourrait le faire pendant longtemps encore sans jamais gagner une telle importance en tant que concept, si une entreprise artistique d'un groupe de peintres anglais ne venait apporter à son destin posthume, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un véritable revirement. Tout a commencé un jour de 1849, quand l'artiste-peintre Walter Deverell (1827-1854) est entré brusquement dans l'atelier de ses confrères, jeunes peintres de *Royal Academy* à Londres, en affirmant avoir trouvé une créature d'une beauté exceptionnelle, une véritable reine. Son éloge, effet sans doute de la surexcitation juvénile et du pressentiment d'avoir découvert la future muse, pouvait être conçu en ces termes : grande, au visage délicat et diaphane, aux traits subtils et majestueux, au cou de cygne et au teint lumineux, aux yeux vert bleu mi-couverts par de longues paupières, aux cheveux brillants comme le cuivre doré... Il parlait en réalité d'Elizabeth Siddal, une vendeuse de chapeaux chez qui il a eu l'occasion de faire des achats avec sa mère.

Bientôt la parente, sous la pression du jeune Deverell, persuade la modiste de venir poser pour son fils dans son atelier. Toutes les apparences de bienséance gardées, Elizabeth consent à la proposition de « donner » son visage à Viole du tableau *Deuxième nuit*. Hélas, le bonheur du peintre ne dure que peu de temps. Âgé de vingt ans à peine, il meurt peu après et « Lizzie » devient, bon gré mal gré, le modèle chouchou de la confrérie des Préraphaélites, acceptant les rôles d'héroïnes éthérées, poétiques, tragiques et mélancoliques, de saintes mystiques, d'amantes dépossédées ou de mortes ondulant en surface de l'eau stagnante.



Dante Gabriel Rossetti : Elizabeth Siddal, 1885

La collaboration d'Elizabeth Siddal avec les adeptes de *PRB (Pre-Raphaelite Brotherhood)*, organisation secrète des peintres qui, dans leur esthétique, s'opposaient avec acharnement à l'académisme victorien, doctrine officiellement reconnue à l'époque en Angleterre, a beaucoup influencé la production artistique du mouvement dont le père et le membre le plus fidèle était Dante Gabriel Rossetti, le futur époux et tuteur du modèle. C'est pourtant sa rencontre avec John Everett Millais et sa décision de poser, en 1852, pour la célèbre « Ophelia » qui s'est avérée d'une grande importance pour le processus de la mythification de l'héroïne shakespearienne. Avec l'exécution de ce chef-d'œuvre d'après un modèle vivant, le personnage d'Ophélie recevait enfin son corps à lui, tel que, selon le jugement subjectif du public, Shakespeare avait pu l'imaginer. Millais l'a rendu palpable, sensible et concret. Il a réussi ainsi à réaliser le grand rêve du « lecteur perplexe », celui de *voir* l'héroïne d'Hamlet de ses propres yeux. Certes, un certain nombre d'artistes, tels Eugène Delacroix ou Arthur Hughes, se sont déjà essayés avant lui à peindre Ophélie ; c'est pourtant le Préraphaélite qui a réussi à imposer son image auprès du public.

À quoi tient ce succès ? L'une des raisons en est sans doute la technique propre aux Préraphaélites. Celle-ci, selon l'élément qu'on veut mettre en relief, peut être nommée « le réalisme minutieux », « le réalisme spirituel » ou bien « le symbolisme naturaliste ». Laurence Brogniez, dans son travail intitulé *Préraphaélisme et Symbolisme, Peinture littéraire et image poétique*²⁶, ouvrage précieux pour la connaissance de la manière préraphaélite, explique la chose en se servant des termes bien simples, mais très adéquats. Elle invoque la précision des détails, la vivacité de la couleur parfois criarde, la succession de perspectives, les effets de texture et de lumière. En voilà assez pour se heurter à un dédain narquois de la part des membres de la *Royal Academy*, figés dans leur conception de la beauté.

La première réception des tableaux de la confrérie, qui coïncida avec la présentation de la toile de Millais intitulée *Christ in the House of His Parents* (1850), fut malveillante. Une vraie bataille d'opinion entre Charles Dickens et le partisan des peintres, John Ruskin, dit aussi « l'apôtre de la Beauté », s'est déclenchée sur les pages du *Times*. On connaît avant tout deux lettres dans lesquelles la défense de l'art préraphaélite dont s'est chargé Ruskin méritait la plus grande reconnaissance de la part des peintres

²⁶ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme, Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

chicanés. Et pourtant, l'amitié que l'auteur de *Modern Painters* nourrissait pour Millais ne lui a pas porté bonheur. Au contraire, lors de l'une des excursions estivales que l'artiste et son protecteur ont faites ensemble, le peintre est tombé amoureux de sa femme Effie. A peine trois ans plus tard, en 1885, elle est devenue son épouse et lui a donné par la suite huit enfants. Ruskin est demeuré seul avec le célèbre portrait de lui-même sur le fond d'une cascade à Glenfinlas que Millais a exécuté pendant le malencontreux voyage.

Toutefois, le mari trompé n'a jamais renoncé à défendre les Préraphaélites devant la critique virulente qui leur reprochait plus particulièrement l'obscénité. Selon les détracteurs, cette obscénité était le résultat immédiat du réalisme « optique » ainsi que du caractère aberrant des visions précédentes aussi bien dans les tableaux de Dante Gabriel Rossetti, de John Everett Millais, de Ford Madox Brown, que dans ceux de William Hunt. Pour nommer cette « déviation », Théophile Thoré propose même le terme de « pulsion scopique », c'est-à-dire l'aspiration à rivaliser avec l'œuvre du Grand Architecte, à le dépasser dans l'acte de l'exaltation de la nature remplie *à priori*, sans doute, de sa présence, et qui, par la voie de conséquence, mène l'artiste à l'excès, aux anomalies créatrices ; c'est

...la nature vue avec des lunettes, dans le stéréoscope, à travers des vitres de couleur, je ne sais sous quelles influences dépravées, au moyen de je ne sais quels instruments d'optique, mais de manière à tout éclairer et à tout distinguer²⁷.

L'opinion de Théophile Thoré fut vivement partagée par un autre chercheur qui, deux années après l'apparition de *Trésors de l'art en Angleterre*, soulignait avec la même impétuosité le caractère nocif du recours excessif de la confrérie aux lois de l'optique. Dans son étude comparative entre l'art anglais et l'art français²⁸, Ernest Chesneau mettait en relief le côté « pervers » de la manière préraphaélite, dont il cherchait la source dans le climat « scientifique » de l'époque. Rappelons ici que l'invention des lunettes, de la longue-vue, du microscope, du stéréoscope, de la vitre de couleur, du daguerréotype a éveillé de grandes émotions dans les milieux artistiques. Une vraie avalanche d'opinions critiques à l'égard des peintres en était le résultat direct. Pour mieux comprendre le bouleversement des critiques d'art, il faut se rendre compte de ce que la photographie était encore dévalorisée à la fin du XIX^e siècle. Elle se présentait comme une concurrence pour les académistes et même pour les réalistes. Et pourtant, la technique préraphaélite aspirait

²⁷ Théophile Thoré, *Trésors de l'art en Angleterre*, Bruxelles et Ostende, Claase, 1862, p. 434.

²⁸ Ernest Chesneau, *L'art et les artistes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 104.

à s'en rapprocher presque à chaque pas, quitte à devenir la cible des insultes les plus vulgaires.

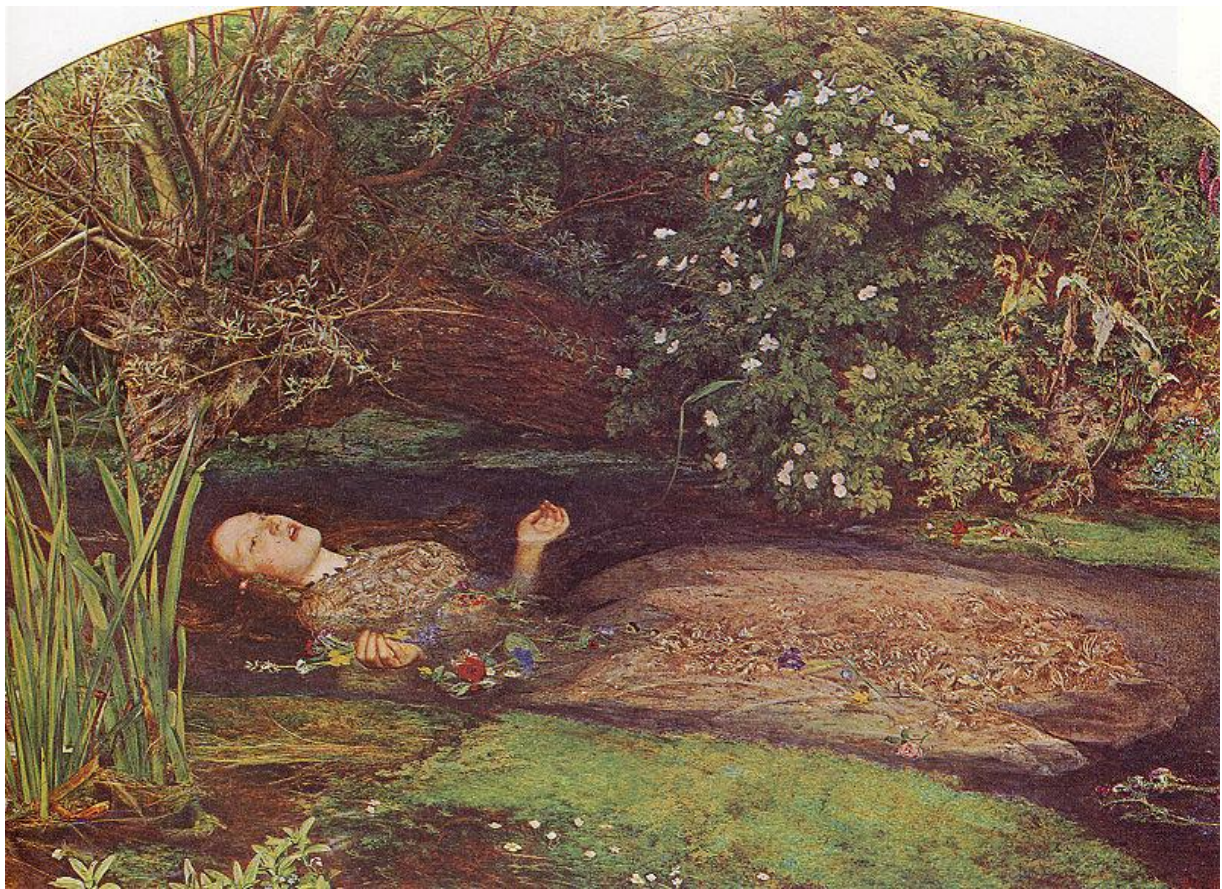
Tout en évoquant les débats sur la manière créatrice des Préraphaélites, nous tenons à signaler ici ce qui se rapporte à l'état d'âme des artistes, tâche d'autant plus utile que nous avons affaire à des portraitistes de femmes. Le rôle et l'influence de ces dernières sur leur vie étaient immenses, surtout en ce qui concerne les relations entre les membres du mouvement. A titre d'exemple, Rossetti, fou d'amour pour Elizabeth Siddal, n'a pas hésité à rompre pour quelque temps ses relations avec les Préraphaélites. Quant à Millais, il a heureusement commencé son travail sur *Ophélie* au moment le plus juste pour sa carrière et sa vie intime, c'est-à-dire avant d'avoir légalisé son grand amour pour l'ex-épouse de son ami. Le tableau qui allait lui apporter la célébrité internationale et contribuer à obtenir, à l'âge de vingt-quatre ans, le titre de membre de la *Royal Academy*, fut terminé en effet l'année qui précédait son mariage avec Effie.

Conformément à la conception de l'art de John Ruskin, qui s'est fait connaître entre autres par son fameux appel : « go to Nature in all singleness of hart...rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing »²⁹, Millais est parti en plein air, plus exactement aux alentours de Surrey, village situé à proximité de Londres, pour s'absorber là, au bord de *River Ewell*, dans la préparation de la toile de fond pour son *Ophélie* morte. Le souci du moindre détail était alors son credo. En effet, tout ce que l'artiste a réussi à peindre en cet endroit, avec l'ambition de bien reproduire la nature, s'inscrivait parfaitement dans les conceptions esthétiques de l'auteur de *Modern Painters*.

La manière artistique dont nous parlons ici, supposant le traitement individuel et exclusif de chaque élément de la composition, est habituellement nommée méthode du « découpage ». Elle est pourtant devenue le sujet d'une grande contestation. Les adversaires du mouvement ont reproché à ses représentants de s'égarer parmi les composantes de l'œuvre, de perdre de vue le tout. Dans le sillage de leur critique est apparue l'hypothèse du *chaos préraphaélite* qui, selon eux, était le fruit d'une fausse approche artistique. L'erreur devait prendre sa source dans le fait qu'avec chaque détail extrêmement bien élaboré le peintre anéantissait, ne serait-ce qu'inconsciemment, le sens des relations réciproques entre les entités du tableau. C'est ce qui faisait qu'Ophélie semblait étouffer sous le poids du réalisme. En plus, l'importance exorbitante

²⁹ *Sir John Everett Millais by Geoffrey Millais*, London, Academy Éditions, 1979, p. 32.

attachée au moindre élément engendre la transformation de la composition qui commence à ressembler à une forme de racolage d'objets isolés. Il n'y a point ici de perspective, la nature raconte sa propre histoire, vit sa propre vie, et l'héroïne shakespearienne fait l'impression de n'appartenir à rien. C'est comme si Ophélie et le fond étaient deux mondes autonomes, se touchant à peine. Chaque feuille, chaque fleur ou chaque herbe est fabriquée avec une telle piété que la noyée passe, presque inaperçue, au second plan. On y constate tout de même une certaine logique : l'attention du spectateur étant déplacée, la charge émotionnelle perd de sa force. Dans le droit fil de ce raisonnement, le souvenir traumatique de Shakespeare représenté sur le tableau de Millais peut être considéré comme une expérience en quelque sorte apaisée. L'image préraphaélite de la noyée cesse de choquer, parce qu'elle est comme tirée d'un livre de contes de fée pour enfants. Elle est douce, irréelle et délicate. Nous ne savons même pas si Ophélie a déjà rendu son dernier soupir ou bien si elle est encore sur le point de s'éteindre.



Sir John Everett Millais, *Ophélie*, 1852

C'est dans ce contexte de l'omniprésente ambiguïté que nous « lisons » le tableau de Millais, qui continue d'ailleurs de nous enchainer aujourd'hui, comme il enchantait les contemporains du Préraphaélite. La raison en est simple, nous semble-t-il ; ce qui plaisait au public chez Millais, c'était sa faculté de joindre le métier du peintre et le talent de l'homme de lettres. Dans l'autobiographie d'Anthony Trollope qui, aux alentours de 1860, a demandé à Millais de faire des illustrations pour ses cinq recueils de nouvelles, nous lisons que l'écrivain britannique voyait tout simplement dans *black and white illustrative work* du peintre (il y en avait cinquante-quatre) ses propres idées : « I have had my own ideas impressed on my memory by the excellence of his delineations »³⁰.

Millais avait effectivement le don de bien lire le texte, de manière à en dégager les traits pertinents de l'imagination propre à son auteur, pour ensuite les transposer en une langue imagée. Il n'y avait aucun personnage textuel, compris en tant qu'être avec tout son bagage psychologique, ses histoires et péripéties, qu'il n'ait su saisir et matérialiser sur ses toiles. A l'aide du pinceau ou d'autres techniques apparentées à la peinture, il reproduisait ce que l'écrivain venait de concrétiser dans les mots, comme autrefois les artistes anonymes le faisaient avec les vies de saints sur les murs des cathédrales gothiques. L'une des opinions les plus favorables à la production de Millais se laisse lire sous la plume de Jan van Beers qui, dans sa lettre envoyée de Paris après l'exposition de 1878, écrivait : « There are plenty of painters, but great poets in painting are extremely rare, and I consider you the great poet-painter of our time »³¹.

Pour mieux se rendre compte de l'originalité de l'étiquette « préraphaélite », exprimant l'opposition à tout ce qui se passait dans l'art pictural après Raphaël, il importe de rappeler que la source majeure d'inspiration de *PRB* était l'art des Primitifs. C'est dans ce réservoir d'images-là que les adeptes du mouvement puisaient à pleines mains, en se faisant aussitôt accuser d'avoir perverti la doctrine de l'imitation, de s'être tournés vers le réalisme mystique. Certes, il y avait toujours une petite chance de parvenir par cette voie à la célébrité, et *Ophélie*, exposée en 1852 à la Royal Academy, où elle a conquis les cœurs des spectateurs, en est le meilleur exemple. Mais il fallait pour cela une certaine évolution dans la pensée critique.

³⁰ Ibidem, p. 60.

³¹ Ibidem, p. 68.

Indépendamment des rêves de gloire de l'artiste, la peinture « microscopique », comme l'a nommée Théophile Gautier³², était pour Millais et ses compagnons le seul moyen d'incruster dans leur production picturale la dimension poétique sous-jacente, et de raconter en l'occurrence la noyade d'Ophélie. Nous proposons donc de nous pencher un moment sur la toile de Millais pour comprendre comment le peintre a réussi à séduire le public et à le convaincre de la « véracité » de son portrait de l'héroïne shakespearienne.

Le principe selon lequel la composition du tableau a été construite est celui de la profusion de détails. Les mains écartées en geste de prière, les paupières mi-closes et la bouche entrouverte, Ophélie, en train de s'ensevelir dans les profondeurs de l'eau, est comblée de petites fleurs de toute sorte. Mais le choix des plantes par Millais n'est pas fortuit. Chacune fournit une information ou du moins une suggestion éloquente concernant directement la noyée et les circonstances de l'accident.

A titre d'exemple, les pavots et les violettes tenus par Ophélie à la main sont les symboles présents dans notre culture depuis des siècles. Les deux renvoient à la mort, quoique la valeur de chacun doive être un peu nuancée. C'est ainsi que le pavot (*Papaver somniferum*, plante très répandue dans le bassin de la Méditerranée, surtout chez les Anciens) véhicule en surcroît une autre signification, celle de la léthargie en laquelle on tombe après la consommation de l'opium. Quant à la violette, sa valeur symbolique est beaucoup plus claire. Elle remonte à la mythologie phrygienne reprise par les Grecs et se rapporte au suicide d'un amant qui, fou d'amour, a été privé de la possibilité de consommer son amour. Selon les Anciens, le dieu Attis a perdu le bon sens à cause de la malveillance de la déesse Agdisis qui, crevant de jalousie, aurait fait l'impossible pour déjouer son mariage avec la fille de Pessinuntu. Désespéré, il erra plusieurs jours dans la prairie pour finalement se mutiler mortellement. Le sang coulant de sa plaie à grands flots a donné naissance aux violettes³³. L'ambiguïté des circonstances de la noyade ainsi que l'obscurité des intentions de l'héroïne suggérées par Shakespeare dans sa pièce ont donc été gardées dans le tableau de Millais.

On pourrait dénombrer bien d'autres exemples encore confirmant la thèse du dialogue qui s'est noué bon gré mal gré entre le tableau et la pièce de Shakespeare. Les motifs doublement présents, un récepteur exposé à l'action de plusieurs stimulants (les

³² Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, Lévy Frères, 1855, pp. 42-43.

³³ D'après Lucia Impelluso, *Natura i jej symbole: rośliny i zwierzęta*, tł. Hanna Cieśla, Warszawa, Wyd. Arkady, 2006, p. 128.

vers et les touches du pinceau) ne manque pas de les apercevoir. C'est ainsi par exemple qu'il porte son attention au saule qui, en tant que symbole de l'arbre des déesses liées au cycle linéaire, est considéré comme une plante aux fruits tombant avant de devenir mûrs³⁴. Apparus isolément, ces détails-là risqueraient de rester inaperçus. Notons que leur signification demeure toujours identique. Que ce soit dans le texte ou sur la toile, l'association suscitée par le saule est toujours la même : la stérilité. Ophélie, fille innocente, pucelle, ne franchira jamais le seuil de la maturité. Elle ne deviendra point femme. Elle gardera pour toujours la pureté de l'enfant. Aussi dans le tableau y a-t-il encore un autre attribut très visible de la virginité. C'est une fleur de lys qui accompagne la noyée dans son dernier voyage. Dans l'iconographie, cette fleur est très souvent présente dans la scène de l'Annonciation de la Vierge Marie. Remarquons aussi que la position elle-même des mains d'Ophélie millaisienne ressemble au geste de la prière qui est une tentative de l'âme de communier avec Dieu dans son désespoir et la solitude.

Néanmoins, si on regarde bien le tableau de Millais, on voit que ce n'est pas l'héroïne qui nous raconte son histoire. La technique du « milieu », appliquée par l'artiste avec tant de soin, réduit considérablement le rôle du personnage. Nous ne pouvons donc pas nous étonner devant le raisonnement de Théophile Gautier qui a retrouvé la grande valeur de la toile, c'est-à-dire son caractère plastique, justement dans l'arrière-plan, entièrement dominé par l'élément botanique, ce qui a pourtant remis en question toute sa véracité littéraire. Autrement dit, si Gautier appréciait chez Millais sa pédanterie, le traitement du sujet d'Ophélie lui apparaissait pour le moins discutable et son ambition de concurrencer le chef-d'œuvre de Shakespeare ridicule. Etienne-Jean Delécluze dit sur ce point : « Vouloir traduire exactement en peinture toutes les paroles métaphoriques de Shakespeare est une entreprise déraisonnable »³⁵.

Paradoxalement, là où Gautier voyait le défaut du peintre, l'histoire de l'art note sa grande victoire. On n'insistera jamais assez sur le service qu'a rendu Millais au motif d'Ophélie. Il ne fait pas de doute qu'en disant « trop », le peintre a raconté tout ce que Shakespeare a passé sous silence. Autrement dit, il a réussi à remplir le vide. Il a donné naissance à une Ophélie en chair et en os. Il a obtenu l'adhésion d'un vaste public qui a approuvé dès le début sa conception de l'amante d'Hamlet, figure qui ne demeurait jusqu'alors qu'une idée très imprécise, très littéraire.

³⁴ Ibidem, p. 58.

³⁵ Etienne-Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 99.

L'approbation publique pour le portrait d'Ophélie par Millais a encore une autre source. C'est la beauté du modèle, Elizabeth Siddal. Anglaise typique aux cheveux roux et à la peau diaphane, svelte et grande, elle possédait un charme exceptionnel, au point que, malgré ses aptitudes plutôt piètres en matière de peinture, elle recevait jusqu'à la fin de sa vie un vrai torrent d'éloges, tant de la part de son mari, enchanté par ses esquisses (elle en a effectué une centaine) que de la part de John Ruskin, l'ami de la famille. Cependant, sa vie de muse fut beaucoup moins heureuse qu'on ne pourrait le croire. Le faux accouchement, les nombreux adultères de Rossetti, les crises de nerfs adoucies par le laudanum, enfin le rhumatisme attrapé lors de longues heures pendant lesquelles Millais scrutait son corps immergé dans la baignoire chauffée par les lampes, lesquelles, après quelque temps, sont tombées en panne, autant d'épreuves douloureuses qui ont contribué à sa mort précoce. De retour du dîner avec sa nouvelle maîtresse, Rossetti l'a trouvée sans conscience, dans un état semblable à celui d'Ophélie, non encore morte, mais endormie dans son agonie à venir. Ayant utilisé le laudanum en une dose dix fois supérieure à la normale, stigmatisée par le fait de prêter son visage au portrait d'Ophélie, Elizabeth Siddal a fini sa vie le 11 février 1862, âgée de trente-deux ans à peine. De même que dans le cas de l'héroïne de Shakespeare, on ne sait pas vraiment si c'était un suicide ou pas. Une chose est pourtant certaine : par sa vie et par sa mort tragique, elle a incarné le personnage d'Ophélie par excellence. Renonçant à sa propre identité, elle a accepté celle des autres, celles des amantes littéraires, belles et fragiles, trop fragiles pour vivre dans ce monde, celle d'Ophélie qui se situe « à la croisée des figures délicates et raffinées du Quattrocento, de l'idéal chevaleresque du *fin d'amour* et des héroïnes excessivement romantiques des poésies de Keates ou de Tennyson »³⁶.

L'*Ophélie* de Millais, sans doute le tableau préraphaélite le plus célèbre, symbole du mystère de la vie et de la mort, de la raison et de la folie, nous a servi ici d'illustration exemplaire, alors que bien d'autres Ophelia sont nées, comme on sait, dans les ateliers de ses confrères ; qu'il suffise de citer les noms de Dante Gabriel Rossetti, d'Arthur Hughes, avec son image d'une jeune fille exsangue assise au bord de l'eau, plus tard de John William Waterhouse. C'est pourtant sir John Everett Millais qui a tracé les contours fixes de notre héroïne pour de longues décennies. Avec lui, comme le note fort judicieusement

³⁶ Anne Cousseau, *Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, op.cit., p. 82.

Anne Cousseau, « l'iconographie préraphaélite pose les éléments fondateurs du mythe »³⁷. Les plus importants d'entre eux sont la folie et la mort par noyade, sans qu'on oublie cependant les éléments les plus caractéristiques du décor, l'eau et les fleurs, dont la fonction esthétique, liée à la représentation du féminin, augmente considérablement par rapport au texte shakespearien.

Les écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle, et les symbolistes tout particulièrement, y verront bientôt une source d'inspiration de première importance. Ils s'en émerveilleront à un point tel que la noyée des préraphaélites se libérera finalement du contexte shakespearien pour représenter un des idéaux féminins les plus importants pour l'histoire de la littérature. C'est ce que nous voudrions montrer dans les parties suivantes de notre travail.

1.3. Ophélie à la française



Alexandre Cabanel, *Ophélie*, 1883

Une fois le mythe d'Ophélie débarqué sur le continent, il ne cesse de séduire un nombre de plus en plus grand d'artistes. Il ne faut pas attendre d'ailleurs, pour le

³⁷ Ibidem, p. 83.

constater, la génération symboliste ; dès la période romantique, le succès remporté par les représentations d'*Hamlet* au théâtre parisien de l'Odéon en 1827, où le rôle d'Ophélie fut interprété par l'incroyable actrice irlandaise Harriet Smithson, déclenche véritablement l'enthousiasme pour la pièce comme pour la comédienne : son portrait dans le personnage d'Ophélie envahit les peintures et les lithographies de l'époque. On la retrouve ainsi représentée chez Deveria, Boulanger, Dubufé, Ducarme, Langlumé ou Valmont. Delacroix, qui assistait d'ailleurs, tout comme Hugo, Vigny, Dumas, Nerval et Berlioz, aux représentations, consacra à Shakespeare une vingtaine de peintures dont la moitié traitent d'Hamlet et d'Ophélie. Hector Berlioz, par ailleurs le futur époux d'Harriet Smithson, s'inspirera de la scène pour sa ballade *La mort d'Ophélie*, composée l'année même de la représentation. Comme l'écrit Catherine Authier, « la fin tragique de l'héroïne, son aliénation progressive, son désir d'évasion dans la noyade et ses chants mystérieux confèrent à la scène de la mort une forte puissance poétique, source d'une beauté enchanteresse pour l'esprit romantique français. Ophélie devient ainsi la muse, la référence des romantiques malheureux et incompris dans leur siècle, une peinture lyrique du mal de vivre qui habitait déjà les personnages de Werther chez Goethe ou de René chez Chateaubriand »³⁸.

Parallèlement à l'engouement pour le théâtre de Shakespeare que fait naître en France la bataille romantique, les écrivains et les artistes continueront de se montrer sensibles à la passion malheureuse d'Ophélie, comme en témoignent par exemple certains passages de *Lélia* ou d'*Indiana* sous la plume de George Sand³⁹, quelques pages de Musset plus particulièrement axées sur le thème de la folie⁴⁰, le *Hamlet* réécrit en 1847 par Alexandre Dumas et Paul Meurice, sans qu'on oublie naturellement Hugo, auteur de *William Shakespeare*, mais aussi poète associant Ophélie à l'image de la mort dans *Fantômes (Les Orientales)*⁴¹.

À partir des années cinquante du XIX^e siècle, la capitale française vit à l'heure du réalisme et, un peu plus tard, du naturalisme zolien, c'est l'œuvre de Courbet qui marque

³⁸Catherine Authier, *Portrait de la comédienne Harriet Smithson*, <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1049>. Consulté le 12 avril 2014.

³⁹Voir sur ce point Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 118 et Béatrice Didier, *Ophélie dans les chaînes, étude de quelques thèmes d'« Indiana »*, dans *Hommage à George Sand*, Paris, PUF, 1969.

⁴⁰Tels les poèmes *Après la lecture d'« Indiana »*, *Après une lecture, Sonnet à Madame M.N.*, ou bien encore la scène VII des *Marrons du Feu*.

⁴¹Sur la fortune d'Ophélie dans la littérature française avant 1870, voir James M. Vest, *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, Lanham, University Press of America, 1989.

son empreinte sur la peinture. Cependant, la figure d'Ophélie, auréolée de toute la gloire que lui apporte le tableau de Millais, va exercer une véritable fascination sur un certain nombre de poètes, écrivains et artistes français. Bien que la poésie française ne soit pas au centre de notre étude, il ne sera pas inutile, croyons-nous (communauté linguistique et culturelle oblige !), de rappeler quelques incarnations de l'amante hamletienne dans la littérature de l'Hexagone avant de nous tourner vers les auteurs belges.

1.3.1. Théodore de Banville et ses « nymphes du saule »

Avant même que Millais ne crée son chef-d'œuvre, le parnassien Théodore de Banville manifeste à plusieurs reprises son intérêt pour l'héroïne de Shakespeare. Depuis l'année 1842, les poèmes qui l'évoquent plus ou moins directement se suivent : *La Voie lactée* (*Les Cariatides*, 1842), *A Henry Murger* (*Odelettes*, 1856), *Mascarades* (*Odes funambulesque*, 1859, seconde édition), *Metz et Nancy* (1864, poème non recueilli), pour ne citer que les références les plus explicites. L'envoûtement pour la figure d'Ophélie est donc chez Banville durable. N'est-elle pas d'abord le modèle esthétique du jeune poète, « rêveur obscur » et érudit, qui part à la recherche de la Femme ?

[...] Une enfant voilée avec ses longs cheveux,
A qui le ciel, pour qu' elle nous sourie,
A donné le regard de la vierge Marie [...].

Jeune âme limpide et fleurie
Comme les fleurs de la prairie
Aux calices roses ou bleus !⁴²

Dans *La Voie lactée*, « le divin Shakespeare » fait irruption avec ses

Mille créations palpitantes d' extases,
Dont le sein est vêtu de rêves et de gazes,
Et qui, sur notre ennui, du haut de leur ciel pur,
Jettent de longs regards d'incendie et d' azur⁴³.

Et le poète de planter un décor familial à la fiancée de Hamlet :

Les nénuphars penchés et les pâles roseaux
Qui disent leur chant sombre au murmure des eaux,
Le chêne gigantesque et l'humide oseraie
Qui trace sur le sol comme une longue raie (p. 35),

⁴² Théodore de Banville, *Amour angélique* (*Les Cariatides*), Paris, Alphonse Lemerre, 1889, p. 193.

⁴³ Théodore de Banville, *La Voie lactée* (*Les Cariatides*), op. cit., pp. 30-31.

avant de se demander :

Qui, répétant tout bas les chansons d'Ophélie,
Ne retrouve des pleurs pour sa douce folie ?
Qui dans son cœur éteint n'entend sourdre un écho,
Et n'aime Juliette écoutant Roméo ?
Comme ces deux enfants, ces deux âmes jumelles
Que le premier amour caresse de ses ailes,
Aspirent en un jour tout un bonheur divin,
Et meurent, enivrés de ce généreux vin !... (p. 37)

Les figures de femme qui apparaissent dans *La Voie lactée* sont autant de prétextes à des rêves d'amour, rêves aux couleurs de l'histoire, de la mythologie ou de la légende.

Quand on connaît vos sœurs, ces anges gracieux,
Évoqués une nuit de l'enfer ou des cieux,
Miranda, Cléopâtre, Imogène, Ophélie,
Ces rêves éthérés que le même amour lie !
Quelle femme ici-bas ferait vibrer encor
Le cœur extasié par vos cithares d'or ?
Mais ce qui le ravit dans une molle ivresse,
C'est ce théâtre bleu fait pour notre paresse,
D'où, comme le bon sens, la grave histoire a fui,
Et laisse le rêveur chanter son chant pour lui (p. 39).

Toujours en quête de la perfection, le chef des poètes parnassiens retrouve dans le visage et dans la pose du « fantôme » d'Ophélie ce dont il rêve depuis tant : un vrai symbole de la beauté et de l'idéal féminin. On est tout de suite frappé par la prédominance, dans son portrait, de la couleur blanche : « pâle Ophélie », « peau diaphane et blanche », « mains d'ivoire », « blanches ailes » sont des épithètes qui, avec leurs différentes variantes, ne cessent de revenir sous la plume de Banville ; de vers en vers, il devient de plus en plus visible que cette pâleur n'est point innocente, qu'Ophélie est aussi « pâle » que le sont ses souvenirs des événements passés, que l'est son âme malade. Force nous est de rappeler que dans l'imagination de nombreux portraitistes, tels Eugène Delacroix (*La Mort d'Ophélie*, 1844) ou bien Paul Delaroche (*La Jeune martyre*, 1885)⁴⁴, le visage d'Ophélie est essentiellement diaphane. Et s'il est tel, c'est parce que Ophélie constitue le miroir dans lequel se reflète l'inaccomplissement de l'héroïne en tant que femme. C'est là que se focalise toute sa virginité et l'ignorance des conséquences

⁴⁴ Sur la toile de ce peintre trois éléments sont particulièrement frappants. Tout d'abord, l'opposition entre la salacité et le monde des valeurs spirituelles obtenue grâce au contraste qui se produit par la juxtaposition de l'eau noire et opaque et du corps de la fille ondulant sur la surface d'un ruisseau, fille habillée de blanc (le symbole de l'innocence et de la pureté). En outre, l'artiste a décidé de lier les mains de son Ophélie par des cordes. Peut-être voulait-il suggérer ainsi que c'est à cause de l'amour terrestre qu'elle se trouve dans la situation de la noyée, mais en choisissant la mort, semble-t-il expliquer, elle évite la damnation, ce dont doit témoigner l'auréole marquée par Delaroche au-dessus de sa tête.

découlant de l'impossibilité de découvrir sa sexualité. Les réminiscences de la passion brusquement étouffée par le comportement inexplicable de l'amant, brumeuses, décolorées à l'instar de la vieille photographie déteinte sous l'action du soleil, mais avant tout douloureuses, font de la noyée la figure d'un fantôme aux yeux entrouverts qui se laisse volontairement éterniser à la lisière du pays des morts.

On note en même temps, en guise de cadre pour ses portraits de femmes, une très nette prédilection pour les images aquatiques et florales. À aucun moment, le poète n'oublie que c'est en cherchant à suspendre ses guirlandes de fleurs aux branches d'un saule que la jeune héroïne de Shakespeare, fiancée malheureuse d'Hamlet, glisse puis se noie dans une rivière. Dans son étude sur la symbolique de l'eau dans la représentation d'Ophélie chez Théodore de Banville, Myriam Robic souligne la présence constante dans la poésie de Banville des motifs mythologiques et des divinités des eaux telles que la naïade, la néréide, la nymphe, la Vénus anadyomène qui – étymologiquement et mythologiquement – « jaillit dans la clarté sur l'écume de l'onde »⁴⁵. Cypris, la blonde vierge de *La Voie lactée*⁴⁶, ou la Muse plaintive du même poème avec « ses cheveux dénoués et mêlés de roseaux / et l'épaule bleuie à l'étreinte des eaux » (p. 21), ou bien encore « la nymphe du saule au sein nerveux / qui met sur son épaule / ses longs cheveux » dans *Amours d'Élise*⁴⁷, en sont des incarnations exemplaires. Le thème aquatique qui marque tant la poésie banvillienne à travers la représentation funèbre de la mythique Ophélie est constamment associé au motif de la noyade.

Ce qui frappe encore dans la version de Banville, c'est qu'il ne dissèque pas les particularités concernant les circonstances de la mort de l'héroïne. Il ne s'interroge point sur la question de savoir si c'était le suicide ou l'accident. Par contre, ce qui lui semble essentiel, c'est de mettre en valeur la toile de fond de l'événement, tout ce qui contribue à créer l'ambiance mélancolique et contemplative de la dernière promenade que la jeune fille a faite au bord d'un ruisseau. En définitive, la question à laquelle le poète s'efforce de trouver la réponse est non pas celle de savoir *pourquoi*, mais *comment* la noyade a pu se dérouler. En esthète parnassien qu'il est, Banville se concentre sur le processus de l'absorption du corps d'Ophélie par l'eau, sur son osmose avec la nature végétale, qui se

⁴⁵Myriam Robic, *Symbolique de l'eau dans la représentation d'Ophélie chez T. de Banville*, « Equinoxes, A graduate Journal of French and Francophone Studies », numéro 6, automne/hiver 2005-2006. *L'eau*. http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Robic.html.

⁴⁶Théodore de Banville, *La Voie lactée (Les Cariatides)*, op. cit., p. 20.

⁴⁷*Amours d'Élise (Les Cariatides)*, op. cit., p. 92.

fait parmi les plantes aquatiques, ainsi que sur la cueillette des fleurs qui vont bientôt couvrir son « tombeau », à l'instar de la couronne funéraire.

La tendance s'affirme avec force dans *À Henry Murger*, poème du recueil *Odelettes* (1856), dans lequel Banville célèbre les héroïnes de cet écrivain romantique français. En tout premier lieu, son Ophélie à lui, figure éponyme du poème écrit en 1845, mais recueilli dans *Les Nuits d'hiver* en 1856, année même de la parution d'*Odelettes*. C'est une sorte de douceur onirique qui enveloppe la mort d'Ophélie sous la plume de Murger.

Sur un lit de sable, entre les roseaux,
Le flot nonchalant murmure une gamme
Et dans sa folie, étant toujours femme,
L'enfant se pencha sur les claires eaux.

Sur les claires eaux tandis qu'elle penche
Son pâle visage et le trouve beau,
Elle voit flotter au courant de l'eau
Une herbe marine, à fleur jaune et blanche.

Dans ses longs cheveux elle met la fleur,
Et dans sa folie, étant toujours femme,
À ce ruisseau clair, qui chante une gamme,
L'enfant mire encor sa fraîche pâleur.

Une fleur du ciel, une étoile blonde
Au front de la nuit tout à coup brilla,
Et, coquette aussi comme Ophélia,
Mirait sa pâleur au cristal de l'onde.

La folle aperçoit au milieu de l'eau
L'étoile reluire ainsi qu'une flamme,
Et dans sa folie, étant toujours femme,
Elle veut avoir ce bijou nouveau.

Elle étend la main pour cueillir l'étoile
Qui l'attire au loin par son reflet d'or,
Mais l'étoile fuit ; elle avance encor :
Un soir, sur la rive on trouve son voile.

Sa tombe est au bord de ces claires eaux,
Où, la nuit, Stella vint mirer sa flamme,
Et le ruisseau clair, qui chante une gamme
Roule vers le fleuve entre les roseaux⁴⁸.

C'est à cette Ophélie-là que se trouve comparée, dans le poème de Banville, une des héroïnes des *Scènes de la vie de bohème* de Murger (1846-1848), Mimi, morte jeune elle aussi :

⁴⁸Henry Murger, *Ophélia*, dans *Les Nuits d'hiver*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, pp. 11-13.

Comme l'autre Ophélie,
Dont la douce folie
S'endort en murmurant
Dans le torrent,

Pâle, déchevelée,
Et dans l'onde étoilée
Éparpillant encor
Ses tresses d'or,

Et comme Juliette,
Qui craignait l'alouette
Éveillée au matin
Parmi le thym,

Elle est morte aussi jeune
Au bel âge où l'on jeûne,
Ta pensive Mimi
Au front blêmi,

Et, dans la matinée
De la vingtième année,
Elle a fermé ses yeux
Insoucieux ⁴⁹.

L'Ophélie de Banville semble accepter la mort sans objection ni reproche. C'est à peine qu'elle murmure une plainte « triste et pure », chantant la chanson de l'amour impossible, tombant dans un état de pétrification passéiste qualifié de « douce folie ». Cette épithète est d'ailleurs pour les Parnassiens une sorte d'apothéose. Mourir pour ses désirs impossibles à assouvir ici-bas, pour ses passions incomprises par la société bourgeoise, pour l'idéal entrevu un instant, tel est bien le rêve du poète de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Arthur Rimbaud se souviendra de la formule.

Dans la suite du poème banvillien, le souvenir d'Ophélie se trouve amplifié par le biais d'une fille prénommée Giselle. Serait-ce une référence au fameux ballet-pantomime composé par Adolphe Adam sur un livret de Théophile Gautier, créé à l'Académie royale de musique (devenue l'Opéra de Paris) le 28 juin 1841 ? Banville se souvient-il de « wilis », spectres de jeunes filles mortes vierges poursuivant chez Gautier leurs fiancés ? Toujours est-il qu'à travers l'image de cette Mimi-Giselle-Ophélie, le poète renoue avec le thème traditionnel de l'amour plus fort que la mort :

Comme une autre Giselle
Elle effleure de l'aile
Les lys extasiés

⁴⁹ Théodore de Banville, *A Henry Murger (Odelettes)*, dans *Les Poésies*, Paris, Poulet Malassis et de Brois Éditeurs, 1857, pp. 272-273.

Et les rosiers,

Et, diaphane et blanche,
Le soir vers nous se penche,
En posant ses deux mains
Sur les jasmins.

Sa plainte triste et pure
Dans le ruisseau murmure,
Et s'envole en rêvant
Avec le vent.

Que le printemps renaisse,
Ame de ta jeunesse,
Elle tressaille aux sons
De tes chansons,

Et parfois se soulève,
Pour les entendre en rêve
Dans la brise passer
Et s'effacer.

Et le poète de s'exclamer :

Rendons-toi, dors heureuse,
Pauvre fille amoureuse :
Notre amour te défend
Comme un enfant !

Croise tes mains d'ivoire :
Car, du moins, ta mémoire
Qui sait nous attendrir,
Ne peut mourir !⁵⁰

Au bout du compte, l'Ophélie banvilienne devient immortelle, en effet. Sa mort cesse d'évoquer la peur. Adoucie par les fleurs, elle est plutôt un moyen de vivre à jamais, de donner naissance au mythe. Comme l'Antigone de Sophocle, Ophélie est née pour mourir afin d'entrer par la suite dans la mémoire collective, dans l'histoire de la littérature et de l'art.

Elle n'en demeure pas moins une valeur de référence pour un poète désireux de rompre avec des idées sombres. Dans *Mascarades (Odes funambulesques, 1859)*, poème introduisant l'ambiance du carnaval, Ophélie devient, à côté de quelques autres personnages shakespeariens, l'incarnation de la mélancolie britannique, à laquelle Banville oppose la joie de vivre française.

...Chantez, Musique et Danse !
Que le doux vin de France

⁵⁰Théodore de Banville, *A Henry Murger (Odelettes)*, op.cit., pp. 274-275.

Tombe dans le cristal
Oriental !

Pas de pudeur bégueule !
Amis ! la France seule
Est l'aimable et divin
Pays du vin !

Laissons à l'Angleterre
Ses brouillards et sa bière !
Laissons-la dans le gin
Boire le spleen !

Que la pâle Ophélie,
En sa mélancolie,
Cueille dans les roseaux
Les fleurs des eaux !

Que, sensitive humaine,
Desdémone promène
Sous le saule pleureur
Sa triste erreur !
Qu'Hamlet, terrible et sombre
Sous les plaintes de l'ombre,
Dise, accablé de maux :
« Des mots ! des mots ! »

Mais nous, dans la patrie
De la galanterie,
Gardons les folles mœurs
Des gais rimeurs !

Fronts couronnés de lierre,
Gardons l'or de Molière,
Sans prendre le billon
De Crébillon !...⁵¹

Enfin, l'originalité de Banville dans le traitement du personnage d'Ophélie consiste avant tout, nous semble-t-il, à déplacer le centre de gravité de la tragédie, sa tension, vers un autre niveau interprétatif : notre attention est dirigée sur une image de la noyade qui, dans l'esprit du poète, perd sa dimension terrifiante pour mettre en relief l'idée de l'amour plus fort que la mort, pour traduire une aspiration au bonheur. Mort euphémisée par des fleurs partout présentes, par le murmurando des chansons de l'héroïne, par le vent qui emmène ailleurs son âme, le cours d'eau lui-même étant associé au sommeil et à la délivrance... Cette identification de la mélancolie à l'élément liquide, tout

⁵¹ Théodore Banville, *Mascarades (Odes funambulesques)*, Paris, Fasquelle, 1909, pp. 29-30.

comme l'anesthésie de la « douce folie » dont parle Myriam Robic⁵², reviendront sous la plume de Rimbaud.

1.3.2. Arthur Rimbaud : « la blanche Ophélie sur l'onde calme et noire »

C'est en mai 1870 qu'Arthur Rimbaud, poète débutant âgé de seize ans à peine, désireux d'obtenir son passeport pour les salons littéraires de l'époque, décide d'envoyer le manuscrit du poème *Ophélie* à...Théodore de Banville. Il voudrait même, selon son propre aveu, devenir parnassien. La tentation esthétisante, plus particulièrement le goût du pictural, reste en tout cas constamment perceptible dans son poème. Les premiers quatrains, avec leur vision de la noyée shakespearienne, font penser aussitôt à la toile de Millais, à ceci près que c'est une vision en noir et blanc, comme si le poète n'avait vu le tableau de 1852 qu'en reproduction :

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis⁵³.

Ici encore, on nous montre le corps d'Ophélie, paumes et regards tournés vers le ciel, dérivant au fil de l'eau, le long de rivages en fleurs. Il convient de noter en même temps, comme chez les préraphaélites, l'importance du cadre naturel, voire même une sorte de fusion entre la jeune fille et le décor : « le vent baise ses seins », les eaux « bercent ses grands voiles », « les saules frissonnants pleurent sur son épaule », « sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux », « les nénuphars froissés soupirent autour d'elle »... Le reflet des étoiles dans l'eau rend plus intense la blancheur de la morte, alors que la comparaison avec un lys dénote l'idée de pureté. Et les étoiles elles-même, comme Ophélie, « dorment », donnant lieu à une curieuse assimilation de la jeune fille avec un astre. Fille fleur aux couleurs pures, enveloppée par les voiles, transfigurée en figure diaphane, figée dans une attitude hiératique, elle apparaît comme une vierge sainte sur laquelle « un chant mystérieux tombe des astres d'or ». En quoi elle rappelle encore les portraits des Préraphaélites qui aimaient, comme on sait, aborder des sujets religieux et mystiques.

⁵² *Symbolique de l'eau*, op.cit. p. 40.

⁵³ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, dans A. Rimbaud, Ch. Cros, T. Corbière, Lautréamont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1980, coll. Bouquins, p. 11.

On est frappé en même temps par la juxtaposition des lignes du tableau : l'horizontalité, qui semble dominer et qui donne l'illusion de la paix, de la sérénité, du glissement tranquille sur la surface de l'eau, versus la verticalité qui s'exprime surtout à l'aide des lignes scandées par la nature : tels les saules pleureurs, ou bien les aulnes qui se courbent devant le corps de la noyée et les roseaux qui s'inclinent. Ces lignes verticales et horizontales, régulières et répétitives, donnent l'impression de l'harmonie universelle où la nature participe au sort de l'être humain, aussi tragique qu'il soit⁵⁴.

Le motif du voile qui enveloppe le corps d'Ophélie, assimilé au linceul, est évidemment la figure de la mort ; ne renvoie-t-il pas cependant aussi, par l'intermédiaire de la voile, au champ sémantique du navire? Il pourrait suggérer ainsi l'idée du dernier voyage, voyage sans retour. C'est sous la voile de ce bateau funeste que le poète visionnaire pourrait enfin entamer librement, lui aussi, son évocation hors du monde qu'il déteste. Toutefois, avant de s'embarquer, le futur auteur du *Bateau ivre* chante le « chant mystérieux », chant de sacrifice qui le met à l'unisson avec la nature dont il ressent le frissonnement et les soupirs.

L'ensemble de la vision donne l'impression de calme et de tristesse. Le corps d'Ophélie flotte « très lentement », le mouvement de l'eau est infime. La chanson délicate et triste, associée aux brises du soir (vers 8) et au son à peine perceptible des « hallalis » (vers 4), s'inscrit elle aussi dans cette tonalité et dans ce rythme. Le deuxième quatrain semble même donner au temps la dimension de l'infini, tout en glissant une référence à la date de l'action d'Hamlet :

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir⁵⁵.

Le lecteur attentif ne saurait manquer de noter le ton de plainte qui règne dans le poème. L'organisation formelle du texte, c'est-à-dire la juxtaposition de neuf quatrains divisés en trois parties inégales (2 x 4 quatrains plus un quatrain unique), mais aussi la savante musique des frissons et des soupirs envoyés par la nature, musique que renforcent constamment des effets stylistiques puissants (tel le « l » liquide du hallali dans le huitième vers), tout cela fait penser à une berceuse funèbre.

⁵⁴Sur l'aspect pictural et parnassien du poème, voir Michel Esnault, *Rimbaud, 20 poèmes expliqués*, <http://rimbaudexplique.free.fr/index.html>.

⁵⁵Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 11.

Faut-il s'en étonner ? Certes pas. La lecture des strophes rimbaldiennes nous conduit vite en effet à formuler l'hypothèse selon laquelle la décision de consacrer un poème à Ophélie résulte du fait que l'héroïne de Shakespeare constituait avant tout pour le poète un être souffrant de l'incompréhension et de l'ostracisme. N'était-t-elle pas ainsi un avatar privilégié du poète lui-même ? Derrière la malheureuse amante de Hamlet on peut reconnaître assurément l'artiste lui-même, celui qui, à l'instar d'Ophélie, s'obstine à voir le monde autrement, au risque d'être perçu comme un être aliéné dans son propre milieu. Rimbaud excelle dans la comparaison de sa situation à celle d'Ophélie. Le prénom de la jeune fille ne rime-t-il pas, dans la deuxième strophe, à la folie, trahissant à l'occasion, une fois de plus, la dette de Rimbaud à l'égard de Banville ?⁵⁶ Le parallèle s'affirme très nettement dans le deuxième groupe de quatrains ; là, comme nulle part ailleurs dans ce poème, l'amante d'Hamlet assume le rôle du double mythique du poète révolté :

O pâle Ophélia ! belle comme la neige !
 Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !
 – C'est que les vents tombant des grand monts de Norwège
 T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté... (p. 11)

L'apostrophe initiale : « ô pâle Ophélia ! », le tutoiement (« tu mourus »), l'association de la jeune fille fleur à un de ces « poètes de sept ans » dont parle Rimbaud ailleurs⁵⁷, le goût de l'« âpre liberté » et, avant tout, l'image de l'enfant « par un fleuve emporté », tout comme l'est le poète par ses visions et sa folie poétique, autant d'indices ou d'allusions qui autorisent le rapprochement. Pour lui comme pour son héroïne, la solitude et l'aliénation vont de pair avec les « délires » et les « hallucinations » ; mais elles impliquent aussi une fusion avec le mystère de l'univers :

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
 À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
 Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
 Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits... (p. 11-12)

« La voix des mers folles, immense râle » qui se laisse entendre dans le quatrain suivant, et qui « brise le sein d'enfant trop humain et trop doux », fait penser aussitôt à l'aventure du *Bateau ivre*, tout comme « les vents tombant des monts de Norvège » qui viennent tordre la chevelure de la jeune fille, avant que « les Maelstroms épais » ne

⁵⁶ « Qui, répétant tout bas les chansons d'Ophélie/Ne retrouve des pleurs pour sa douce folie ? », lisons-nous dans *La Voie lactée*.

⁵⁷ *Les poètes de sept ans*, dans *Poésies*. Au moment d'écrire le poème Rimbaud est en effet très jeune, tout comme Ophélie.

fassent regretter au poète « l'Europe aux anciens parapets ». Enfant comme Ophélie, incapable de « changer la vie », le poète ne peut que dériver, lui aussi, sur la surface du fleuve. L'image du suicide par la noyade d'Ophélie devient manifestement ici la préfiguration de l'odyssée dramatique du *Bateau ivre*, et la femme fleur du tableau de Millais apparaît comme une sœur jumelle du « poète de sept ans ». Noyés dans le silence ultime, ils sont tous les deux victimes de leur « rêve » ; l'aliénation et la soif de renaître à un monde différent les rapprochent constamment l'un de l'autre. La formule de Michel Esnault définit fort bien, sur ce point, la nature de l'entreprise rimbaldivienne : « La quête poétique débouche à la fin sur la parole étranglée, sur un ultime et définitif silence, celui de l'enfant noyé, celui du "pauvre fou", celui du poète, victime de son "rêve" »⁵⁸.

Les deux composantes de l'image rimbaldivienne de la folie d'Ophélie, à savoir la propension au rêve alliée à la délicatesse de l'enfant, soulignent encore les convergences entre le poète et son héroïne : dans les deux cas, nous avons affaire à une âme pure, innocente et ouverte à l'autre monde. C'est là un mélange noble, marque des dispositions hors commun que seules les artistes, les élus, les « rêveurs sacrés », pour reprendre le terme de Victor Hugo, possèdent. Dans *Ophélie*, Rimbaud traduit en quelque sorte l'idée qu'avait déjà formulée l'auteur de la *Fonction du Poète* à propos de l'art et de l'artiste. Ce qui dépasse et distingue le poète du commun des mortels, c'est son aptitude à décrypter le monde, ce « chant mystérieux qui tombe des astres d'or » dans le seizième vers d'*Ophélie*, ces « vents » qui « t'avaient parlé », ce « souffle qui portait d'étranges bruits à ton esprit rêveur » ; c'est « ton cœur qui écoutait le chant de la Nature dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits »... C'est à l'instar d'Ophélie que le poète cherche à comprendre à son tour la nature et qu'il entend sa voix.

Fidèle au modèle de l'héroïne folle d'amour lancé par Shakespeare, Rimbaud propose néanmoins une folie atténuée, comme en témoigne l'oxymoron de la « douce folie ». C'est cette folie là qui constitue en fait le moyen de communication privilégié d'Ophélie avec la nature. La jeune fille est capable d'entendre ce que les autres n'entendent pas ; c'est ce que semble suggérer le champ lexical de la parole, largement présent dans le texte : « souffle », « parler », « plainte », « voix »... Son « œil bleu » trahit un esprit inspiré, une âme visionnaire. Les rêves de l'enfant Ophélie : « Ciel ! Amour ! Liberté ! » (vers 29) sont manifestement ceux de l'enfant Rimbaud, et les trois mots

⁵⁸M. Esnault, *op. cit.*, <http://rimbaudexplique.free.fr/index.html>.

composent un rêve suprême : « Quel rêve, ô pauvre Folle ! Tu te tendais à lui comme une neige au feu » (vers 29-30). Un rêve difficile à atteindre et qui entraîne finalement la mort.

Double du poète lui-même, Ophélie n'en reste pas moins un personnage idéalisé, proche de l'idée à la fois romantique et symboliste de l'artiste. Jeune fille vierge, non encore gâtée par le monde impur dont parle largement Shakespeare dans sa pièce, elle jouit sous la plume de Rimbaud d'une innocence originaire, elle possède une « majesté » édénique. Elle est associée d'emblée au lys, symbole royal, motif qui sera repris d'ailleurs au dernier vers. Tout au long du poème, Rimbaud accorde à son héroïne des attributs qui mettent en relief sa noblesse de caractère, sa grandeur d'âme. Elle est dotée d'« un grand front rêveur » (v. 12), elle est enveloppée de « grands voiles » (v. 10), elle est frappée par de « grandes visions » (v. 31) ; l'adjectif « grand », renforcé par des adverbes tels que « plus » (v. 5 et 7), « très » (v. 3) et « trop » (v. 26), revient constamment sous la plume du poète. « Fantôme blanc sur le long fleuve noir », elle est en conflit avec le monde réel, qui n'apporte que des déceptions. Elle est une « autre » aux rêves démesurés. La structure et le rythme des vers s'en ressentent : le majestueux alexandrin, les répétitions et les anaphores scandent la solennité du personnage et marquent son prestige. L'idéalisation du portrait d'Ophélie est à retrouver aussi dans la démarche qui consiste à célébrer l'héroïne par le biais de la nature. Nature tendre, vivante et compatissante, et qui s'associe visiblement à l'hommage que rend le poète au personnage hors du commun.

Alors que l'Ophélie de Shakespeare est noble de par ses origines, celle de Rimbaud l'est uniquement par son âme et la beauté des idées qu'elle incarne. En fait, la nature idéalisée d'Ophélie réside dans sa condition de l'individu éternel. Balançant entre le monde des vivants et celui des morts, noyée dans l'océan du sommeil ambigu, elle devient la figure mythique, hors la notion du temps. Rimbaud souligne la durée illimitée de l'existence d'Ophélie par l'expression « plus de mille ans » ou par l'utilisation du présent d'habitude qui décrit l'état permanent des actes propres à la condition de la noyée : elle « passe », elle « murmure »... L'image du fleuve dont l'onde est « calme et noire » n'est pas sans connoter l'Achéron, autour duquel les âmes des morts sans sépulture errent éternellement ; elle apparaît comme la métaphore du temps qui passe et de la mort qui attend et qui emporte dans un pays dont on ne revient jamais.

Nous avons donc affaire, dans cette *Ophélie* de Rimbaud, à un traitement original du personnage emprunté au drame shakespearien et à la toile de Millais : le poète de quinze ans a su fondre toutes sortes d'influences avec un art qui n'appartient qu'à lui. La

tentation picturale est ici pour lui une manière de se laisser aller à des sensations et à des émotions qui sont les siennes propres ; elle contribue à mettre en valeur le thème de la « douce folie », l'image de la noyée et le tableau de la nature s'y rejoignent dans l'exaltation d'un ailleurs de rêve et de liberté. Le poème montre à lui seul combien est juste l'affirmation de Laurence Brogniez, selon qui la poésie de Rimbaud se présente comme une poésie de type autoréférentiel, miroir de son âme sensible car élue⁵⁹.

Rimbaud reste celui qui, après Théodore de Banville, a redonné de la splendeur au mythe d'Ophélie en France. Mais il y a plus : dépassant la tentation esthétisante de Banville, véhiculant l'idée de l'harmonie universelle, mais aussi celle de l'aliénation des êtres angéliques, répandant une mélancolie engendrée par l'omniprésence de l'élément liquide, laissant passer surtout, pour la première fois dans son œuvre, cette conception de la voyance qu'il développera par la suite, il ouvre la voie à bien d'autres Ophélie, celles qui peupleront l'imaginaire symboliste et feront sortir le mythe du territoire français.

1.3.3. Ophélie de Jules Laforgue ou l'ambiguïté de la femme

Ce qui frappe d'emblée dans l'œuvre de Laforgue, c'est la présence de nombreuses épigraphes empruntées à Shakespeare. Les protagonistes de *Hamlet*, plus particulièrement, exercent sur lui une véritable fascination ; selon Georges Jean-Aubry, Hamlet serait même pour Laforgue ce que saint Antoine fut pour Flaubert⁶⁰. Dans un de ses contes de *Moralités légendaires*, Jules Laforgue, en proie à la dérégulation, met dans la bouche de Hamlet ces mots à propos d'Ophélie :

Allons, je donne dix ans de ma vie pour la ressusciter ! Dieu ne dit mot ! Adjugé ! C'est donc qu'il n'y pas de Dieu, ou bien que c'est moi qui n'ai même plus dix ans à vivre. La première hypothèse me semble la plus viable, et pour cause.⁶¹

Notons qu'aussi bien Hamlet, qui risque son pari avec Dieu, que l'écrivain lui-même, meurent sous peu : le héros à la fin du conte et l'artiste huit mois après la première parution de son texte.

Néanmoins, avant que Laforgue, ne quitte ce monde à la fleur de l'âge, il subira une attirance particulièrement forte pour le motif ophélique. C'est au printemps 1886,

⁵⁹Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme, Peintre littéraire et image poétique*, op. cit., pp.159-170.

⁶⁰*Hamlet ou les suites de la piété filiale. Œuvres complètes* de Jules Laforgue. Introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, *Mercure de France*, 1922-1930, t. III, p. 281.

⁶¹Jules Laforgue, *Choix de poésies, Hamlet*, Paris, Larousse, 1966, p. 95.

comme le notent ses biographes, qu'il découpe dans la pièce anglaise toutes les scènes dans lesquelles paraît Ophélie. Il en extrait les épigraphes de ses *Fleurs de bonne volonté* et projette un conte, publié pour la première fois en novembre et décembre 1886 dans *La Vogue* sous le titre *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, placé ensuite dans les *Moralités légendaires* (1887).

Faut-il y voir l'expression de quelque obsession ? De sa crainte de la femme, de son besoin de se tenir toujours très proche de sa mère ? En fait, aussi bien Hamlet que sa bien-aimée nous semblent apparaître avant tout sous la plume de Laforgue comme les avatars de l'écrivain lui-même, miroirs réfléchissant la condition de l'artiste dans son temps, artiste hanté par les philosophies du désespoir et par une espèce de misogynie visant à « délibidiniser » la femme, de la rendre en quelque sorte fraternelle.

Il est possible de dégager le dénominateur commun qui unit tous les personnages-miroirs de Laforgue. Dans les *Mélanges Posthumes*, nous pouvons lire : « Nous, poètes, restons des enfants de quinze ans, toujours pubères... »⁶². Etant donné son désir constant de souligner la pureté de ses héros et héroïnes, à l'image de l'état désexualisé d'Ophélie, force nous est de constater que la puberté ophélique se place chez Laforgue à l'origine même de la sensibilité poétique, du génie de l'artiste. De fait, toutes les héroïnes de Laforgue sont de jeunes vierges maigres aux hanches « desséchées », « dures et droites », à la poitrine plate quasiment sans sexe, blondes, limpides, lunaires, pâles, intactes... Très souvent, elles sont telles grâce à la purification aquatique, liée dans presque tous les cas à la noyade virgine. Elles sont l'objet d'une peur masculine devant tout ce qui est du genre féminin : « il n'y a plus de jeunes filles ; toutes des gardes-malades ; j'oublie les petites poupées adorables mais, hélas ! incassables, les vipères et les petites oies à *duvet pour oreillers* », affirme le Hamlet de Laforgue⁶³. Albert-Marie Schmidt note dans son travail de synthèse consacré à la littérature symboliste : « L'adversaire n'est pas pour Laforgue le bourgeois positiviste, mais la femme »⁶⁴.

Marie-Jeanne Durry explique à sa façon les raisons pour lesquelles Laforgue aimait tant ce jeu de miroir à travers la littérature. Selon elle, il avait besoin de se doubler pour

⁶² *Œuvres Complètes de Jules Laforgue III. Mélanges Posthumes*, Paris, Mercure de France, 5e éd., 1913, p. 55.

⁶³ Jules Laforgue, *Choix de poésies, Hamlet*, op. cit., p. 71.

⁶⁴ Albert-Marie Schmidt, *La Littérature symboliste (1870-1900), Que sais-je?*, Paris, Presses de France, p. 46.

s'y cacher et s'y reconnaître. La biographe écrit : « Dans un jeu de miroirs, il peut se regarder et satisfaire à éternelle convoitise d'existences de compensation »⁶⁵.

A la source du ton spécifique qui règne dans la production littéraire de ce poète maudit, névrosé, psychopathe et phtisique, on retrouve quelques événements traumatiques de sa courte existence : le besoin inassouvi de la présence maternelle, l'incapacité de vivre dans la société bourgeoise, l'expérience d'un déracinement qu'il éprouve déjà à l'âge de sept ans. S'anéantir à l'instar d'Ophélie, toucher l'inconscience cosmique, le bien ultime, devient jour après jour le plus grand rêve du poète. Il songe à l'espace sans bornes et au temps sans fin, il rêve de dériver sur la surface de ses ruisseaux de paroles. D'où son besoin de parler de la mort dans l'eau purifiante pour toucher à l'inconscient.

Dans ses paysages macabres, au sein desquels la lune occupe une place particulière, apparaît parfois le personnage de Pierrot, « frère » d'Ophélie ou son avatar masculin, puisqu'elle est androgyne, son double cynique, en quelque sorte, nommé aussi dans certains poèmes le « dandy de la Lune » ou le « blanc enfant de chœur de la Lune », ou bien encore le « lunologue éminent »⁶⁶. C'est là le côté ironique dans la manière d'envisager le réel chez Laforgue.

Les paysages du *Hamlet des Moralités légendaires* sont mornes, tristes et sombres, imbibés de l'odeur de la mort omniprésente. L'eau est stagnante, noire, polluée, le ciel est gris et lourd. L'ambiance étouffante, pénible et sinistre, privé de tout espoir : les jeunes femmes « se débarrassent » de leurs « bouquets », c'est-à-dire de leur pureté ; les nostalgies sont « bornées » ; le parc ressemble à un « cloaque », le monde est horrible, les « crapauds » sont partout... Le mal de vivre s'exprime tout au long du conte. L'attirance du néant y est toute spontanée et quasiment préréflexive, comme chez Ophélie :

C'est pourquoi (sauf orages) ce coin d'eau est bien le miroir de l'infortuné prince Hamlet, en sa tour paria, en sa chambre aux deux fenêtres vitrées de jaune, dont l'une montre en gris souillé les ciels, le large, et l'existence sans issue, et l'autre est ouverte à la plainte perpétuelle du vent dans les hautes futaies du parc.⁶⁷

Rappelons que Laforgue, tout comme Baudelaire, est tourmenté par une inquiétude sexuelle. C'est visible surtout dans la manière de créer des portraits tantôt sexualisés et tantôt désexualisés. L'ambiguïté des émotions vis-à-vis la femme semble constituer la pierre angulaire de son œuvre.

⁶⁵ Cité par Albert-Marie Schmidt, op. cit., p. 110.

⁶⁶ *Œuvres Complètes de Jules Laforgue I. Poésies*, Paris, Mercure de France, 9e éd., 1917, p. 220, 223.

⁶⁷ *Moralités légendaires*, op. cit., p. 7.

Poète, le héros principal de *Hamlet ou les suites de la piété filiale* n'échappe pas à l'influence néfaste de cette sensation contradictoire déchirant son *moi*. Ayant complexe de la femme, il attend néanmoins de la part de Kate l'éloge enthousiaste de son génie créateur et c'est seulement alors qu'il décide de l'emmener avec lui pour s'éloigner ensemble de la ville. Mais tout de suite après, il revient sur sa décision. La dernière scène du conte apporte la mort du protagoniste aux pieds de la tombe d'Ophélie.

Le remords et le sentiment de culpabilité qui poursuivent le Hamlet de Laforgue à chaque fois qu'il se décide à entrer dans une relation avec la femme résultent de son passé œdipien :

J'oubliai peu à peu qu'il s'agissait de mon père assassiné, volé de ce qu'il lui restait à vivre dans ce monde précieux (pauvre homme, pauvre homme !), de ma mère prostituée (vision qui m'a saccagé la Femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la céleste Ophélie !)...⁶⁸

Au déchirement torturant son âme il trouve néanmoins une solution. Elle consiste non seulement à priver la femme de ses attributs sexuels, à la purger de sa libido dangereuse pour l'homme, surtout pour l'artiste. Elle consiste encore à la priver de tout penchant au matérialisme dont l'Ophélie de Laforgue est accusée. Citons, à titre d'exemple, ce portrait de fille frivole, matérialiste et peu réflexive que fait d'elle Hamlet :

Elle avait beau être adorable et fort mortellement sensitive, en grattant bien on retrouvait l'anglaise imbue de naissances de la philosophie égoïste de Hobbes. « Rien n'est plus agréable dans la possession de nos biens propres que de penser qu'ils sont supérieurs à ceux des autres », dit Hobbes. C'est ainsi qu'Ophélie m'eût aimé, comme son « bien », et parce que j'étais socialement et moralement supérieur aux « biens » de ses petites amies⁶⁹.

L'Ophélie de Laforgue ne cherche que le confort et le bonheur dans le mariage. Kate, « bien roulée », semble toute différente, mais le miracle de l'admiration ne dure guère ; Hamlet, le porte-parole de Laforgue lui-même, rêve d'un amour où la sexualité n'est reconnue que pour être niée et dépassée. A cet effet, il recourt méthodiquement à faire de la femme une sœur fraternisée, une camarade délibidinisée, sans sexe défini, un tiers sexe, en quelque sorte.

L'esthétique de Laforgue, l'expression d'une ironie cinglante et douloureuse face non seulement au monde, mais aussi à sa propre existence du *dandy lunaire*, est illustrée par l'évocation d'un certain nombre de produits alimentaires : *légumes, riz blanc,*

⁶⁸ Ibidem, p.12.

⁶⁹ Ibidem, p. 10.

mandarines et *œufs durs* dont l'artiste ascète s'abstient. « Végétarien » et mangeur d'« azur », il refuse la nature charnelle pour plonger dans un pessimisme fondamental et philosophique qui pourtant « *n'a rien à voir avec Dieu* » ni avec nombre de sectes imposant des exigences du corps de toutes sortes⁷⁰. Seule l'activité artistique, domaine de la stabilité, le pouvoir créateur du Verbe immortel, est capable, selon l'auteur des *Complaintes* et adepte de Schopenhauer, de surmonter le pessimisme et la mélancolie. Elle seule permet d'accéder à la béatitude « *madréporique* », d'entrer dans la dimension anti-spatiale et atemporelle. Là encore, la figure d'Ophélie ressurgit sous sa plume.

Laforgue fait d'elle la protagoniste de quelques-uns de ses poèmes des *Fleurs de bonne volonté*, d'inspiration baudelairienne, dont plusieurs portent le même titre : *Dimanches*, certains étant précédés d'un extrait de la pièce de Shakespeare. Comme chez son célèbre prédécesseur, le nom de l'héroïne est rarement évoqué, le poète ne parle d'elle qu'implicitement :

Le ciel pleut sans but, sans que rien ne l'émeuve,
Il pleut, il pleut, bergère ! sur le fleuve [...]

Et elle va se jeter dans le fleuve
Pas un batelier, pas un chien Terr'Neuve⁷¹.

Dans un autre poème du cycle des *Dimanches*, il recourt à des allusions teintées d'imprécations misogynes :

Et ta chair, sur quoi j'ai des droits ! s'y pâme...
Que je te les tordrais avec plaisir
Ce cœur, ce corps !
Et te dirais leur fait ! et puis encore
La manière de s'en servir !
Si tu voulais ensuite m'approfondir⁷².

« Mélancolie atavique »⁷³, le désespoir, une sorte de spleen fin de siècle sont fort présents dans le texte de Laforgue. Dans ce contexte, le personnage d'Ophélie assume le rôle de quelqu'un qui par sa courte existence souligne une opposition significative entre la fugacité de la vie, représentée par tout ce qui est matériel ou « terrestre », et la part de l'immortel, de l'immuable ou, si on veut, de l'« aquatique ». La dialectique de la terre et de l'eau constitue un des éléments les plus importants de la base sur laquelle se dresse

⁷⁰ Claude Puzin, *Le Symbolisme, Genre et mouvements*, Balises 10, Natan 2002, p. 54.

⁷¹ Jules Laforgue, *Dimanches (Le ciel pleut sans but...)*, dans Léon Lejealle, *Jules Laforgue, Choix de Poèmes, Hamlet, Jugements sur Jules Laforgue*, op. cit. pp. 163-164

⁷² *Les Dimanches (Les nasillardes cloches des dimanches...)*, op.cit., p. 188.

⁷³ Jules Laforgue, *Mélanges*, op.cit., p. 21.

l'édifice créateur de Laforgue, chantre de l'éternel oubli, de l'inconscience cosmique. A la terre en perpétuel mouvement et en désagrégation, le poète oppose l'immobilité des eaux. C'est exactement là, c'est-à-dire dans les profondeurs des eaux dormantes, mortes et noires que plongent tous les songes et rêveries aquatiques du poète méditant au sujet de l'Inconscient cosmique dont le symbole par excellence est chez Laforgue la lune réfléchie sur la surface de la rivière, astre stérile et purifiant l'âme du poète de tout matérialisme, de toute pulsion sexuelle. L'eau, si elle est pour le poète féminine, demeure avant tout maternelle (lire sécurisante), mais, soulignons-le, d'une maternité virginale, car personne ne la féconde. L'espace aquatique, c'est la seule « femme » dont il n'a pas peur. Lieu idéal, le monde sous-marin, l'eau est dans l'imaginaire de Laforgue un espace de vie inférieure, délivré de la pensée, immobile, inorganique, éternel, et surtout un espace de sécurité. Le poète exprime ainsi son désir de devenir, comme Ophélie, un être lunaire asexué, plongé dans l'univers aquatique, touchant au calme et éternel oubli, à l'Inconscient cosmique. Dans l'amour impossible et tragique entre la fille de Polonius et le Prince de Danemark, nous découvrons l'écho de l'inadaptation sociale de l'écrivain.

Le secret de Laforgue est qu'il s'aventure dans d'autres chemins esthétiques que ses contemporains. La parodie, c'est, semble-t-il, le mot clé de l'auteur de *Hamlet ou les suites de la piété filiale*. Dans *Message poétique du symbolisme* (1947), Guy Michaud écrit à propos de lui qu'« il n'a jamais voulu se prendre au sérieux, être dupe de lui-même ». Et plus loin : « Sensibilité et ironie : sa poésie sera la parodie de sa sensibilité profonde »⁷⁴. Si nous voulions appliquer l'opinion du critique au texte de *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, il s'avérerait que, grâce à cette aptitude du poète névrosé, une transformation de la tragédie de Shakespeare en un monologue intérieur et de la pièce de théâtre en un conte descriptif, ou en une sorte de poème farci de réflexions symbolistes, est possible. Éliminant consciemment les éléments surnaturels⁷⁵ qui, chez Shakespeare, assument le rôle justificateur de l'(in)action du protagoniste, introduisant à la place le matérialisme et le déterminisme, Laforgue écrit le *Hamlet* de son temps, texte imbu du pessimisme de Schopenhauer et de l'Inconscience de Hartmann. C'est peut-être la raison pour laquelle Jean-Louis Barrault, qui a créé ce texte en 1939 sur la scène de l'Atelier,

⁷⁴ Claude Puzin, *Le Symbolisme, Genre et mouvements*, op.cit., p. 109.

⁷⁵ Le spectre du roi assassiné n'existe pas dans la chronique *Saxo grammaticus*, une des premières versions de *Hamlet* où Jules Laforgue puise les noms de certains de ses personnages (Gerutha, Fengo). D'autres versions, antérieures à Shakespeare, ainsi que l'adaptation de la pièce de Dumas père de 1848, l'introduisent.

affirmait que *le Hamlet* de Jules Laforgue est en fait un Hamlet écrit non pas par Shakespeare, mais par un autre Hamlet.

On constate en effet que, tout au long du texte, l'auteur des *Moralités légendaires* procède à la désintégration du personnage principal, de Hamlet comme de sa bien-aimée. Nous avons affaire à un cas particulier de la présentation des héros où les individus se reflètent mutuellement les uns dans les autres et, en se conditionnant ainsi, ils poussent l'action en avant.

Le premier couple : William (prénom significatif, renvoyant aussitôt à Shakespeare lui-même) et sa maîtresse Kate (allusion à l'histoire traumatique de l'enfance du poète de Stratford), qui assume également dans le texte de Laforgue le rôle du double d'Ophélie⁷⁶, est sans aucun doute une référence au dramaturge anglais. Mais regardons Hamlet : « de taille moyenne », avec « une longue tête enfantine », « cheveux châtons » et « deux mignonnes oreilles de jeune fille », d' « une pâleur un peu artificielle mais jeune », aux « yeux bleu-gris », dont le nez est « sensuel », la bouche « ingénue » et « les pieds féminins », « il ne s'habille que de noir »⁷⁷ – n'est-il pas un *alter ego* de Laforgue ? Ni homme ni femme, il possède certains traits de l'androgynie ou, tout au moins, d'un ange noir, mélancolique, puisque banni pour toujours des cieux. Un passage du texte reste particulièrement éloquent quant à la subtile manière dont s'opère, dans le portrait de Hamlet par Laforgue, le mélange des éléments féminins et masculins :

L'assise de la tour où le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre, croupit au bord d'une anse stagnante (...) Les flottilles des cygnes royaux à l'œil narquois n'y font guère escale. Du fond vaseux de paquets d'herbages, là, montent, aux pluvieux crépuscules, vers la fenêtre de ce prince si humain, les cœurs d'antiques ménages de crapauds, râles glaireux expectorés par de catarrheux vieillards (...). Et les derniers remous des bateaux laborieux viennent troubler (...) la maladie de peau de ce coin d'eau mûre, oxydée d'une bave de fiel balayée (...), cataplasmée ça et là de groupes de feuilles plates en forme de cœur autour de rudimentaires tulipes jaunes, hérissée ça et là de maigres bouquets de joncs fleuris (...). C'est pourquoi (...) ce coin d'eau est bien le miroir de l'infortuné prince Hamlet⁷⁸.

Une fois de plus, nous voyons bien ici la prédilection du poète pour l'élément aqueux, élément féminin par excellence, ainsi que pour le champ lexical de la mort (l'eau stagnante, les vieillards, la maladie, le crépuscule, la couleur jaune). En les juxtaposant au personnage d'Hamlet, Laforgue accomplit l'œuvre de la symbiose des deux versants, l'un

⁷⁶ Signalons d'ores et déjà les ressemblances de la situation avec certains éléments de l'univers représenté dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. On en parlera plus loin.

⁷⁷ Jules Laforgue, *Choix de poèmes, Hamlet*, op.cit., pp. 83-84.

⁷⁸ Jules Laforgue, *Choix de poèmes, Hamlet*, op.cit., p. 68.

féminin et l'autre masculin. Autrement dit, le protagoniste focalise en lui les traits des deux sexes, les siens, purement hamletiens, et ceux d'Ophélie « céleste » qui doit mourir. Il ne fait pas de doute qu'une telle démarche a pour conséquence l'approfondissement psychologique du héros. Le *Hamlet* de Waldemar Śmigasiwicz (2007), metteur en scène polonais qui a confié le rôle du prince à une jeune actrice, Paulina Chruściel, en est la meilleure preuve aujourd'hui.

Le dernier couple qui mérite d'être envisagé dans la perspective des miroirs est le tandem Ophélie-Kate. Une première opposition est évidente : si la première est morte dès le début du conte, l'autre, « bien roulée », demeure toujours vivante. Dotée d'une beauté similaire à celle de sa devancière, elle séduit le prince sans scrupules. Et Hamlet voit en elle ce qu'il veut voir, c'est-à-dire ce qu'il se rappelle d'Ophélie, et qu'il projette involontairement sur Kate : un idéal, « une personnalité divine » à « un torse angélique »⁷⁹. Cette confrontation, loin de fournir simplement le contraste pour les besoins de la structure du conte, éclaire avant tout l'attitude de Laforgue homme vis-à-vis des femmes. Même si le héros (et aussi Laforgue) croit peu à la sincérité féminine symbolisée dans le texte par Kate, il ne doute pas de celle d'Ophélie : « c'était une sainte en jupe simple »⁸⁰, comme le constate résolument Hamlet. Dès lors, la question qui se pose est celle de savoir d'où vient cette incroyable indulgence du poète pour la fille noyée dans un ruisseau. Autrement dit, quelle est la raison pour laquelle l'ironie et le persiflage qui ressurgissent au premier plan dans les vers antérieurs à *Hamlet ou les suites de la piété filiale* cèdent la place à la pitié, la compassion et l'empathie. La réponse est pourtant transparente, nous avons essayé de le montrer : Laforgue lui-même se voit en Ophélie, figure hautement ambiguë.

*

Au moment de conclure notre premier chapitre, on peut constater qu'Ophélie apparaît finalement, aux yeux des écrivains français, comme un être aux multiples facettes. Très souvent, l'une de ces facettes s'avère être celle de l'auteur lui-même. Toujours est-il qu'Ophélie séduit par son aspect insaisissable. Elle est le mythe, elle est une part de l'éternel féminin, et en tant que telle elle se manifeste en maintes variantes.

⁷⁹ Jules Laforgue, *Choix de poèmes, Hamlet*, op.cit., p. 94.

⁸⁰ Ibidem, p. 94.

C'est ce que illustre fort bien, au seuil du XX^e siècle, le sonnet de Laurent Tailhade, offrant « comme un bouquet déjà flétri ces rimes vaines »

À l'Innommée, à la Furtive, à l'Inconnue
Que mon désir appelle et n'évoquera pas,
À l'Ange secouant des roses sous ses pas,
À l'Idole que voile une impalpable nue ! [...]

Qu'elle soit Ophélie, Hélène ou Béatrice,
Le Démon protecteur, la Muse inspiratrice,
Ou que l'Amante de pierre aux flancs invulnérés...⁸¹

Du même Laurent Tailhade, le poème intitulé *Les fleurs d'Ophélie*, publié en 1894 dans *Vitraux* et dédié à Mallarmé, apporte de la jeune fille une image qui exploite au maximum le motif floral, constamment présent pourtant, nous l'avons vu plus haut, chez des artistes et écrivains. La virtuosité du poète en tant que chantre d'Ophélie consiste en effet à raconter l'histoire de l'amante de Hamlet à l'aide des fleurs et de leur symbolique : « fleurs d'été », « fleurs de printemps », fleur blé de novembre »... Souvenirs des « vierges aux blondeurs roses » qui chantaient jadis, d'une « lointaine douceur des printemps révolus », ces « lotus réservés pour la table des dieux » sont pourtant marqués d'emblée par le toucher de la mort et se transforment vite, sous la plume du poète, en des « fleurs éprises des tombeaux » : « violettes des morts », « fauves chrysanthèmes »,

Mandragores criant d'une voix surhumaine
Au pied des gibets noirs que hantent les corbeaux⁸².

A l'instar de Vénus, cette Ophélie quasiment immatérielle et diaphane, plus conceptuelle que tangible, ne surgit de l'écume des eaux que pour mourir aussitôt sous nos yeux, selon son destin mythique bien connu, littéralement noyée sous des fleurs.

A travers les iris et les joncs, Ophélie
Abandonne son âme aux murmures berceurs
Du fleuve seul témoin de sa mélancolie... (p. 40)

Fleurs sur fleur ! Des sanglots éteignent sa romance,
Tandis que, les cheveux couronnés de jasmin,
Elle s'incline vers les joncs du fleuve immense.

Les Nixes près du bord lui montrent le chemin,
Et, calme, au fil de l'onde en les glauques prairies,
Elle descend avec des bleuets dans la main (p. 41).

⁸¹ Laurent Tailhade, *Le Jardin des rêves*, dans *Poèmes élégiaques*, Paris, Mercure de France, 1907, pp. 40-41.

⁸² Laurent Tailhade, *Les fleurs d'Ophélie*, dans *Vitraux*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 39.

Guirlandes de fleurs, contours estompés des saules, eau berceuse, robe flottante, paupières fermés et « dictame adoré du sommeil », tous les ingrédients de l'image traditionnelle sont là, pour donner cependant de la mort d'Ophélie une version forte, une vision proche de la conception à la fois symboliste et décadente de la femme, par un artiste bouillonnant, quoique « prince des esthètes ».

*

Signalons encore en passant, dans le domaine des arts décoratifs, *Le coffret d'Ophélie* (1901), œuvre d'Armand Point, artiste qui s'inscrit dans la lignée du mouvement symboliste ; le visage d'Ophélie s'y laisse reconnaître facilement sur la façade richement ornée : avec sa chevelure longue éparpillée et entourée de fleurs, sa tête se distingue grâce au fond bleu sombre qui entre en contraste avec sa peau blanche.

Les quelques exemples que nous venons d'évoquer montrent assez, croyons-nous, la fascination que la figure d'Ophélie exerce en France. Qu'en est-il cependant, à l'époque du symbolisme, chez les écrivains de Belgique ? Les brumes du Nord ajoutent-elles au mythe une dimension nouvelle ? Peut-on parler d'une Ophélie à la belge ? C'est ce qu'on essaiera de voir dans la suite de notre travail.

2. Ophélie narcissique : les miroirs de l'eau et du corps

Nous avons signalé, dès l'Introduction, le caractère composite du mythe d'Ophélie, amalgame de différentes aspirations philosophiques, psychologiques ou artistiques des auteurs. La tendance, observable déjà chez les écrivains français, s'affirme d'une manière éclatante sous la plume des symbolistes belges. La jeune noyée shakespearienne y apparaît en effet comme un être aux visages multiples, empruntés à des figures qui dominent le nouveau panthéon littéraire de l'époque. C'est cette identité complexe de l'Ophélie belge que nous allons examiner dans les chapitres qui suivent. À commencer par la figure de Narcisse, avec tout ce qu'elle prête à notre héroïne.

La noyade de Narcisse, dont les premières mentions datent du début de l'ère chrétienne⁸³, est une mort par consommation au bord de la fontaine : « Il n'y a pas de *suffisance* pour Narcisse », écrit Eymard en examinant la fortune du mythe de Narcisse ovidien dans la poésie féminine des XIX^e-XX^e siècles⁸⁴. Par ailleurs, le chercheur constate que l'histoire de Narcisse est une histoire close et s'achève avec sa mort. Or, la passion de Narcisse le cloue au rebord du bassin de la fontaine lui interdisant aussi bien la fuite, qui équivaldrait à la disparition du reflet aimé, que le suicide conscient à l'arme blanche. La difficulté vient précisément du fait que la conscience de cet acte n'est possible que dans la conscience de la dualité formée par le *je* et son reflet dans le miroir.

Cependant, devant le miroir, l'amant se transforme en un prisonnier, en un otage de son propre reflet et il en est conscient. Il se peut, certes, que le Narcisse antique emprunte son nom à une fleur dont le suc comprend une substance toxique nacroto-âcre et que l'action hypnotique est comparable à la léthargie provoquée par le poisson-torpille (en grec : *narqué*), mais, selon la majorité des philologues, une telle hypothèse dénature le mythe moins qu'un comportement halluciné et même magique ; le narcissisme proprement dit est partout là où il y a la conscience claire et lucide de l'amour de soi.

⁸³ Nous pensons ici notamment au récit d'Ovide, dont les *Métamorphoses* ont été terminées en l'an 8 après J.-C. et commencées une dizaine d'années avant. Toutefois, il y a encore d'autres documents relatifs à ce personnage (auparavant, on ne connaît que la fleur appelée « narcissé » qui, d'après l'Hymne homérique à Déméter datant d'environ 500 avant J.-C., devait servir d'appât pour Coré enlevée par Pluton), comme par exemple les récits de Coton ou de Strabon. De ces récits dans lesquels Narcisse est un être humain, celui d'Ovide paraît pourtant le plus détaillé.

⁸⁴ Julien Eymard, *Ophélie ou le narcissisme au féminin : étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Lettres modernes Minard, collection « Thèmes et mythes », 1977, p. 26.

Platon dans le *Phèdre* (255D) l'explique en définissant le narcissisme comme la situation dans laquelle l'aimé se voit dans les yeux de l'amant comme dans une glace et y découvre sa beauté. Dans cette perspective, l'autre se réifie et ne sert que d'instrument permettant de s'y mirer. En plus, la présence de ce miroir vivant auprès de Narcisse est supportée par ce dernier uniquement à titre de l'autocontemplation qui exige nécessairement la surface réfléchissante⁸⁵. Bref, l'histoire de Narcisse pétrifié dans la pose d'admiration de lui-même acquiert des marques tragiques. Tout simplement parce qu'il se reconnaît dans son reflet.

Il y a, certes, d'autres interprétations de ce mythe : philosophique, psychologique, sociologique ou poétique, mais en ce qui concerne la littérature, le monopole appartient à l'invariant ovidien. Narcisse *fin*it ainsi son aventure dramatique et sans issue par ne jamais consommer son amour et, dans la plupart des versions du mythe, par ne jamais ressentir l'attraction de la fluide profondeur de l'eau de fontaine, ce qui pourtant est le sort et la caractéristique d'Ophélie dont l'histoire de la mort *s'éparpille* bien au-delà du moment de la chute dans les profondeurs du ruisseau.

Narcisse et Ophélie, homme et femme, l'un scrutant la surface de l'eau comme un miroir réfléchissant, l'autre pénétrant dans la profondeur de l'eau à la recherche d'autres niveaux de la réalité, apparemment si différents, demeurent pourtant semblables. Cependant, leurs similitudes ne se limitent nullement à des facteurs tels que la beauté insolite du jeune corps, la solitude amoureuse, la fin tragique de la vie dans les profondeurs de l'eau, l'incompréhension des autres ou la folie. Leurs mythes se croisent dans des aspects autrement essentielles, comme le confirment les œuvres des symbolistes belges, puisant largement dans la richesse des mythologies ainsi que dans celle du folklore national.

Tout d'abord, ils ont en commun une ambiguïté sexuelle. Dans les deux cas, nous avons affaire à un sexe hésitant, au point qu'on puisse parler d'Ophélie en tant que Narcisse au féminin et de Narcisse comme celui qui incarne le plus grand interdit, celui de ne pas aimer l'autre mais soi-même, d'être à la fois le « je » et le « toi » et – comme l'affirme Françoise Grauby – de commettre ainsi l'inceste suprême ». Selon la chercheuse, « Narcisse séduit les hommes et les femmes, mais personne ne peut l'émouvoir »⁸⁶. La

⁸⁵ Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, op. cit., p.165.

⁸⁶ Ibidem, p. 165.

nature androgyne, quoique proche d'asexualité, voire de stérilité, de Narcisse est pourtant aussi le propre d'Ophélie, de celle qui n'a jamais franchi le seuil de sa virginité, qui n'a jamais confirmé sa féminité. Les deux personnages restent sur ce point pour ainsi dire passifs, mais autosuffisants, tournés vers eux-mêmes, vers la dimension spirituelle de leur existence et non vers la satisfaction de leurs instincts sexuels, les poussant vers l'autre. La sexualité semble être dans les cas de Narcisse et d'Ophélie une question conventionnelle, transitoire et indéterminée. Le femme rejoue le masculin, l'homme imite, mais en apparence, le féminin. Bref, le masculin et le féminin hésitent, changeant un moment leur rôle et essaient de se rejoindre à travers l'androgyne. La virginité et le jeune âge des héros renforcent cette impression.

L'ambiguïté et le caractère « transitoire » du sexe restent dans les deux cas soulignés par certains attributs significatifs qui accompagnent les images d'Ophélie et de Narcisse. Il s'agit plus particulièrement d'ornements floraux et de bijoux. Conformément à ce que nous transmet la tradition, toute Ophélie et tout Narcisse s'entourent de fleurs ou de bijoux sertis de pierres précieuses ; nous en trouverons la confirmation au cours de notre travail. L'anthroponyme lui-même de Narcisse comporte le nom d'une fleur et c'est en fleur que se métamorphose finalement le jeune homme. C'est peut-être la raison pour laquelle Françoise Grauby considère la présence au sein des deux mythes de fleurs ou de bijoux comme l'indice d'absence de sexe précis. L'exemple emblématique en est, pour l'auteur de *La création mythique à l'époque du symboliste*, le personnage de Narkiss, le héros éponyme du conte de Jean Lorrain placé en 1902 dans le recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse* : « être au sexe hésitant, il ne peut être saisi qu'à travers une fourmillante description de bijoux, de fleurs et de sensations baroques »⁸⁷.

Notre conclusion : l'essentiel des deux mythes ne réside pas tant dans la tendance à concrétiser le sexe (si l'on ne peut pas le préciser, c'est qu'il n'est pas l'élément essentiel), que dans la mise en valeur d'une attitude spécifique envers le monde extérieur, attitude caractérisée par le repli, l'introversion et la passivité. Nombre d'écrivains, note Françoise Grauby, ont montré que Narcisse n'existe « que par le regard ou la parole. Il prend alors le visage de l'artiste lui-même en quête de l'Idée »⁸⁸. C'est ce que nous nous proposons de vérifier dans le présent chapitre par rapport aux écrivains du symbolisme belge qui, à la recherche de leur propre identité spirituelle, prêtent souvent l'âme de Narcisse à l'héroïne

⁸⁷ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme...*, op. cit., p. 169.

⁸⁸ Ibidem, p. 174.

de Shakespeare, celle qui, dans sa folie, quitte le monde pour pleurer sa virginité et sa sensibilité excessive dans les profondeurs de l'eau.

Narcisse, symbole de la conscience de soi, représente ainsi pour nous le drame de la confrontation de l'esprit et du corps. Ce qui nous frappe le plus, c'est le fait que les deux mythes racontent au fond une histoire commune : celle d'un dépouillement charnel en vue d'atteindre la beauté spirituelle. En méprisant sa jeunesse et sa beauté, Ophélie attende à ses jours et rentre à la matrice de la terre, se fond avec la nature, se dissout en quelque sorte dans l'eau. Narcisse, lui, se transforme en une fleur belle et odorante auprès de la source ; selon certaines versions du mythe, il se serait même noyé en voulant embrasser sa propre image reflétée par l'eau et des fleurs blanches seraient apparues à l'endroit de sa disparition. Dans les deux mythes, par conséquent, à force d'entrer en contact avec l'eau, de s'abandonner à un jeu de reflets dans le miroir aquatique, les héros se détournent du corporel pour s'ouvrir à une réalité autre. Et c'est précisément cela qui intéresse les écrivains du symbolisme.

2.1. « Âme toute vouée à son spectacle intérieur »

L'une des incarnations littéraires les plus fascinantes d'Ophélie, c'est en effet sa représentation en tant qu'image spéculaire de Narcisse, plus précisément sa version féminine. À ceci près qu'Ophélie est une jeune fille vierge qui n'est pas encore et qui ne sera jamais initiée au monde des femmes.

Des images d'Ophélie qui ne sort jamais de son état de virginité et de suffisance d'elle-même sont particulièrement fréquentes sous la plume de Georges Rodenbach qui, dès les premiers vers de ses *Vies encloses*, dans le poème au titre hautement significatif d'*Aquarium mental*, dresse son décor privilégié, celui que constitue le miroir de l'eau :

L'eau sage s'est enclose en des cloisons de verre
D'où le monde lui soit plus vague et plus lointain ;
Elle est tiède, et nul vent glacial ne l'aère ;
Rien d'autre ne se mire en ces miroirs sans tain
Où, seule, elle se fait l'effet d'être plus vaste
Et de se prolonger soi-même à l'infini !⁸⁹

Les miroirs sans tain dont parle ici Rodenbach ne sont rien d'autre que la surface réfléchissante de l'eau enfermée dans des cloisons de verre, lesquelles cloisons, laissant

⁸⁹ Georges Rodenbach, *Aquarium mental*, I, dans *Les Vies Encloses : poèmes*, Paris, Eugène Fasquelle, 1916, p. 3.

passer la lumière, facilitent les jeux de miroir où le visage du poète se confond avec celui de la noyée shakespearienne. L'eau de Rodenbach semble être en effet

...vouée à ce seul subtil soin [...]
De ne vouloir qu'être un miroir silencieux
Où les étoiles sont tout à coup élargies ;
Et surtout ne vouloir, dans son calme otieux,
Que s'orner de reflets, de couleurs accueillies,
Fard délayé du visage des Ophélie !⁹⁰

Et le poète de proclamer ouvertement ses affinités avec l'eau ophélique :

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence
Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
Toute vouée à son spectacle intérieur,
A sa sorte de vie intime et sous-marine.⁹¹

Nous retrouvons le même motif dans *Aquarium mental V* :

Ah ! mon âme sous verre, et si bien à l'abri !
Toute elle s'appartient dans l'atmosphère enclose ;
Ce qu'elle avait de lie ou de vase dépose ;
Le cristal contigu n'en est plus assombri.
Transparence de l'âme et du verre complice,
Que nul désir n'atteint, qu'aucun émoi ne plisse !
Mon âme s'est fermée et limitée à soi ;
Et, n'ayant pas voulu se mêler à la vie,
S'en épure et de plus en plus se clarifie.
Âme déjà fluide où cesse tout émoi ;
Mon âme est devenue aquatique et lunaire ;
Elle est toute fraîcheur, elle est toute clarté,
Et je vis comme si mon âme avait été
De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre.⁹²

L'image d'Ophélie et de sa noyade se fait dans le recueil de plus en plus obsédante ; c'est à travers elle que se poursuit désormais la recherche identitaire du poète. Dans une mort causée par le reflet fatal, Ophélie et Narcisse trouvent leur destin commun.

Ophélie a laissé sombrer à pic ses nattes
Qui se sont peu à peu tout à fait dénouées ;
Ses yeux ouverts sur l'eau sont comme deux stigmates ;
Ses mains pâles sont si tristement échouées ;
Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
Qui la fait ressembler au mirage d'un saule.
« Suis-je ou ne suis-je pas » ? a songé sa démence...
Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,

⁹⁰ *Aquarium mental II*, op. cit., pp. 6-7.

⁹¹ *Ibidem*, p. 7.

⁹² *Aquarium mental V*, op. cit., pp.12-13.

Tumulte inextricable où sa tête s'est prise⁹³.

Les yeux ouverts sur l'eau correspondent à l'image du regard fixé sur le miroir. L'examen de son reflet est ici à son point culminant. L'image s'estompe, avec ses cheveux qui « envahissent l'eau grise » Ophélie entre dans le miroir, semble passer de l'autre côté. Le poète n'hésite pas à reprendre une nouvelle fois sa paraphrase de Shakespeare en plaçant dans la bouche de son héroïne l'écho des mots d'Hamlet :

Ophélie étonnée a tâché de conclure :
« Suis-je ou ne suis-je pas ? », songe-t-elle, fidèle
Au souvenir des mots d'Hamlet, seigneur volage⁹⁴.

C'est un jeu continu entre le « je » et le « miroir » qui se déroule dans la poésie de Rodenbach. Jusqu'à l'anéantissement total de cette Ophélie-Narcisse dans son propre reflet :

Ses cheveux maintenant se nouent comme un feuillage
Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie.
Ophélie est trop morte, elle se liquéfie...⁹⁵

La symbiose entre la jeune fille et la nature s'accomplit dans un double rythme : horizontal et vertical. Tous les éléments du corps d'Ophélie se dissipent sur la même surface horizontale, à fleur de l'eau. Dans son attention portée aux détails de l'habit d'Ophélie flottant sur la surface d'un ruisseau, à leur mouvement, à leur gonflage sous l'action de l'eau, à ses longs cheveux éparpillés se confondant avec les végétations, le poète semble imiter les toiles des Prérapaélites.

Les bagues ont quitté ses mains devenant nulles ;
Ses derniers pleurs à la surface font des bulles ;
Ses beaux yeux, délogés des chairs qui sont finies,
Survivent seuls, au fond, comme deux actinies.

Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,
Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
Un fouillis végétal issu de cette eau triste.⁹⁶

À un autre endroit, cet aquarium où s'engloutit Ophélie redevient une « fenêtre d'infini », un « miroir d'éternité dont le ciel est le tain ». Ses cloisons permettent au regard non seulement d'observer les reflets qui se produisent à la surface, mais encore de

⁹³ *Aquarium mental III*, op. cit., p. 8.

⁹⁴ Ibidem, p. 9.

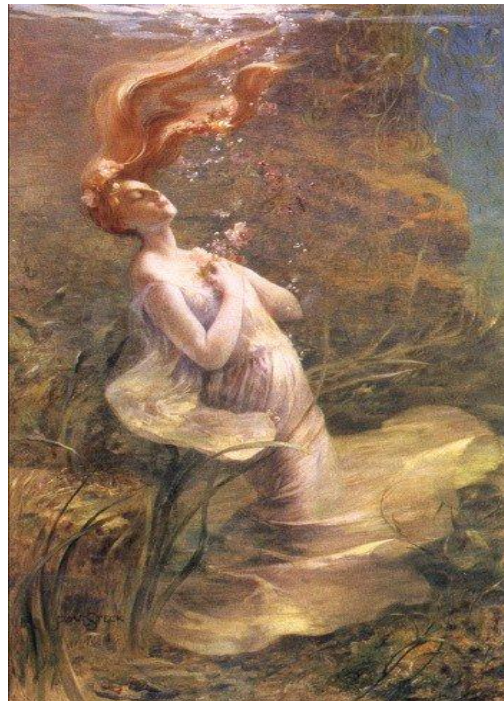
⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

descendre et de plonger pour chercher, dans la profondeur de l'eau, son « infini de songe », sa « vie intérieure » qui, faut-il le préciser ?, est en réalité celle du poète.

L'aquarium où le regard descend et plonge
Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,
Mais dans sa profondeur, son infini de songe,
Sa vie intérieure, à nu sous la cloison...⁹⁷

Nous voudrions prêter attention ici au tableau de Paul Albert Steck de 1895, intitulé *Ophélie*, qui semble constituer une bonne illustration du poème de Rodenbach, d'autant plus que c'est une des rares toiles, sinon la seule, à présenter Ophélie dans la pose verticale, descendante. En fait, Ophélie y est saisie par le pinceau de l'artiste au moment où elle cesse de flotter à fleur de l'eau et, à la suite de l'action des forces de gravité, commence à immerger dans les profondeurs aquatiques dont le fond rocheux se présente comme résolument hostile, menaçant et sinistre. L'héroïne descend dans ce monde sous-marin en prenant la pose propre à une personne qui est en train de s'adresser à Dieu par une prière, ou dans une extase inexplicable. Ses mains, à l'instar du défunt reposant dans le cercueil, sont jointes et mises sur les seins. Ses yeux mi-clos, son visage rengorgé vers la surface qui s'éloigne, ses cheveux librement éparpillés, marquant son dernier chemin par le sillage qui se peint derrière elle, Ophélie se laisse engloutir dans cette position verticale.



Paul Alberty Steck, *Ophélie*, 1895

⁹⁷ *Aquarium mental II*, op. cit., p. 5.

Ce voyage dans une direction symbolique, tout droit et tout en bas, ne peut être rien d'autre en fait que le symbole du retour en soi, de l'excursion dans l'obscurité de sa propre profondeur, dans son âme, qui est volontiers l'âme de l'artiste : « Minéraux, végétaux et poissons symbolisent, à trois degrés différents de l'échelle de la vie, le monde intérieur, qui n'est pas encore parvenu à la conscience de lui-même », écrit Paul Gorceix à propos des *Vies encloses* de Georges Rodenbach⁹⁸. Ce monde inconscient et enseveli dans l'abîme de notre « moi », mais simultanément pressenti, est la seule vraie réalité. N'est-ce pas le désir éternel de l'homme de connaître la vérité qui le pousse à des explorations les plus dangereuses, à des recherches de plus en plus fascinantes de la vie subconsciente, de ce « royaume souterrain auquel enfin j'accède », comme le dit Rodenbach dans *L'âme sous-marine*⁹⁹, pour réaliser le grand projet de l'instauration de la concordance primitive entre le sujet et les choses, entre le « moi » et l'univers ? Si ce n'est pas le désir de tout homme, c'est du moins celui de Georges Rodenbach, avec sa prédilection pour des espaces clos, sa quête de la vie intérieure dont la figuration par excellence est chez lui l'aquarium, motif très à la mode à la fin du siècle.

Devenue « microcosme », l'eau reflète en même temps le monde entier ou, mieux encore, elle condense en elle tous les phénomènes cosmiques. Gaston Bachelard, qui se lance sur cette piste de raisonnement, y aperçoit les preuves indéniables de l'ascension de ce qu'il nomme « le complexe d'Ophélie » jusqu'au niveau cosmique. C'est grâce à cette « union symbolique de la Lune et des flots » que l'auteur de *L'Eau et les rêves* croit pouvoir lier les deux mythes, le mythe de Narcisse et celui d'Ophélie, ce qui l'amène à les définir en tant que « fusion de deux principes d'image montant ensemble au niveau cosmique, le Narcisse cosmique s'unissant à l'Ophélie cosmique, preuve décisive de la poussée irrésistible de l'imagination »¹⁰⁰.

La division de son « moi » en deux (l'âme et le corps avec tous ses instincts méprisés) est caractéristique pour les symbolistes belges. Ils dédaignent l'ici-bas et ennoblissent ce qui est invisible aux yeux. Ravi des différences essentielles entre la superficie « morte » de son être et ce qui se cache au-dessous (« Ah ! plus la même, et tout

⁹⁸ Paul Gorceix, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 404.

⁹⁹ *Les Vies encloses*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 120. Bachelard se réfère ici à la formule de Joachim Gasquet, auteur d'un travail sur Narcisse (1931), selon qui « Le monde est un immense Narcisse en train de se penser ».

autre qu'à la surface ! »), à l'instar de Narcisse fixé sur son reflet, le poète pénètre en plongeant dans le miroir de son intérieur pour constater que la vie est là, dedans lui :

Ici l'eau n'est pas toute à la vie en surface,
A n'être qu'un écran docile s'imageant...¹⁰¹

Silence, état d'isolement, d'aliénation, ambiance intime, solitaire, telles sont les conditions de la rencontre de sa propre âme. Cette rencontre annonce l'accès à l'état d'idéal : l'eau argentine symbolise le principe féminin qui, d'une manière androgyne, complète l'âme de l'homme à la recherche du Paradis perdu.

Dans ces passages, le poète emprunte à Ophélie sa condition de l'individu entièrement replié sur lui-même, indifférent au monde extérieur, pour parler de lui-même. La possibilité d'examiner l'intérieur de sa propre âme, métaphorisée ici dans l'image de l'« aquarium mental », lui semble à tel point fascinante que rien ni personne n'est en mesure de lui apporter une plus grande valeur. L'examen de son âme est même comparé à un spectacle captivant dont l'intérêt dépasse toute autre affaire vitale, l'amour pour l'autre y compris. Autarcique, le *je* lyrique se suffit à lui-même. À force de s'assimiler à Ophélie (« âme fluide », « âme aquatique et lunaire »), Rodenbach affirme, dans un aveu digne de Narcisse :

On ne va plus aimer les autres, mais on s'aime ;
On n'est plus possédé par de vains étrangers,
On se possède, on se réalise soi-même¹⁰².

Rien ne manque dans ce monde « sous-marin » qui se situe quelque part de l'autre côté du miroir de la vie, à la lisière de la mort et du sommeil. En lisant ces poèmes on a l'impression que l'âme du poète frôle le monde extérieur par l'intermédiaire d'un corps diaphane, mais en fait, elle n'en aurait même pas besoin, sinon pour la nécessité de vivre ici-bas pendant un moment. Dedans, il y a tout ce dont on a besoin : les étoiles des rêves diurnes, l'eau-miroir qui multiplie l'espace jusqu'à l'infini, jusqu'à l'éternité, la relation intime avec Ophélie, c'est-à-dire avec soi-même. Le paysage peint dans ces poèmes suggère la plénitude et l'idéal de la vie. L'univers présenté forme le cercle qui est une figure parfaite : les étoiles se mirent dans la surface de l'eau qui en devient le miroir. Le mouvement circulaire et spéculaire du regard enferme le poète dans son propre monde, dans lequel il se sent définitivement heureux, comme s'il était au vestibule de la mort et

¹⁰¹ *Aquarium mental II*, op. cit., p. 7.

¹⁰² *Les Maladies aux fenêtres IV*, dans *Les Vies encloses*, op. cit., p. 97.

du Paradis. Les symptômes du panthéisme sont à discerner ici en toute évidence. À l'instar d'Ophélie, le poète s'anéantit et s'engloutit dans un monde dont il est en quelque sorte le créateur et le héros à la fois,

– Lieu qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort ! –
Des âmes expiant et qui sont condamnées
A n'être ainsi qu'un minéral, qu'un végétal,
Ou qu'un poisson aveugle en ce muet cristal ;
Et l'on voit chavirer ces âmes somnambules
S'évertuant sans cesse à se sauver un peu
De leur forme avilie en cet abîme bleu¹⁰³.

Nous sommes à l'entrée du Paradis, sur la surface du miroir, entre la vie et la mort. L'individu se liquéfie dans le monde végétal, revient à l'état primitif des choses, « ainsi qu'un minéral, qu'un végétal, ou qu'un poisson aveugle en ce muet cristal... ».

Dans certains poèmes du *Règne du silence*, recueil de 1891, c'est l'eau de la pluie ou de la brume qui prend la dimension ophélique en glissant dans l'âme du poète, avec sa part de mélancolie, une tentation du néant.

Ah ! cette pluie en nous ! c'est comme une araignée
Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau
Inexorablement une toile mouillée !
Sans cesse cette pluie à l'âme, ce brouillard
Qui se condense et fond en bruines accrues ;
Comme on a mal à l'âme, et comme il se fait tard !
Et l'âme écoute au loin pleuviner dans ses rues...¹⁰⁴

Cette tentation du néant, cet appel de l'eau qui a séduit Ophélie est particulièrement fort sous la plume de Rodenbach dans le poème XI du *Cœur de l'Eau*. Là, l'Eau (mot écrit dans tout le recueil avec la majuscule) que le poète nomme « sœur de charité pour qui souffre » et « que n'a pu satisfaire aucune joie humaine » devient l'incarnation d'une séductrice *sui generis* qui attire ses contemplateurs dans d'obscures profondeurs, en sorte que peu d'entre eux peuvent résister à sa tentation, aussi enivrante que médusante :

Son amour du repos, son dégoût de la vie
Sont si contagieux que plus d'un l'a suivie
Dans la chapelle d'ombre, au fond pieux des eaux,
Où, tranquille, elle chante au pied des longs roseaux...¹⁰⁵

N'est-ce pas la chanson d'Ophélie qu'elle chante ? Ayant cherché en vain le courage de vivre, les rêveurs de l'eau dont les âmes, comme celle du poète, « ont trop souffert aux

¹⁰³ *Aquarium Mental VI*, dans *Les Vies encloses*, op. cit., pp. 15-16.

¹⁰⁴ *Au fil de l'âme XV*, dans *Le Règne du silence*, Paris, Charpentier, 1891, p. 179.

¹⁰⁵ *Le Cœur de l'Eau XI*, dans *Le Règne du silence*, op. cit., p. 62.

chemins du Réel »¹⁰⁶, se laissent facilement envoûter par son chant lénifiant et fluide. Finalement, ils cèdent à ses influences moribondes :

Elle chante ! Elle dit : « Les doux abris que j'ai
Pour ceux de qui le cœur est trop découragé... »
Ah ! La molle attirance et quelle voix divine !
Car, pour leur fièvre, c'est la fraîcheur d'un bon lit !
Et beaucoup, aimantés par cet appel propice,
Perclus, entrent dans l'Eau comme on entre à l'hospice,
Puis meurent. L'Eau les lave et les ensevelit
Dans ses courants aussi frais que de fines toiles ;
Et c'est enfin vraiment pour eux la *Bonne Mort*.¹⁰⁷

C'est ainsi que l'âme du poète se mire dans l'eau et s'y laisse noyer. Le motif de l'eau ophélique en tant que miroir de l'âme est omniprésent dans la poésie de Rodenbach. On peut puiser à pleines mains dans ses poèmes et développer à l'infini des hypothèses sur la vie intérieure de ce symboliste hors du commun, vie métaphorisée tour à tour par l'eau cristalline, l'eau stagnante, l'eau chaste, l'eau tiède, l'eau silencieuse, l'eau argentine, l'eau lunaire, l'eau bleuâtre, l'eau glauque, l'eau trouble, le visqueux, le clair-obscur, la brume, la neige ou la pluie... Formes multiples, à l'image des états d'âme multiples et divers : âme curieuse, âme nostalgique, âme pure, âme céleste, ou alors âme dépressive, âme résignée, âme effrayée, âme somnambule, âme morte...

*

Ce qui est vrai pour la poésie de Rodenbach, l'est encore, du point de vue de notre sujet, pour son roman de 1892, celui qui, du jour au lendemain, a assuré à son auteur une renommée internationale. Un aristocrate vieillissant, veuf déploré, ne cesse de se promener, dans *Bruges-la-Morte*, le long des quais de la ville de Bruges, à la poursuite de l'image de son épouse bien-aimée. C'est là, dans les eaux des canaux, parmi les cygnes et la lune immergée, que lui apparaît son visage, aussitôt baptisé du nom d'Ophélie :

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons¹⁰⁸.

À partir de là, se produit dans le roman ce que Gaston Bachelard appelle l'« ophélisation d'une ville entière ». Comme le constate le critique, « sans jamais voir une morte flottant

¹⁰⁶ *Au fil de l'âme IV*, op. cit., p. 155.

¹⁰⁷ *Le Cœur de l'Eau XI*, op. cit., pp. 62-63.

¹⁰⁸ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892. *Préface* de François Duyckaerts, *Lecture* de Ch. Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 26.

sur les canaux, le romancier est saisi par l'image shakespearienne »¹⁰⁹. C'est ce qu'avait tout de suite compris Fernand Khnopff, l'artiste illustrant la première édition du roman avec, en frontispice, le dessin qui réactualise le motif shakespearien : c'est bien en Ophélie qu'est représentée ici la femme allongée, morte, sa tête occupant le côté gauche de l'espace, sa longue chevelure entourant son visage et couvrant une partie de son suaire. Un pont encadré par deux bâtiments occupe le fond du dessin alors qu'au loin se profile le clocher de l'entrée du béguinage. On aperçoit aussi quelques fleurs qui font la transition entre la gisante et le canal. Comme l'écrit Paul Renard, Khnopff se révèle ici, bien avant Bachelard, un interprète perspicace de Rodenbach car, loin de s'arrêter à l'anecdote (il n'y a pas de noyée dans le roman, tout juste la voix de la morte au visage d'Ophélie appelant Hugues au fil des canaux), l'artiste tient à assimiler l'élément aquatique à la mort¹¹⁰. Une fois de plus s'impose d'ailleurs, grâce à la position du corps de l'héroïne shakespearienne flottant sur l'eau, le rapprochement avec le tableau de Millais. La figure d'Ophélie contribue ainsi à mettre en relief le motif central du roman, celui de l'engloutissement d'un homme et d'une ville.

Nous assistons en effet, au cours du récit, à une personnification constante de la ville de Bruges. À commencer par le titre : le nom de la Ville (et la majuscule dans le terme générique y est pour quelque chose), construit sur le modèle d'un procédé toponymique bien connu (Brive-la-Gaillarde, Size-la-Rousse), semble déjà y tenir lieu de nom d'une femme. Après quoi, dès les premières phrases de son avertissement au lecteur, le narrateur déclare ouvertement que Bruges est un personnage au même degré que Viane ou Jane Scott :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu [...] évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent¹¹¹.

La nature de cet ascendant de la ville-femme au visage d'Ophélie sur Hugues Viane, le protagoniste du roman, se précise au début du chapitre II, au moment où, dans l'esprit du héros, « une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait

¹⁰⁹ Georges Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, p. 121-122.

¹¹⁰ Paul Renard, « *Bruges-la-Morte* » et les images, "Nord", n° 21, juin 1993, p. 101. Cité par W. M. Malinowski, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers d'el Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, p. 199.

¹¹¹ *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 15.

correspondre une ville morte »¹¹². Et plus loin : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait dans une destinée pareille »¹¹³. Désormais, c'est un étrange jeu, mettant en marche un continuuel processus d'identification, qui se déroule dans le récit ; comme le montre Wiesław Malinowski dans son étude sur le roman symboliste, il y a chez Rodenbach tout un réseau de relations basées sur les regards spéculaires. Le chercheur parle de trois relations de ressemblances (nous les nommons *transitoires*) qui « paraissent jouer ici le rôle fondamental [...] ; ce sont les relations qui unissent le héros du roman à sa ville, la ville à sa femme morte, enfin la femme vivante à la morte »¹¹⁴.

Sur l'épouse morte elle-même, nous n'apprenons pas grand chose, pas même son nom, déficience partiellement récompensée par un portrait physique dont il sera question à un autre endroit de notre travail ; son ombre se trouve, en revanche, réfléchi à l'infini par toute la ville, vaporisée en un long et triste paysage, en sorte qu'un rapport métonymique intense s'établit tout au long du roman, attirant la cité dans le registre de la mort.

C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer.¹¹⁵

L'image de la ville morte, telle une momie « rigide et comme emmaillottée dans les mille bandelettes de ses canaux »¹¹⁶, enveloppe constamment Hugues Viane, veuf hanté par le « noir souvenir » :

Ce soir-là, plus que jamais, tandis qu'il cheminait au hasard, le noir souvenir le hanta, émergea de dessous les ponts où pleurent les visages de sources invisibles. Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe [...]. Et partout, sur sa tête, l'égouttement froid, les petites notes salées des cloches de paroisse, projetées comme d'un goupillon pour quelque absoute.¹¹⁷

C'est bien cette ambiance mortuaire qui règne dans la ville, associée au deuil personnel du héros, qui explique le choix de Viane :

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait pas quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à un songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise [...]. Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses

¹¹² Ibidem, p. 25.

¹¹³ Ibidem, p. 26.

¹¹⁴ Wiesław Mateusz Malinowski, *Le roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, p. 174.

¹¹⁵ *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 26. Voir sur ce point S. Thorel-Cailleteau, *Les fils de la Vierge. Une lecture de « Bruges-la-Morte »*, "Nord", juin 1993, p. 72, ainsi que W. M. Malinowski, op. cit., p. 180.

¹¹⁶ *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 47.

¹¹⁷ Ibidem, p. 26.

dernières énergies imperceptibles et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville!¹¹⁸

Et c'est bien le souvenir obsédant de sa femme morte, constamment revivifié dans l'esprit du héros par l'image de Bruges-la-Morte, qui suscite dans le roman tout un tissage métaphorique, tout un jeu de correspondances subtiles en vue d'exprimer l'accord de deux âmes, « distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets »¹¹⁹.

En fait, on ne sait plus qui est cette Ophélie dont le visage se reflète dans les canaux de Bruges : la femme morte du veuf ou bien Hugues Viane lui-même s'approchant dans sa douleur, comme Ophélie, de la mort ; ou alors les deux à la fois, « rouis » dans l'atmosphère mortifère de la Ville. Une chose est pourtant sûre : l'eau est ici la surface réfléchissante par excellence, surface dans laquelle ce nouvel Hamlet, veuf de son Ophélie, peut, tel Narcisse, se mirer à son gré, à un point tel qu'il subit à son tour une tentation inquiétante :

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare¹²⁰.

Il n'y a pas, d'ailleurs, que l'eau des canaux. En examinant les différentes représentations de l'eau ophélique dans le roman, on ne saurait passer sous silence sa facette brumeuse, phénomène atmosphérique si cher aux symbolistes en général et à Rodenbach en particulier. Maître des vapeurs et des nuages de toutes sortes, l'auteur de *Bruges-la-Morte* a réussi à l'inscrire tout discrètement à l'arrière-plan des fameux circuits solitaires entrepris par le protagoniste à la recherche des débris de bonheur d'autrefois. Nous ressentons à chaque fois la présence immanquable et envahissante de cette « brume flottante » ; elle se situe à la lisière de la substance aquatique qui renvoie à la féminité, et de la substance aérienne dont la couleur blanche, associée à Ophélie, est la valeur intrinsèque. La brume, ainsi que la petite pluie qui souvent en résulte, deviennent elles aussi les variantes du miroir dans lequel se reflète le visage de la femme en Ophélie. Elles introduisent d'abord dans le texte l'élément mélancolisant :

¹¹⁸ Ibidem, p. 51.

¹¹⁹ Ibidem, p. 19.

¹²⁰ Ibidem, pp. 26-27.

...Il [Hugues Viane] se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables !¹²¹

Du coup, elles s'associent à merveille à l'état d'âme du héros traqué par ses propres afflictions et hésitations :

C'est le soir... il bruine, d'une petite pluie qui s'étire, s'accélère, lui épingle l'âme... Hugues se sentait reconquis, hanté par le visage, poussé vers la demeure de Jane.¹²²

Et plus loin :

Tristes fins des après-midi d'hiver abrégées ! Brume flottante qui s'agglomère ! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise.¹²³

La brume, en estompant les contours, en délayant les images, ne fait que mettre en relief l'aspect mortifère de la ville, si conforme à sa nature ophélique ; elle devient même le symbole matériel de la mort, le rappel douloureux de son Ophélie disparue :

Ce soir là, en s'en retournant au long des quais, il se sentit inquiet, dans l'appréhension d'on ne sait quel péril. Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillottée en linceul dans le brouillard.¹²⁴

Et la pluie aussi :

La pluie se hâtait, dévidant ses fils, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable et mouillé où peu à peu Hugues se sentait amollir. Il recommençait à se souvenir [...]. Il pensait à la morte...¹²⁵

C'est ainsi que la ville entière devient pour le protagoniste un miroir, miroir de son âme meurtrie après la mort de sa femme. « Toute cité est un état d'âme », note le narrateur lui-même dans une formule qui rappelle étrangement la phrase célèbre d'Henri-Frédéric Amiel¹²⁶ et qui sonne ici particulièrement juste. En effet, Bruges ressemble à Viane et celui-ci cherche à lui ressembler aussi, « parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises »¹²⁷. Et la place centrale qui est accordée ici à l'élément

¹²¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., pp. 22-23.

¹²² Ibidem, p. 71.

¹²³ Ibidem, p. 73.

¹²⁴ Ibidem, p. 88.

¹²⁵ Ibidem, p. 71.

¹²⁶ Ibidem, p. 75. Nous lisons sous la plume d'Amiel : « Un paysage quelconque est un état de l'âme » (H.-F. Amiel, 31 octobre 1852. *Journal intime*, édition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnebin et P. M. Monnier, tome II (janvier 1852-mars 1856), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 295.

¹²⁷ *Bruges-la-Morete*, op. cit., p. 50.

aquatique n'est nullement fortuite : « Et maintenant encore, malgré les angoisses du présent, sa peine quand même se délayait un peu, le soir, dans les longs canaux d'eau quiète... »¹²⁸. Les mythes de Narcisse et d'Ophélie s'entrecroisent constamment dans le miroir de l'eau et dans l'expérience de la mort.

Il nous semble utile de rappeler en ce moment la formule célèbre de Gaston Bachelard, selon qui on ne se guérit jamais d'avoir rêvé près d'une eau dormante. L'eau devient en l'occurrence le *cosmos* de la mort. Les analyses du psychanalyste et philosophe français confirment en effet qu'au bout du compte, la « maladie » de Narcisse, tout comme celle d'Ophélie, est incurable, voire mortelle. Le rêveur qui se penche un peu trop sur le miroir aquatique y trouve un espace qu'il croit protecteur, qu'il considère comme un univers offrant « la *Bonne Mort* ». Georges Rodenbach ne disait pas autre chose.

*

La plongée dans les couches opaques de son propre « moi » au contact d'Ophélie s'opère également sous la plume de Maurice Maeterlinck. Sur les pages de ses *Carnets intimes*, l'écrivain explique lui-même son projet en ces termes :

Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnement, d'étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent comme contre le mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre¹²⁹.

Cette ambition se trouve souvent associée par le poète à la figure d'Ophélie dans les *Serres chaudes*, recueil publié en 1889. Sans être nommée, l'héroïne de Shakespeare ne cesse en effet d'y nourrir le texte à travers tout un ensemble de motifs qui lui appartiennent en propre.

Le dénominateur commun des images qui parsèment le recueil est manifestement la notion de claustration. Le titre général du recueil est déjà hautement éloquent. L'image de la serre renvoie certes, d'une part, aux paysages de la Flandre horticole, familiers au poète, mais d'autre part, elle suggère aussitôt un espace d'isolement où l'âme, emprisonnée, cherche à se regarder elle-même. C'est ce que signalent souvent déjà les titres de poèmes : *Cloche à plongeur*, *Cloche de verre*, *Aquarium*, *Hôpital*, *Âme de serre...* C'est là qu'on retrouve enfermée l'âme rêveuse du poète qu'une longue suite

¹²⁸ Ibidem, p. 75.

¹²⁹ Note du 28 février 1891. Citée d'après Anne Schillings, *La genèse de « Pelléas et Mélisande »*, dans « Audace » n°1, 1970, p. 119.

d'images relie à la mythique Ophélie captive de l'eau, à son âme triste et pensive, au milieu d'un paysage intérieur digne de la plume ou du pinceau de l'artiste symboliste. Telles les images de l'eau, du sommeil et de la mort, des cheveux, des yeux fermés, de la lune ; tel l'omniprésent champ sémantique des fleurs qui apparaît dans *Aquarium*. L'âme d'Opélie, invisible et pourtant présente, y dérive entre deux mondes, le visible et l'invisible, le rationnel et l'irrationnel, entre la vie et la mort, illustration mélancolique de la condition humaine. Et le poète de se plaindre :

Hélas! Mes vœux n'amènent plus
Mon âme aux rives des paupières,
Elle est descendue aux reflux
De ses prières.

Elle est au fond de mes yeux clos,
Et seule son haleine lasse
Élève encore à fleur des eaux
Ses lys de glace.

Ses lèvres au fond des douleurs,
Semblent closes à mille lieues,
Et je les vois chanter des fleurs
A tiges bleues.

Ses doigts blanchissent mes regards,
En suivant la trace incolore
De ses lys à jamais épars
Et morts d'éclorre.

Et je sais qu'elle doit mourir
En joignant ses mains impuissantes,
Et lasses enfin de cueillir
Ces fleurs absentes.¹³⁰

Étonnante personnification, en effet, que cette âme du poète parée de tout un arsenal ophélique dans lequel elle trouve un moyen privilégié pour exprimer son inquiétude métaphysique : celle de l'homme préoccupé par sa situation paradoxale dans l'univers, par le constat de l'inanité de l'existence humaine. Nous avons affaire ici à une forme très particulière de narcissisme : dans les eaux d'Ophélie, porteuses de « lys de glace à jamais épars et morts d'éclorre », le poète semble voir le reflet non plus de son visage, mais de sa propre noyade. La figure d'Ophélie donne lieu à tout un réseau d'analogies, en conformité avec les grands principes du symbolisme ; comme l'écrit Paul Gorceix en parlant de Maeterlinck, « face à la vérité suprême du néant et de la mort, son oeuvre d'un

¹³⁰ Maurice Maeterlinck, *Aquarium* dans *Serres chaudes, suivies de Quinze chansons*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1912, pp. 63-64.

bout à l'autre, des *Serres chaudes* à *L'autre monde ou le cadran stellaire*, porte le témoignage qu'il existe des relations entre les êtres et les choses, des correspondances qui rapprochent le fini de l'infini, qui lient le visible et l'invisible »¹³¹. L'âme du poète et celle d'Ophélie se rejoignent dans une recherche de synthèse au sein de « l'âme universelle ». Lue dans cette perspective de « l'écriture analogique », écrit encore Paul Gorceix, « l'oeuvre poétique de Maeterlinck documente l'expérience d'un moi qui cesse d'être le centre psychologique de la création pour n'apparaître plus que sous la forme d'un moi transrelationnel, celle d'un nœud de relations avec les éléments de la nature et plus largement avec l'ordre cosmique »¹³².

Il en est encore ainsi dans le poème qui donne son titre au recueil : « une femme évanouie un jour de moisson », dans un décor de lys, émerge dans *Serre chaude* : « on dirait une folle devant les juges, un navire [...] à pleines voiles sur le canal ». Dans *Oraison*, « les mains lassées », « les frêles mains de cire » semblent pousser à leur tour à l'âme du poète et « tremblent à fleur de l'inéclos », parmi les « lys jaunis des lendemains » ; alors que dans *Serre d'ennui*,

Où de l'eau très lente s'élève,
En mêlant la lune et le ciel
En un sanglot glauque éternel,
Monotonement comme un rêve¹³³,

l'oubli nocturne « s'allonge sur les roses des passions, immobilement comme un songe », parmi les grandes végétations. Comment ne pas sentir, derrière ce décor et cette accumulation de détails, planer constamment l'âme d'Ophélie et avec elle, le « moi transrelationnel » du poète ? Comment ne pas songer à la scène 7 de l'acte IV d'*Hamlet*, celle de la noyade d'Ophélie relatée par la Reine, lorsqu'on voit apparaître, dans *Offrande obscure* de Maeterlinck,

Des lys au fond des eaux lointaines
Et des mains closes sans retour,
Et les tiges rouges des haines,
Entre les deuils verts de l'amour ... ?¹³⁴

¹³¹ Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck et l'analogie* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008, p. 2. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gorceix120200.pdf>

¹³² Ibidem, p. 19.

¹³³ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, suivies de Quinze chansons*, op. cit., p. 14.

¹³⁴ Ibidem, p. 24.

Dans ce poème, l'écriture elle-même, de l'aveu propre de Maeterlinck, devient une nouvelle incarnation d'Ophélie :

J'apporte mon mauvais ouvrage
Analogue aux songes des morts,
Et la lune éclaire l'orage
Sur la faune de mes remords.¹³⁵

On n'en finirait pas d'inventorier toutes ces eaux mortes, eaux encloses, canaux, étangs, marais, vases ou bassins sur la surface desquelles se déploient aisément, sous la plume de Maeterlinck, les images d'Ophélie et ses symboles. Dans *Reflets*, surtout, l'eau se fait porteuse du songe et de la peur par l'intermédiaire d'un certain nombre de symboles ophéliques plus ou moins voyants :

Sous l'eau du songe qui s'élève,
Mon âme a peur, mon âme a peur !
Et la lune luit dans mon cœur,
Plongé dans les sources de rêve.

Sous l'ennui morne des roseaux,
Seuls les reflets profonds des choses,
Des lys, des palmes et des rosés,
Pleurent encore au fond des eaux.

Les fleurs s'effeuillent une à une
Sur le reflet du firmament,
Pour descendre éternellement
Dans l'eau du songe et dans la lune.¹³⁶

Ailleurs encore, la voix plaintive d'Ophélie semble chanter ses désirs inassouvis parmi les roseaux :

O les serres de l'âme tiède,
Les lys contre les verres clos,
Les roseaux éclos sous leurs eaux,
Et tous mes désirs sans remède !¹³⁷

N'est-ce pas le poète Narcisse qui parle en Ophélie ? Tout, dans les *Serres chaudes*, semble le suggérer. Qu'il s'identifie à « une fiancée malade » trahie le dimanche dans le poème *Âme*, qu'il offre à Dieu « des fleurs mauvaises de la terre et du soleil sur une morte » dans *Oraison*, qu'il évoque des « émois des eaux spirituelles et lys mobiles sous leurs flots » dans *Intentions*, qu'il bénisse, dans *Amen*, « le sommeil éteint des esclaves »,

¹³⁵ Maurice Maeterlinck, *Ofrande obscure*, dans *Serres chaudes*, op.cit., p. 23.

¹³⁶ Maurice Maeterlinck, *Reflets*, dans *Serres chaudes*, op. cit., p. 67.

¹³⁷ Maurice Maeterlinck, *Ame de serre* dans *Serres chaudes*, op. cit., p. 81.

cette mort qui vient de l'eau et dont il attend le toucher, c'est toujours sa propre âme que le poète dévoile, âme qui ne cesse de plonger dans les eaux « ouvrant les blanches ailes de ses yeux au vol des cygnes »...(*Intentions*), âme qui attend l'anneau « comme un trésor au fond de l'eau » (*Âme de nuit*). Les eaux de l'intérieur absorbent ici le monde extérieur et le transforment en une vision subjective de l'univers, donnant lieu à un imaginaire opélique d'une étonnante richesse. Une fois de plus, la fonction réfléchissante de l'eau associée à l'idée de la mort, dans un décor lunaire qui ne cesse de susciter la présence, explicite ou latente, de la noyée shakespearienne, s'avère féconde poétiquement.

*

Elle n'en est pas moins observable dans le théâtre de Maeterlinck. C'est assurément l'obsession de l'eau qui apparaît comme le premier élément permettant de rapprocher la figure de Mélisande, héroïne du drame maeterlinckien le plus connu, de celle de l'amante de Shakespeare ; c'est le contact systématique, quasi intime avec l'eau qui fait d'elle une nouvelle Ophélie. Dès les premières scènes de *Pelléas et Mélisande*, on retrouve une grande quantité de motifs aqueux. C'est au bord de la fontaine, symbole de l'attente, comme le dit Julien Eymard¹³⁸, que le lecteur rencontre cette fille pour la première fois. Elle y retourne à plusieurs reprises ; c'est là qu'elle vient se distraire, c'est là qu'elle rencontre Pelléas, c'est là qu'elle laisse tomber par mégarde sa bague de fiançailles :

Mélisande : Je voudrais voir le fond de l'eau...

Pelléas : On ne l'a jamais vu. Elle est peut-être aussi profonde que la mer [...].

Mélisande : Je voudrais toucher l'eau...

Pelléas : Prenez garde de glisser... Je vais vous tenir la main...

Mélisande : Non, non, je voudrais y plonger mes deux mains... on dirait que mes mains sont malades aujourd'hui [...].

Pelléas : Oh ! Oh ! Prenez garde ! Prenez garde ! [...] Vos cheveux ont plongé dans l'eau...

Mélisande : Oui, oui, ils sont plus longs que mes bras... Ils sont plus longs que moi... (*Un silence*) [...].

Pelléas : Prenez garde ! prenez garde ! Vous allez tomber ! Avec quoi jouez-vous ?

Mélisande : avec l'anneau qu'il [Golaud] m'a donné [...].

Pelléas : Ne jouez-pas ainsi, au-dessus d'une eau si profonde...¹³⁹

Un désir impérieux d'entrer en contact avec le milieu aquatique, de le pénétrer personnellement, pousse constamment, tel un vent de folie, cette fille étrange. Comme l'écrit Théophile Gautier,

¹³⁸ Voir sur ce point Julien Eymard, *Ophélie ou le narcissisme au féminin...*, op. cit., pp. 46-47.

¹³⁹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Éditions Labor, 1983, p. 25. Acte II, scène I.

Ainsi le fait Ophélie, elle s'abandonne à l'eau perfide avec l'enfantine confiance de la folie, cela l'amuse d'être emportée mollement, doucement, onduleusement, soutenue par ses jupes, qui pourtant s'imbibent et s'affaissent, et autour desquelles les dentelles blanches tourbillonnent comme un remous d'écume¹⁴⁰.

Dans son analyse de l'écriture *aquatique* de Maeterlinck, Maryse Descamps affirme que Mélisande, nouvelle incarnation d'Ophélie, « c'est l'eau faite femme », « la nymphe », « l'ondine » ou « la fée des eaux ». « Comme l'eau qui coule toujours pour rejoindre la surface horizontale, elle se couche sur le bassin de marbre au bord de la fontaine des aveugles, à l'ombre du tilleul que le soleil ne pénètre jamais, et sa longue chevelure plonge dans l'eau qu'elle voudrait toucher ». Et Maryse Descamps d'ajouter : « C'est l'image d'Ophélie, peut-être celle que peignit le préraphaélite J. E. Millais en 1852, qui meurt d'une mort lente, des fleurs plein les mains, comme une offrande¹⁴¹.

Certains chercheurs tentent de rapprocher la figure de Mélisande de celle de Mélusine ; c'est ce que fait Gaston Compère par le biais d'un double critère : phonétique, jouant sur la ressemblance de noms, et sémantique, grâce à la connotation avec l'élément aquatique, Mélusine étant présentée souvent, dans les contes populaires et chevaleresques du moyen âge, en tant que fée dotée d'une queue de poisson, protectrice de la Font-de-Sé (fontaine de la soif)¹⁴². Les fontaines et les aquariums, l'eau courante et l'eau dormante, les nymphes, les naïades ou les ophélie, autant de composantes privilégiées de l'univers aquatique des symbolistes censés traduire, tel le miroir de Narcisse, les mytères de l'amour et du bonheur, de la vie et de la mort.

Une angoisse de la mort liée à une « sensibilité hydrique » de Maeterlinck, pour utiliser l'expression de Gaston Bachelard, revient avec force dans *Intérieur*, pièce de 1894 ; y revient en même temps l'ambiguïté des circonstances de la noyade de l'héroïne : la jeune fille a été trouvée dans le fleuve déjà morte, on l'a vu se promener sur la rive, mais personne n'a vu le moment de la noyade. On s'interroge beaucoup là dessus :

L'Étranger – [...] Il se peut que sa mort...

Le Vieillard – On ne sait pas... Et qu'est-ce que l'on sait?... Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre... On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre¹⁴³

¹⁴⁰ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, Paris, Lévy Frères, 1885, p. 9.

¹⁴¹ Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Editions Labor, 1986, pp. 70-71.

¹⁴² Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Besançon, La manufacture, 1990, p. 202.

¹⁴³ Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur* et autres, Bruxelles, Edmond Deman, 1894. pp. 109-110.

Noyade accidentelle ou suicide, la mort d'Ophélie est toujours l'effet de la séduction du milieu aquatique. C'est la mort douce, marquée par la présence de fleurs et la beauté du corps, beauté d'enfant contrastant avec la cruauté de la mort. Seule au moment de la mort, incompréhensible, impénétrable, enfermée dans son propre univers, celui des amours inaccomplis, ne fait-elle pas penser à Narcisse ? Là encore, la fonction narcissique d'Ophélie consiste à véhiculer les angoisses propres de l'écrivain symboliste.

Il n'est pas interdit par ailleurs de rattacher cette grande fascination pour le motif de l'eau ophélique ainsi que pour sa fonction de miroir générateur de pulsions mortuaires à un événement tragique de l'enfance du Gantois, quand Maeterlinck, âgé de douze ans, a failli se noyer en jouant avec ses amis¹⁴⁴. Quoi qu'il en soit, sa création des personnages silencieux qui tournent sans cesse autour des endroits aqueux, à côté d'un puits ou d'un ruisseau, au-dessous de la grotte où coule l'eau, quelque part dans les couloirs que l'on nettoie avec de l'eau, n'est jamais gratuite : c'est un « moi subliminal, infiniment précieux », que Maeterlinck cherche à saisir à travers une disparate d'analogies¹⁴⁵. Tout en faisant de l'eau un miroir narcissique dans lequel se mire l'âme de l'écrivain, l'œuvre invite le lecteur, par le biais du motif ophélique, à un travail de l'esprit qui permet de supposer le non-dit. Telle est bien l'ambition des écrivains du symbolisme.

2.2. A propos de la chevelure

C'est un aspect autrement intéressant du narcissisme que constituent les cheveux d'Ophélie, longs et ondulés, roux ou or, attribut nécessaire de chaque fille de Polonius immortalisée sur les toiles préraphaélites. Motif de prédilection de plusieurs peintres de la confrérie britannique, et surtout de Dante Gabriel Rossetti (*Lady Lilith*, 1869, *Mariana*, 1868-70, *la Femme et la Flamme*, 1828-82 et beaucoup d'autres), la chevelure d'Ophélie apparaît comme un attribut d'autant plus curieux qu'elle assume souvent, dans le tableau comme dans le texte littéraire, la fonction de synecdoque. Mais les mêmes cheveux qui, en tant que synecdoque, forcent le spectateur/lecteur à se référer au visage, voire à la figure d'Ophélie tout entiers, servent également de miroir par excellence à l'écrivain du symbolisme, désireux de voir dans le psychisme de la jeune fille noyée, dégoûtée de la vie, le reflet de ses propres états d'âme.

¹⁴⁴ Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*, Paris, Eurédit, 2005.

¹⁴⁵ Paul Gorceix, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique...*, op. cit., p. 434.

Le motif de la chevelure n'est certes pas unidimensionnel ; on peut l'analyser sous différents angles. On verra dans le chapitre suivant combien il permet de rapprocher Ophélie d'un individu céleste. Il n'en constitue pas moins, croyons nous, un argument interprétatif d'importance lorsqu'il s'agit de scruter les éléments du narcissisme que véhicule le portrait d'Ophélie. Surtout que Narcisse, lui, possède également une chevelure d'or, tout comme celle que la tradition prêterait à la noyée shakespearienne. Certaines versions du mythe de Narcisse mettent d'ailleurs l'accent, rappelons-le, sur le côté efféminé du personnage. Selon l'écrivain et géographe grec Pausanias le Périégète (II^e siècle av. J.-Ch.), Narcisse aurait une sœur jumelle lui ressemblant à s'y méprendre, et dont il serait amoureux¹⁴⁶. Iwan Gilkin, figure importante du symbolisme belge, s'émerveille ainsi, dans son recueil *La Nuit* (1897), devant la physionomie de Narcisse :

Devant la glace haute et sans autre cadre
 Que les torrents glacés des rideaux de soie,
 — Tel un bassin limpide ou nul flot n'ondoie
 Mais qu'un jeu de reflets verts et roses madre, —
 Un frêle adolescent, nu, seize ans à peine,
 Longs cheveux d'or bouclés, visage adorable,
 Bouches aux ailes de feu frôlant l'impalpable,
 Contemple sa beauté candide et sereine.¹⁴⁷

Le rêve du poète qui s'exprime dans *Le désir*, poème appartenant au même recueil, se focalise lui aussi sur le motif de cheveux d'or :

Mes regards las, sans voir l'or en fleur des jasmins,
 Rêvent de cheveux d'or dont la tendresse étonne,
 Et, dédaignant des lys la blancheur monotone,
 Pleurent la liliale ardeur des jeunes mains...¹⁴⁸

Les cheveux ophéliques considérés comme un miroir de l'âme sont, du fait de posséder une immense charge symbolique, et presque au même degré que les yeux, le motif fréquent, voire même motif de prédilection chez les symbolistes belges. C'est ainsi que Rodenbach, dans *Le Règne du silence*, évoque une Ophélie dont le visage apparaît « aux vitres de son âme » :

Aux vitres de notre âme apparaissent le soir
 Des visages anciens demeurés dans le verre;
 Leur souvenir, malgré le temps, y persévère,
 Visages du passé qu'on souffre de revoir :

¹⁴⁶ Voir K.Pospiszyl, *Narcyzm. Drogi i bezdroża miłości własnej*, Warszawa, WSiP, 1995.

¹⁴⁷ Iwan Gilkin, *Narcisse*, dans *La nuit*, Paris, Fischbacher, s.d. (1897), pp. 164-165.

¹⁴⁸ Iwan Gilkin, *Le désir*, dans *La nuit*, op. cit., p. 11.

Fronts sans cesse pâlis; lèvres déveloutées;
 Yeux couverts chaque jour d'ombre surajoutées
 Et qui dans la mémoire achèvent de mourir...
 Visage d'une mère ou visage de femme
 Qui jadis ont vécu le plus près de notre âme.
 Encor si l'on pouvait un peu les reflleurir
 Ces faces, dans le verre, à peine nuancées
 Et voir distinctement leurs traits dans nos pensées !
 Faces mortes toujours près de s'évanouir
 Et sans cesse émergeant, – sitôt qu'on les oublie, –
 Au fil de l'âme, en des détresses d'Ophélie
 Dont les cheveux de lin ont un air de rouir...
 Ah! comment essayer d'avoir un peu de joie
 Quand les vitres de l'âme aimante sont de l'eau
 Où reparait sans cesse et sans cesse se noie
 Un doux visage intermittent dans un halo!¹⁴⁹

Les cheveux de lin s'inscrivent dans ce portrait dans une véritable vivisection qu'opère le poète sur sa propre âme, âme dans laquelle défilent les souvenirs d'êtres disparus, mais « sans cesse émergents », où ses propres détresses se reflètent dans les détresses d'Ophélie et l'amènent à réfléchir sur son destin, en particulier sur sa mort.

Les cheveux d'Ophélie « ont un air de rouir », note le poète ; en vrai symboliste, il dit qu'ils « ont un air de rouir » et non qu'ils rouissent. Toujours est-il que le verbe *rouir* possède ici une grande charge métaphorique. D'après le dictionnaire *Le Petit Robert*, « rouir », c'est « isoler les fibres textiles (p.ex. du lin) en détruisant la matière gommeuse (pectine) qui les soude ». Autrement dit, il s'agit d'un processus de décomposition, d'une déconstruction en éléments premiers, en l'occurrence, de la destruction sous l'action de l'eau. La synecdoque est éloquente : il n'y a pas que les cheveux de lin qui sont au centre de notre intérêt, c'est toute l'Ophélie qui est en train de mourir, de se décomposer en matière première. Au bout du compte, il s'agit d'une femme qui est sur le point de mourir et dont la mort est montrée d'une manière délicate, subtile et métaphorique, avec les trois points de suspension à la fin. Le motif revient d'ailleurs dans *Les Vies encloses* ; chose curieuse, le verbe « rouir » est encore là :

Les *cheveux* d'Ophélie envahissent l'eau grise,
 Tumulte inextricable où sa tête s'est prise ;
 Est-ce le *lin* d'un champ, est-ce sa *chevelure*,
 L'embrouillamini vert qui rouit autour d'elle ?¹⁵⁰

¹⁴⁹ Georges Rodenbach, *Au fil de l'âme*, IX, dans *Le Règne du silence*, Paris, Charpentier, 1891, pp. 166-167.

¹⁵⁰ Georges Rodenbach, *Aquarium mental III*, dans *Les Vies encloses, Poèmes*, op. cit., p. 17.

« Comment essayer d’avoir un peu de joie » devant cette eau ophélique qui envahit le poète et cette image obsédante de cheveux éparpillés ? La question ne cesse de se poser sous sa plume.

Dans *Bruges-la-Morte*, le motif de la chevelure apparaît comme un élément clé dans le transfert d’identité qui s’opère, tout au long du roman, dans l’esprit du protagoniste. Ce qui frappe en effet Hugues Viane chez la femme rencontrée dans une rue de Bruges, ce sont, plus qu’autre chose, les cheveux qui apparaissent dans sa nuque, « ses cheveux couleur d’ambre et de cocon, d’un jaune fluide et textuel »¹⁵¹. Aussitôt, un mirage commence : « Maintenant, quand il songeait à sa femme, c’était l’inconnue de l’autre soir qu’il revoyait ; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante »¹⁵². Tant que la comédienne prend le souci de garder la couleur des cheveux qu’avait sa femme, l’illusion de la ressemblance est pour lui complète. Cependant, quand il apprend que sa chevelure était teinte, sa tristesse et son émoi sont grands. Il va l’épier maintenant « pour savoir si elle la maintenait de la même nuance » ; il est tout troublé lorsqu’elle déclare qu’elle n’a plus envie de se teindre, il insiste pour qu’elle garde ses cheveux de cet or qu’il aime tant. « Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu’il retrouve »¹⁵³. Finalement, c’est le comportement vulgaire de Jane vis à vis de la tresse de cheveux de sa femme morte, conservée dans un coffret de verre, qui lui ouvre les yeux et conduit au drame. C’est que pour Hugues Viane, la chevelure tenait lieu de sa morte épouse. Elle était comme un miroir, miroir de Narcisse dans lequel se reflétait son bonheur.

C’est encore vrai pour Pelléas qui, dans le drame de Maeterlinck, peut se contenter, symboliquement, de ne toucher que les cheveux de la femme qu’il aime, au lieu d’entrer en contact avec Mélisande tout entière. Dans la célèbre deuxième scène du troisième acte de *Pelléas et Mélisande*, l’héroïne arrange ses cheveux pour la nuit en inondant ainsi Pelléas qui vient sous son balcon pour l’« embrasser tout entière en baisant [ses] cheveux » et « ne [plus] souffrir au milieu de leurs flammes ». Cette scène donne lieu à une belle image du contact intime entre les amants. Au moyen âge, il était interdit aux

¹⁵¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 29.

¹⁵² Ibidem, p. 31.

¹⁵³ Ibidem, p. 44.

hommes de toucher la chevelure de la femme s'ils n'étaient pas leurs maris¹⁵⁴. Le contact direct avec les cheveux de la femme possédait et possède encore aujourd'hui une importante connotation érotique. Peigner les cheveux de la femme, c'était en quelque sorte entrer dans un contact sexuel avec elle ; sinon, seule la dame de cour avait ce privilège. Lorsque Pelléas, « au milieu des [...] flammes », c'est-à-dire épris totalement de l'épouse de son frère, se laisse inonder sous le balcon par les cheveux de Mélisande, il n'est pas interdit d'y voir, sous la plume du dramaturge symboliste, la suggestion de l'amour adultère.

En commentant les *Douze Chansons* de Maeterlinck, plus précisément un des poèmes du recueil intitulé *La Chanson de Mélisande*, Gaston Compère constate :

Mélisande, c'est l'eau faite femme [...], cela se remarque d'abord à ses longs cheveux [...], des cheveux dont elle dit qu'ils sont plus longs qu'elle¹⁵⁵.

Maeterlinck, affirme à son tour Christian Lutaud, relie plus étroitement que ne le fait Shakespeare image de la jeune fille et milieu aquatique, dépassant son modèle dans la symbolisation ornementale. « Il lui faut un trait d'union supérieur entre la femme, la fleur et l'eau, un élément fusionnel parfait. Et ce ne peut être que la chevelure, part la plus végétale d'une créature déjà florale, chevelure où d'ailleurs la jeune fille peut nouer des guirlandes de fleurs »¹⁵⁶, nous renvoyant ainsi à la figure de Narcisse, dont on connaît la métamorphose florale après la noyade. La coiffure de l'héroïne maeterlinckienne, poursuit le critique, « longue, ondulée, sinueuse, animée d'une sorte de fluidité naturelle, est l'attribut qui désigne la *qualité aquatique* du corps féminin »¹⁵⁷. Plusieurs fois, sous la plume de Maeterlinck, elle possède la qualité d'« inonder » : elle inonde « jusqu'au cœur » Pelléas dans *Pelléas et Mélisande*, alors que la chevelure de la Jeune Aveugle des *Aveugles* « inonde tout son être »¹⁵⁸. « La chevelure de Mélisande sera pour Pelléas une chaîne volontaire », note encore Lutaud ; « il voudra à son tour y retenir prisonnière Mélisande, de même que les Ophélie sont captives de l'eau ». Et puis, « Mélisande se noiera dans sa chevelure après avoir, comme Ophélie, perdu sa couronne ». L'eau-miroir, avec sa surface réfléchissante, ainsi que la chevelure forment ici ce que le critique appelle

¹⁵⁴ Michel Odoul, Remi Portrait, *Cheveu parle-moi de moi. Le cheveu fil de l'âme*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 38.

¹⁵⁵ Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 36.

¹⁵⁶ Christian Lutaud, « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 11 avril 2014. URL : <http://textyles.revues.org/1499>

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, Bruxelles, Lacomblez, 1892, p. 76.

un « flux cosmique » qui montrent qu'il est dans le destin des personnages de rejoindre les eaux et de s'y enfoncer : telle est la finalité commune d'Ophélie et de Narcisse.

Un commentaire éloquent, permettant de rapprocher encore l'opélique Mélisande de Narcisse, nous est proposé par Marcel Postic. En caractérisant le lieu du premier contact de Mélisande et de son futur époux, le critique souligne en effet l'importance de la fontaine : elle apparaît chez Maeterlinck, dit-il, comme « le lieu décisif où l'on rencontre son destin et l'on déchiffre l'appel de l'âme »¹⁵⁹. Les cheveux de Mélidande, baignés dans les eaux de la fontaine, tout comme l'anneau de noces, bague d'or perdue dans l'eau, présagent la tragédie de l'héroïne et de tous ceux qui tombent amoureux d'elle.

Le motif de la chevelure réapparaît dans *Intérieur*, pièce de 1894 dans laquelle la figure de la jeune noyée est constamment au centre des préoccupations des protagonistes, faisant venir aussitôt à l'esprit l'image d'Ophélie. « Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes... », affirme le Vieillard, contesté aussitôt par l'Étranger, comme si ce dernier voulait rompre avec le cliché, puisque selon lui, « ses bras pendaient le long du corps »¹⁶⁰. Le Vieillard reconnaît d'ailleurs avoir parlé « malgré lui » (« Vous voyez qu'on parle malgré soi »). De même que chez Shakespeare, on ne sait pas si c'était un suicide. « Des paysans m'ont dit qu'ils l'avaient vue errer jusqu'au soir sur la rive... Ils croyaient qu'elle cherchait des fleurs... », relate l'Étranger. Et le vieil homme précise : « Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas... Elle semblait n'espérer qu'avec peine... ses yeux n'étaient pas clairs et ne m'ont presque pas regardé... »¹⁶¹

La question des cheveux revient à plusieurs reprises dans le récit de la noyade, peu précis cependant, à cause de l'obscurité. L'Étranger, qui avait trouvé le corps, en donne pourtant une image nette :

[...] je vois une chose étrange à deux pas d'une touffe de roseaux... Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant...¹⁶²

C'est là, à côté des inévitables fleurs, la première chose et le seul élément concret que note le témoin. Les cheveux de la jeune noyée, tournoyant autour de sa tête, semblent définir

¹⁵⁹ Marcel Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p. 75.

¹⁶⁰ Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894, p. 105.

¹⁶¹ Ibidem, p. 109.

¹⁶² Ibidem, p. 107.

la nature du personnage, nature par excellence aquatique, spéculaire et narcissique. Ils forment le cercle, figure parfaite, monde fermé, concentré sur lui même, visage réfléchi dans le miroir de l'eau. Serait-ce en même temps une auréole ? On reviendra plus loin sur cette hypothèse prêtant à notre Ophélie une dimension angélique. Pour Christian Lutaud, en tout cas, la chevelure de la jeune fille maeterlinkienne, « révolée et chavirée (Mélisande) ou flottante et ondoyante (la noyée d'*Intérieur*), dénouée et animée, est toujours l'indice d'un fort coefficient d'ophélisation, le signe que l'héroïne est vouée à rejoindre les eaux et à s'y enfoncer ». Et le critique de conclure : « Eau et chevelure ne forment plus qu'un seul ruissellement cosmique »¹⁶³.

A la lumière de certaines conceptions idéalistes dont font état Michel Odoul et Remi Portrait¹⁶⁴, qui ne contredisent point, d'ailleurs, ce qui vient d'être constaté plus haut, le cheveu assume volontiers la fonction de symbole de l'être, de son essence, autrement dit de son âme ; son lavage, purifiant l'âme tout entière, mais aussi l'action de coiffer qui le forme, le module et le canalise, structurent notre essence de la même façon que la coupure la limite. La Mélisande de Maeterlinck n'est-elle pas découverte par Golaud dans une forêt obscure au bord d'une fontaine où elle trempe les bouts de ses boucles de cheveux ? Dans une lettre à son frère Pélleas, lue à haute voix par la reine mère, le héros relate leur rencontre dont il a seulement retenu trois choses : les vêtements déchirés de celle qui s'est alors présentée à lui comme princesse, sa couronne et ...sa chevelure blonde :

Au moment où je l'ai trouvée près des sources, une couronne d'or avait glissé de ses cheveux, et était tombée au fond de l'eau.¹⁶⁵

La fille retrouvée « près des sources » est présentée de manière à nous suggérer sa pureté virginale, et cela se fait de plusieurs façons. D'abord, elle est celle qui pleure. Gaston Bachelard, avec un style qui lui est propre, met ici en relief la faiblesse féminine : « l'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes »¹⁶⁶. Toute en pleurs, les larmes coulant de ses yeux jusque par terre comme chez un enfant, Mélisande purifie son âme de toutes sortes de soucis, inquiétudes et effrois.

¹⁶³ Christian Lutaud, article cité.

¹⁶⁴ Michel Odoul, Remi Portrait, *Cheveu parle-moi de moi...*, op. cit., p. 38.

¹⁶⁵ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op.cit., acte I, scène III.

¹⁶⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 113.

L'effet d'épuration auquel Maeterlinck soumet Mélisande dans sa pièce est renforcé par le glissement de la chevelure de Mélisande dans les eaux de la fontaine qui, en tant que source d'eau vive, procure les forces vitales et même guérit d'innombrables maux.

Il est à souligner par ailleurs que le statut de l'héroïne, bien qu'il change apparemment d'acte en acte (la demoiselle « avance en grade » : avec la dignité d'une épouse de prince elle devient une jeune mère, avec toute l'ambiguïté qui en découle), demeure cependant intact à un niveau autre que social : c'est celui de vierge. Au début de la pièce, Mélisande est « une petite fille », pour finalement entendre au deuxième acte de la part de Golaud : « tu n'es plus une enfant ». Au troisième acte, le même héros constate qu'elle est très jeune et très impressionnante. A son tour Pelléas, à la fin du quatrième acte, s'émerveille et s'écrie : « Je ne crois pas qu'il y ait sur terre une femme plus belle ». Le dernier acte nous révèle finalement qu'elle a mis au monde « une petite figure de cire qui doit vivre dans de la laine d'agneau ». Néanmoins, malgré les changements radicaux de son rôle dans la société, tel que le peint dans sa pièce le dramaturge, Mélisande, mi-enfant et mi-femme, demeure toujours passive et souffrante sans cause définie, en quoi elle ne ressemble en fait qu'à ...l'Ophélie de Shakespeare, trop timide et trop fragile pour assumer le rôle de femme, surtout de femme vivant à une cour profondément corrompue.

Si l'eau est le facteur purificateur, la symbolique des cheveux s'inscrit miraculeusement dans le processus tendant, une fois de plus, à rendre le corps et l'âme dignes de communiquer la transcendance. Dès les premières scènes du drame de Maeterlinck, l'héroïne apparaît comme précipitée dans l'abîme de son existence ; on dirait que celle-ci, à l'instar de sa chevelure, lui échappe et glisse dans l'eau : « Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre¹⁶⁷, s'écrie Mélisande dans la scène qui semble véhiculer toute une métaphysique de la chevelure, avant d'ajouter : « ... Oui, ils [les cheveux] sont plus longs que mes bras...¹⁶⁸. Otage, en quelque sorte, des événements et des hommes, la fille prend conscience de ce qu'elle n'est plus en mesure de maîtriser son destin, que ses pouvoirs symbolisés par les bras sont insuffisants. En réalité, la chevelure renvoie à des forces inconscientes qui gouvernent et qui accompagnent l'héroïne tout au long du drame, dont le début est situé par ailleurs près de la fontaine nommée *la fontaine des ...aveugles*.

¹⁶⁷ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., acte II, scène I.

¹⁶⁸ Ibidem.

Nous savons, Michel Odoul et Rémi Portrait le rappellent dans leur travail, que dans la tradition occidentale le cheveu est souvent considérée comme une sorte de relique ou de support de représentation de la personne qui le porte ou l'avait porté¹⁶⁹. La famille Rodenbach elle-même avait l'habitude, tout comme le fait le protagoniste de *Bruges-la-Morte*, de garder les boucles de leurs aïeux ou de leurs époux déjà morts dans des coffrets construits spécialement à cette fin¹⁷⁰. Il nous semble que quelque chose de cette tradition se reflète dans la démarche de Mélisande de Maeterlincki lorsqu'elle fait plonger ses cheveux dans l'eau de la fontaine, elle-même symbole du monde féminin, c'est-à-dire de la vie qui se renouvelle constamment et qui appartient au temps cyclique. Sous cette perspective, comme le notent encore Odoul et Portrait, le cheveu peut être aisément envisagé à la fois comme nos racines, car il porte notre mémoire, et comme une sorte d'antenne qui branche l'individu avec le divin. D'ici il n'y a qu'un pas pour formuler la thèse selon laquelle le cheveu est est le *fil de notre âme*, « une projection de nous-mêmes, de nos idées, de nos pensées et de notre personnalité », voire même notre communicateur naturel avec le cosmos¹⁷¹. Il est à noter que de tous temps les mystiques, les médiums, les artistes qui se prennent pour des médiums ont des cheveux longs. Rappelons que la force inimaginable de Samson biblique, force qu'il doit à la promesse de Dieu faite à sa mère, est cachée sous la longueur de ses cheveux. La mythologie grecque donne de nombreuses descriptions très détaillées des chevelures luxuriantes et opulentes des déesses telles qu'Ariane, Vénus, Aphrodite ou Bérénice. Toutes les Grâces de l'Antiquité connaissent la même représentation avec de belles chevelures, abondantes, amples et flottantes, dont le rôle est de cacher la nudité, c'est-à-dire l'intimité, c'est-à-dire l'âme elle-même. L'ophélique héroïne des écrivains symbolistes semble s'inscrire dans cette tradition.



Le coffret à cheveux des Rodenbach conservé aux Archives et

¹⁶⁹ Michel Odoul, Rémi Portrait, *Cheveu parle-moi de moi. Le cheveu fil de l'âme*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.

¹⁷⁰ <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Chevelure.pdf>

¹⁷¹ Ibidem, p. 30.

2.3. La pâleur, la mélancolie et l'attirance pour l'eau mortifère : l'« ophélisme » narcissique comme maladie

« Allons vers les plus malades ! », s'exclame Maeterlinck dans le poème *Âme* (*Serres chaudes*), trahissant d'emblée, dans une strophe qui fait penser aussitôt à l'héroïne de Shakespeare, sa prédilection pour celle qui souffre pour cause d'amour trahi.

Allons aussi vers les plus faibles :
Ils ont d'étranges sueurs ;
Voici une fiancée malade,
Une trahison le dimanche...¹⁷²

Le culte de l'invalidité apparaît en effet, en cette fin du XIX^e siècle, comme le signe de l'époque. Chose curieuse, il se rapporte surtout, pour ne pas dire exclusivement, aux femmes. Bram Dijkstra consacre à ce sujet une place de choix dans son travail sur *Les idoles de la perversité*¹⁷³, montrant que l'« invalidé féminin » apparaît souvent aux hommes de l'époque comme un caractère permanent, nécessaire et intrinsèque de chacune des filles d'Eve. Des malaises physiques comme des pathologies inexplicables, des infections impossibles à combattre ou des indispositions permanentes ne sont qu'un prélude pour toute une liste de souffrances que le fin de siècle essaie de jouer sur le corps féminin. A côté des souffrances au niveau psychosomatique, la femme est censée ressentir d'autres ennuis dont les sources sont parfois très obscures. Du point de vue médical, il s'agit en effet d'une maladie aux symptômes vagues, un mal étrange qui ne frappe que les femmes et qui s'apparente à la chlorose ; discours médicaux et théories scientifiques se multiplient sur le sujet, ces jeunes filles fragiles, instables, douloureuses, envahissent l'iconographie et les romans¹⁷⁴.

Qu'en est-il, dans ce contexte, de notre Ophélie ? Elle n'échappe point à la règle ; bien au contraire, elle s'inscrit parfaitement dans ce discours. Un certain nombre de symptômes, physiques et psychiques, qui se manifestent dans son portrait sous la plume des symbolistes belges sont en effet l'indice d'une maladie mystérieuse qui, de par sa

¹⁷² Maurice Maeterlinck, *Âme*, dans *Serres chaudes*, op. cit., pp. 29-30.

¹⁷³ Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁷⁴ Catherine Authier, notice sur *La représentation d'Ophélie* par Auguste Préault, <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1051>.

nature même, la pousse constamment à se replier sur elle-même et sur son mal, en quoi elle s'apparente, précisément, à Narcisse ; maladie qui semble expliquer le mieux son comportement, y compris sa mort dans l'eau. L'image d'un bateau qui se repose au fil de l'eau dans *Les malades aux fenêtres*, poème de Georges Rodenbach appartenant aux *Vies encloses*, semble déjà réunir en lui nos deux figures mythiques à travers une songerie au fil de l'eau renvoyant à la fois à l'aliénation d'Ophélie et à la douce volupté du solitaire Narcisse, immobilisés l'un comme l'autre sur le rivage.

La maladie est si doucement isolante :
Lent repos d'un bateau qui songe au fil d'une eau,
Sans nulle brise, et nul courant qui violente,
Attaché sur le bord par la chaîne et l'anneau.¹⁷⁵

*

Sur le plan physique, parmi les caractéristiques communes qui se laissent observer dans nos figures ophéliques (terme que nous utilisons, rappelons-le, par rapport à des personnages qui, sans porter nécessairement et explicitement le prénom de la fiancée d'Hamlet, appartiennent à sa famille spirituelle par un certain nombre de composantes qui fondent le mythe d'Ophélie), on est particulièrement frappé par la pâleur malade du teint. La couleur blanche de la peau d'Ophélie, tant soulignée déjà par Arthur Rimbaud, devient ici le blanc de cire, trait qui revient systématiquement dans notre corpus de textes. Il est suggéré de multiples façons.

Chez Rodenbach, la pâleur est en premier lieu le signe de la délicatesse et d'un mal de vivre qui entraîne une mort imminente :

La maladie est une crise de lumière ;
On sent planer l'ombre de l'aile de la mort ;
Quelque chose pourtant d'avant-céleste en sort [...].
Est-ce par la pâleur, par l'amaigrissement
Qui fait que le visage en ivoire se sculpte ? [...]
Epreuve, demi-vie, état intermédiaire ;
On se sent anormal tel qu'un cierge en plein jour !¹⁷⁶

La blancheur avec ses différents nuances, y compris en tant que marque de l'individu stigmatisé par la maladie, séduit le poète à un point tel qu'un de ses recueils porte le titre significatif de *La Jeunesse Blanche*. Dès le *Prologue*, le poète dédie ses vers

A vous dont l'âme est blanche autant que vos bandeaux
Et que j'aime à jamais comme on aime une aïeule,

¹⁷⁵ Georges Rodenbach, *Les malades aux fenêtres IV*, dans *Les Vies encloses*, op. cit., p. 96.

¹⁷⁶ Georges Rodenbach, *Les Malades aux fenêtres* dans *Les Vies Encloses*, op. cit., pp. 89-90.

A vous qui comprenez, sans l'avoir fait, le mal
Et la fatalité qui dort au fond des choses...¹⁷⁷

Voilà qui fait d'emblée passer la blancheur du corps à l'âme. Le rapprochement avec Ophélie se fait plus éloquent quand le poète évoque les mains du malade, homme, femme, enfant ? on ne sait pas, tant le sexe et l'âge se font hésitants. La pâleur et la blancheur sont ici les mots qui reviennent d'une manière obsessionnelle ; ils s'accompagnent de motifs éminemment ophéliques et narcissiques tout à la fois : de l'eau vorace et du miroir, du clair de lune et de la mort par noyade.

Le malade souvent examine ses mains,
Si pâles, n'ayant plus que des gestes bénins
De sacerdoce et d'offices, à peine humaines ;
Il consulte ses mains, ses doigts trop délicats
Qui, plus que le visage, élucident son cas
Avec leur maigre ivoire et leurs débiles veines.

Surtout le soir, il les considère en songeant
Parmi le crépuscule, automne des journées,
Et dans elles, qui sont longues d'être affinées,
Voit son mal comme hors de lui se prolongeant,
Mains pâles d'autant plus que l'obscurité tombe !
Elles semblent s'aimer et semblent s'appeler ;
Elles ont des blancheurs frileuses de colombe
Et, sveltes, on dirait qu'elles vont s'envoler.
Elles font sur l'air des taches surnaturelles
Comme si du nouveau clair de lune en chemin
Entrait par la fenêtre et se posait sur elles.
Or la pâleur est la même sur chaque main,
Et le malade songe à ses mains anciennes ;
Il ne reconnaît plus ces mains pâles pour siennes ;
Tel un petit enfant qui voit ses mains dans l'eau.

Puis le malade mire au miroir sans mémoire
– Le miroir qui concentre un moment son eau noire –
Ses mains qu'il voit sombrer comme un couple jumeau ;
Ô vorace fontaine, obstinée et maigrie,
Où le malade suit ses mains, dans quel recul !
Couple blanc qui s'enfonce et de plus en plus nul
Jusqu'à ce que l'eau du miroir se soit tarie.
Il songe alors qu'il va bientôt ne plus pouvoir
Les suivre, quand sera total l'afflux du soir
Dans cette eau du profond miroir toute réduite ;
Et n'est-ce pas les voir mourir, que cette fuite ?¹⁷⁸

Notons que cette tentation ophélique peut aller de pair, chez Rodenbach, avec un narcissisme radical, tout aussi suicidaire, puisqu'il s'agit de « se consumer soi-même », comme dans le poème *Seul*, placé dans *La Jeunesse Blanche* :

¹⁷⁷ Georges Rodenbach, *Prologue* dans *La Jeunesse Blanche*, Paris, Fasquelle, 1913, p.3.

¹⁷⁸ Georges Rodenbach, *Les Malades aux fenêtres*, op. cit., pp. 91-92.

Vivre comme en exil, vivre sans voir personne
Dans l'immense abandon d'une ville qui meurt,
Où jamais l'on n'entend que la vague rumeur
D'un orgue qui sanglote ou du Beffroi qui sonne.

Se sentir éloigné des âmes, des cerveaux
Et de tout ce qui porte au front un diadème ;
Et, sans rien éclairer, se consumer soi-même
Tel qu'une lampe vaine au fond de noirs caveaux.

Être comme un vaisseau qui rêvait d'un voyage
Triomphal et joyeux vers le rouge équateur
Et qui se heurte à des banquises de froideur
Et se sent naufrager sans laisser un sillage.

Oh ! vivre ainsi ! tout seul, tout seul ! voir se flétrir
La blanche floraison de son Âme divine,
Dans le dédain de tous et sans qu'aucun devine,
Et seul, seul, toujours seul, se regarder mourir !¹⁷⁹

Pâle, blanche, de cire, se sont là les épithètes qui reviennent aussi sous la plume de Maurice Maeterlinck, dans des portraits ophéliques qui peuplent constamment son univers théâtral et poétique: telle, à côté de Mélisande, la jeune fille agonisant dans *l'Intruse*, telle encore la fiancée inaccomplie dans *la Princesse Maleine*, telles les figures féminines qui apparaissent dans les vers de ses *Quinze chansons* ou *Serres chaudes*. Elles condensent la condition d'Ophélie malade et impuissante du fait de se sentir divisée entre le monde ici-bas et l'ailleurs. A regarder cet ensemble d'épithètes, auxquels s'ajoutent celles qui évoquent son jeune âge, on a l'impression de lire en gros l'histoire d'Ophélie et de Narcisse tout à la fois. Nous pourrions reprendre en effet à son compte ce que dit si justement Françoise Grauby à propos de Narcisse symboliste : « Tout est placé sous le signe de la blancheur et de l'enfance, puisque Narcisse pratique avec candeur l'art de se contempler »¹⁸⁰. Rapprochement d'autant plus légitime que le poète des *Serres chaudes*, comme tant d'autres, d'ailleurs, voit dans ses tableaux, si souvent placés dans un clair de lune emblématique, le reflet de son âme à lui :

Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions [...]

Mon âme pâle de sanglots [...]
Mon âme, aux frêles mains de cire,
Arrose un clair de lune las,

¹⁷⁹ Georges Rodenbach, *Seul*, dans *La Jeunesse Blanche*, Paris, Fasquelle, 1913, op. cit. pp. 79-80.

¹⁸⁰ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, op. cit., p. 166.

lisons-nous dans *Oraison*¹⁸¹. Dans *Feuillage de cœur*, Maeterlinck pousse plus loin encore cette espèce d'introspection dans une ambiance ophélique dominée par la blancheur du paysage végétal :

...Mes vagues douleurs abolies
S'immobilisent peu à peu :

Végétations de symboles,
Nénuphars mornes des plaisirs,
Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.
Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Élève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche.¹⁸²

En se servant de la métaphore végétale, le poète parle de son mal d'exister. Il se compare aux plantes qui poussent dans un milieu humide ou aqueux. Un élément surprenant de ce texte se laisse observer dans la deuxième strophe, dans laquelle Maeterlinck se nomme « un lys pâle » et... « débile ». La distance vis-à-vis de sa situation « débile » semble présenter un contraste saisissant, sans doute voulu, avec l'image typique d'Ophélie malheureuse et tragique. Faut-il y voir de l'autoironie ?

Une curieuse image des mains du sommeil descendant en roses blanches dans les caves surgit dans le poème au titre combien éloquent d'*Amen* ; on dirait une invitation d'Ophélie acceptée par le poète :

Il est l'heure enfin de bénir
Le sommeil éteint des esclaves,
Et j'attends ses mains à venir
En roses blanches dans les caves [...]
Mourir en un palais de glace.¹⁸³

Dans ce fragment du poème Maeterlinck tente de subtiliser et de féminiser la mort. D'abord, il l'assimile au sommeil qui est le destin d'Ophélie – esclave du corps charnel, pour ensuite la visualiser comme un palais de glace, froid, mais majestueux et imposant

¹⁸¹ Maurice Maeterlinck, *Oraison* dans *Serres chaudes*, Bruxelles, Paul Lacomblez, Éditeur, 1912, p.11

¹⁸² Maurice Maeterlinck, *Feuillage de cœur*, dans *Serres chaudes*, op. cit., pp. 25-26

¹⁸³ Maurice Maeterlinck, *Amen* dans *Serres chaudes*, op. cit., p. 57.

comme les profondeurs des eaux stagnantes. La somnolente mort est attendue comme la délivrance de l'état charnel vers un idéal spirituel.

L'idée se poursuit dans *Aquarium*. Le poète développe les réflexions sur la mort en attirant l'attention sur un des attributs essentiels de l'âme, à savoir son aspiration à l'éternité, suggérée par la couleur blanche, la couleur de l'idéal, pourrait-on dire, mais dont la riche symbolique renvoie non seulement à la virginité et à l'innocence, mais aussi, comme nous l'avons constaté plus haut, à des états morbides et jusqu'à l'idée de la mort. Il ne sera pas inutile de rappeler que dans certains pays, tel l'Inde, ou dans la tradition judaïque, le blanc est associé aux rites funéraires. À quoi s'ajoute, sous la plume du poète, le recours au champs lexical des fleurs et de l'eau. En voilà assez pour susciter la présence d'Ophélie. Que Narcisse l'accompagne à la surface aqueuse, inutile de le préciser :

Elle [mon âme] est au fond de mes yeux clos,
Et seule son haleine lasse
Élève encore à fleur des eaux
Ses lys de glace [...]

Ses doigts blanchissent mes regards,
En suivant la trace incolore
De ses lys à jamais épars
Et morts d'éclaire.¹⁸⁴

Notons encore un curieux rapprochement entre la blancheur brumeuse d'un paysage ophélique et la mort d'enfants dans l'eau qui s'opère dans le poème d'Iwan Gilkin au titre emblématique de *Clair de lune* : l'âme d'Ophélie semble planer parmi les nénuphars et les cygnes blancs du clair de lune, appelant d'autres âmes à la rejoindre aux sons d'une musique suave :

Les cygnes blancs du clair de lune,
Avec leurs plumages fluides,
Dans le brouillard blanc, sur l'eau brune,
Glissent comme des nefs liquides.

Les opales du clair de lune
Irisent leurs neigeuses flammes
Au fond de l'étang, sous l'eau brune,
Dans les remous que font les rames.

Les nénuphars du clair de lune
En leurs fières candeurs d'hosties
Invitent l'âme, dans l'eau brune,
Aux mortelles eucharisties.

¹⁸⁴ Maurice Maeterlinck, *Aquarium* dans *Serres chaudes*, op. cit., p. 64.

Et les enfants du clair de lune
Assoupiés dans leur lente yole
Sous le brouillard blanc, dans l'eau brune,
Meurent, comme un chant de viole.¹⁸⁵

Quand on parle de la pâleur en tant qu'attribut fondamental d'Ophélie, présent dans la plupart de nos textes, un rapprochement pictural s'impose : il est impossible en effet de ne pas penser au portrait qu'a fait d'elle Arthur Hughes (1851-1853), tableau très souvent confronté avec « Ophélie » de Millais (1852), cela non seulement à cause de la convergence des dates ou des titres. Une de ses versions d'Ophélie attire l'attention par la pose dans laquelle l'héroïne a été figée par le pinceau du peintre. La singularité de l'Ophélie de Hughes consiste en cela qu'elle ne flotte pas à la surface de l'eau noire, mais s'assied au bord du ruisseau en observant le courant emporter les fleurs qu'elle y a jetées : préfiguration de son sort tragique qui va s'accomplir sous peu. Et pourtant, « l'ophélisme » du personnage y est parfaitement ressenti ; l'œil du spectateur ne se laisse pas tromper et reconnaît aussitôt dans la fille accroupie l'amante hamletienne ; son visage chlorotique et pâle, qui contraste non seulement avec le rouge de ses lèvres, mais aussi avec le violet des cernes entourant les yeux au regard absent et vide, la désignent clairement. Ne ressemble-t-elle pas déjà à la Mélisande aux lèvres de rose et peau de cire ?



Arthur Hughes, *Ophelia* (1852). Source Internet

¹⁸⁵ Ivan Gilkin, *Clair de lune*, dans *La Nuit*, Paris, Fischbacher, s.d. (1897), p. 82.

L'accueil fait à la gravure reproduite pour la première fois dans *The Art Journal* fut enthousiaste et s'accompagnait de commentaires exceptionnellement favorables. Avec tous ses attributs : la blancheur du visage aux traits enfantins, la fièvre qui ronge son corps maigre, l'égarement, l'insignifiance, la débilité inhérente, l'Ophélie hughuesienne fut vite appelée l'*icône de la maladie* par excellence. On songe aussi, dans le contexte littéraire belge, à la tradition du gisant dans laquelle s'inscrit, dans la Bruges de Rodenbach, l'image du tombeau de Marie de Bourgogne à l'église Notre-Dame, rappelant aussitôt au protagoniste son ophélique épouse morte¹⁸⁶, image qui fait penser tout naturellement au bas-relief en bronze d'Auguste Préault, intitulée *Ophélie* (1876).



Auguste Préault, *Ophélie* (1876). Musée d'Orsay (site Web, <http://www.photo.rmn.fr/>)

Placée souvent, comme en témoigne plus particulièrement le roman de Rodenbach, dans un contexte brumeux, à la lisière de l'état gazeux et liquide, dans un mélange singulier de l'humidité et de la pâleur, l'héroïne des symbolistes offre une image de la femme reconnue aujourd'hui comme la femme *fin de siècle*, femme svelte, mais plus encore chétive et anémique, translucide et diaphane, minée par la maladie, sur le point presque de mourir ou, tout au moins, de perdre conscience, femmes dont Rodenbach dresse le portrait collectif dans une formule saisissante :

Faces mortes toujours près de s'évanouir
Et sans cesse émergeant, – sitôt qu'on les oublie, –
Au fil de l'âme, en des détresses d'Ophélie...¹⁸⁷.

*

¹⁸⁶ Voir Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 27-28.

¹⁸⁷ Georges Rodenbach, *Au fil de l'âme*, IX, dans *Le Règne du silence*, op. cit., p. 167.

Quelles sont au juste ces « détresses d'Ophélie » dont parle Rodenbach ? À la maladie du corps s'ajoute systématiquement en effet, dans les portraits de la femme ophélique dressés par les écrivains du symbolisme, les maladies de l'âme. À en croire Christian Lutaud, l'état ophélique est l'effet d'une conjonction de l'hypersensibilité de la personne, mal adaptée à la vie en société, et de la force d'attraction de l'eau, tenant lieu de fatalité¹⁸⁸. C'est ce qui, par ailleurs, rapproche encore Ophélie de Narcisse : pour les deux, la mort offre une possibilité de fuite, du retour au paradis.

Hypersensible, Mélisande l'est, incontestablement. « Elle est très délicate, à peine femme ; et la moindre émotion pourrait amener un malheur », dit Golaud à son frère Pelléas¹⁸⁹. Avant de mourir précocément, elle mettra au monde un enfant aussi faible et délicat qu'elle-même. Faut-il voir en elle, comme le suggère Christian Lutaud, une faiblesse d'esprit liée à la mentalité infantile ? Mélisande, Maleine, Sélysette, la jeune noyée d'*Intérieur*, bien des héroïnes de Maeterlinck ont gardé de l'Ophélie shakespearienne une certaine ingénuité consubstantielle à la puérité, affirme le critique ; Laërtes ne qualifie-t-il pas sa sœur, dans *Hamlet*, d'un « nouveau-né du printemps » ?¹⁹⁰ C'est cette puerilité là, constate Lutaud, qui s'exprime à travers l'héroïne suicidaire de Maeterlinck dès lors que sa vocation à la noyade traduit une régression nostalgique vers l'Éden de nos origines. « La fragilité et la docilité des Ophélie expliquent leur prédisposition à ce vertige qui les fait retomber en enfance avant même qu'elles ne basculent dans l'onde »¹⁹¹.

Avec ses fleurs jetées sur la surface de l'eau stagnante, cette Ophélie que Shakespeare nous laisse observer dans la situation du bain privé et intime, ensuite de sa mort « privée » et « intime », représente le monde de la nature, remplissant « le vide » que constitue la construction artificielle de la cour d'Elsinor, plutôt que le raffinement de l'esprit. Naturelle, radieuse, jeune mais trop fragile, elle succombe aux influences mortifiantes des espaces fermés, sombres, corrompus et pourris, noyés dans l'odeur de l'eau stagnante, c'est-à-dire morte. « Et, vraiment, j'avais pitié de toi, Mélisande », dit Arkel, le grand-père de Pelléas, dans la deuxième scène du quatrième acte du drame, avant d'ajouter :

¹⁸⁸ Christian Lutaud, article cité.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 59.

¹⁹⁰ Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène III.

¹⁹¹ Christian Lutaud, article cité.

Tu arrivais ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête, et au moment où tu entrais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide¹⁹².

La jeune fille heureuse et insouciant subit en effet une transformation à la cour d'Allemonde. Ayant remarqué la métamorphose qui s'accomplit dans cette âme délicate sous l'action de l'entourage hostile, Arkel tient à découvrir la raison de ce brusque changement :

Je t'observais, tu étais là, insouciant peut-être, mais avec l'air étrange et égaré de quelqu'un qui attendrait toujours un grand malheur, au soleil, dans un beau jardin... Je ne puis pas expliquer... Mais j'étais triste de te voir ainsi ; car tu es trop jeune et trop belle pour vivre déjà, jour et nuit, sous l'haleine de la mort...¹⁹³

Ne pouvant pas s'adapter dès le début au nouveau milieu que constitue la cour de son mari, enfermée dans un espace sombre, rarement ensoleillé, Mélisande souffre manifestement d'une mélancolie caractérisée. « L'air étrange et égaré » suggère cependant que l'on a affaire à une maladie plus grave, rongant son psychisme plus encore que son corps. Les symptômes de la fragilité psychologique que développe cette Mélisande-Ophélie, de nombreux exemples d'aberration psychique dont elle fait démonstration dans la pièce traduisent des troubles complexes, au point qu'elle pourrait se poser, comme le fait l'Ophélie de l'*Aquarium mental* de Rodenbach, la question d'Hamlet : « Suis-je ou ne suis-je pas... ? »¹⁹⁴. Mélisande nous apparaît comme une personne qui ne sait pas se définir, qui pleure souvent, qui s'enfuit d'un lieu à un autre, qui se sent perdue non seulement dans la forêt mais aussi parmi les hommes, qui exagère sur les événements et les personnes. « Vous êtes un géant », dit-elle à l'occasion de la première rencontre avec Golaud. Mélisande est celle dont la vie est « sous l'haleine de la mort »¹⁹⁵, qui se place sous le signe de la tristesse et de l'égarément : « je ne comprends pas non plus tout ce que je dis »¹⁹⁶, avoue-t-elle à un moment, dangereusement distraite. Son regard absent, sa délicatesse et sa fragilité servent ainsi d'un des meilleurs exemples du comportement à suivre pour les femmes fin de siècle, praticiennes enthousiastes des évanouissements et clientes fidèles de la *poudre d'Ophélie*.

¹⁹² Maurice Maélerlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 75 (acte IV, scène II).

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Georges Rodenbach, *Aquarium mental III*, dans *Les Vies encloses*, op. cit., p. 8. Cf. page 51 de notre travail.

¹⁹⁵ Ibidem, Acte IV, scène II, p.75.

¹⁹⁶ Ibidem, Acte V, scène II, p.102.

Les dérèglements de conduite qui semblent marquer fort le personnage de Mélisande dès les premières scènes du drame atteignent leur apogée dans la scène de son agonie :

Mélisande : Est-ce vous, Golaud ? Je ne vous reconnaissais presque plus [...].
Vous avez maigri et vieilli...Y a-t-il longtemps que nous ne nous sommes vus ?¹⁹⁷

Mais avant que la scène de l'agonie n'ait lieu, nous assistons à la visite du médecin qui pose son diagnostic, d'ailleurs peu scientifique, diagnostic qui semble déterminer la condition des tous les individus qui, comme Mélisande, sont trop fragiles pour vivre ici-bas dans l'obscurité du tangible, sans pouvoir regarder le soleil des symboles. Ce n'est pas à cause de la blessure qu'elle meurt, constate le médecin ; « elle ne pouvait pas vivre ... elle est née sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison... ». Elle même, un moment plus tard, s'étonne encore de son état, s'interroge sur la perte de sa mémoire et même de sa propre identité : « Pourquoi vais-je mourir ? – Je ne le savais pas... »¹⁹⁸

Il est certes permis de parler, à propos de l'héroïne de Maeterlinck, de perturbations mentales, de folie, si l'on veut. Le mot apparaît d'ailleurs explicitement sous la plume du dramaturge. Le dialogue entre Mélisande, tracassée et oppressée par l'entourage dans lequel elle est obligée de vivre, où « on étouffe [...] même à l'ombre des arbres », et Golaud qui cherche à connaître la raison pour laquelle l'épouse qu'il aime d'un amour envieux ne veut plus habiter le château de son père, est à cet égard on ne peut plus éloquent :

Golaud : Qu'y a-t-il, Mélisande ? Pourquoi pleures-tu tout à coup ?...

Mélisande, *fondant en larmes* : Je suis... je suis souffrante aussi...

Golaud : Tu es souffrante ? ... Qu'as-tu donc, Mélisande ?...

Mélisande : Je ne sais pas. Je suis malade aussi ... Je préfère vous le dire aujourd'hui ; seigneur, je ne suis pas heureuse ici...

Golaud : Qu'est-il donc arrivé, Mélisande ? Qu'est-ce que c'est ? [...] Quelqu'un t'a fait du mal ? ... Quelqu'un t'aurait-il offensée ?

Mélisande : Non, non ; personne ne m'a fait le moindre mal... Ce n'est pas cela... Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi... Je voudrais m'en aller, m'en aller ! ... Je vais mourir si l'on me laisse ici...

[...] Je ne sais pas moi-même ce que c'est... Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais... C'est quelque chose qui est plus fort que moi [...].

Golaud : Mais il faut une raison cependant. On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant [...]¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ibidem, acte V, scène II, p. 104.

¹⁹⁸ Ibidem, Acte V, scène II, p. 101

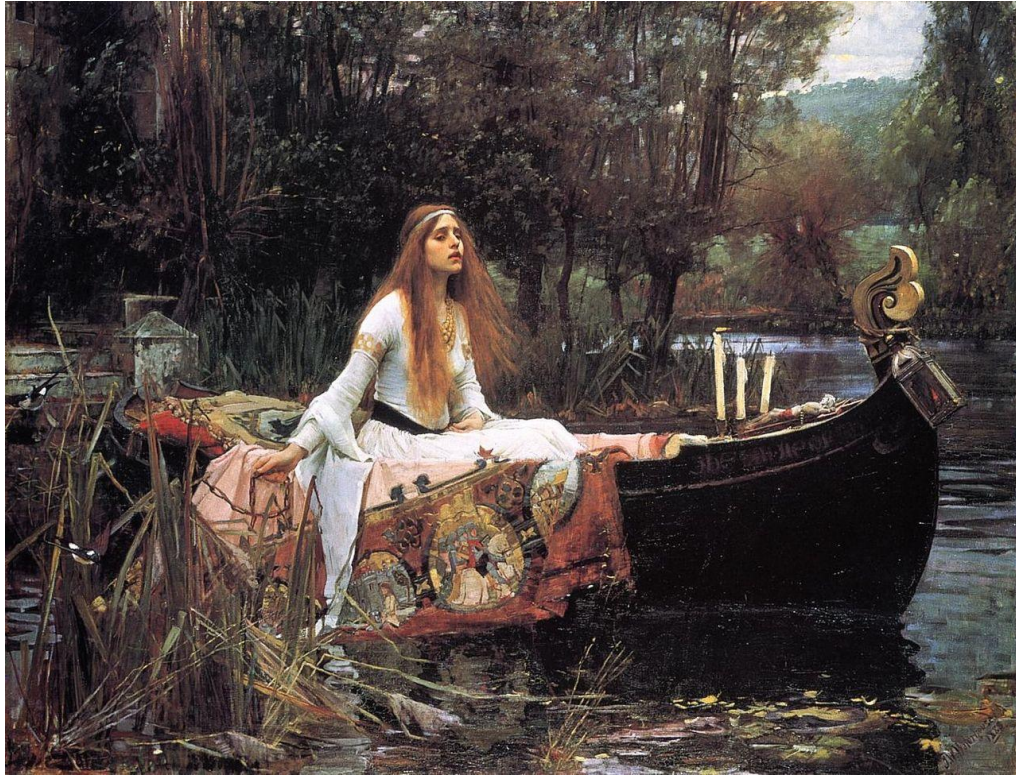
¹⁹⁹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Édition Labor, 1983, acte II, scène II, pp. 31-33.

Avouant ouvertement à Golaud se sentir malade, Mélisande est incapable de préciser la nature de son mal. La seule chose qu'elle est en mesure de verbaliser, c'est qu'elle est malheureuse et qu'elle doit partir, elle le souligne à deux reprises. Pourtant, face à Arkel, elle déclare tout autre chose : « Grand-père, je n'étais pas malheureuse... »²⁰⁰. Y aurait-il deux personnalités en cette femme, serait-elle schizophrène ? Selon Ronald David Laing, médecin considéré aujourd'hui comme le chef de file de l'antipsychiatrie, la schizophrénie équivaut à l'absence d'identité. *Dementia praecox*, car telle est sa dénomination scientifique latine, se caractérise par l'incapacité à identifier ses émotions et ses désirs, par l'incapacité de les différencier des besoins des autres, qui veulent s'emparer de la psyché de leur « victime », l'engloutir et la dépouiller de son autonomie. Pour guérir cette psychose chronique il n'y a, pour Laing, qu'une voie : reconstituer le vrai « je » du malade et, ce qui s'ensuit, lui rendre sa certitude ontologique²⁰¹. Cependant, l'Ophélie des symbolistes belges est loin de retrouver son équilibre. Au contraire, elle s'enfonce dans sa folie, elle semble perdre le sens du temps et de l'espace pour, finalement, s'enfermer volontairement dans le cocon narcissique de son propre intérieur ou personne n'a le droit de s'ingérer. Là elle cherche la liberté perdue, ou peut-être jamais conquise. Là aussi elle s'assimile avec l'artiste, être singulier.

Elles sont nombreuses, à l'époque qui nous intéresse, les héroïnes à la folie transcendante ; on les retrouve autant chez les peintres Préraphaélites (telle *The Lady of Shalott* de John William Waterhouse, en ses trois versions de 1888, 1896, 1916) que chez nos écrivains belges ; en réalité, toutes les héroïnes de notre travail, ou presque : Mélisande, les Ophélie des *Serres chaudes*, celles des *Vies encloses* de Rodenbach ou des *Entrevues* de Van Lerberghe en sont plus ou moins atteintes. Toutes, dans leur folie, touchent aux confins de la vie et de la mort au contact de la surfaces des eaux, miroirs de leurs âmes pures et cristallines mal adaptées aux maux de ce monde.

²⁰⁰ Ibidem, p. 76.

²⁰¹ Voir R. D. Laing, *Podzielone ja (The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness)*, Poznań, Rebis, 2004.



John William Waterhouse : *The Lady of Shalott* (1888). Source Internet

N'oublions pas, dans ce contexte, la chanson d'Ophélie, ses romances vaguement allégoriques et prémonitoires. C'est par elles que révèle sa folie l'héroïne de Shakespeare lorsque'elle apparaît dans la salle d'antres du château, en présence de la Reine et du Roi (*Hamlet*, acte IV, scène V), ou bien encore quand elle réapparaît au bord du ruisseau dans la relation de la noyade faite par la Reine (acte IV, scène VII). Or, le motif de la chanson accompagne constamment les héroïnes « ophéliennes » de Maeterlinck, comme l'observe très judicieusement Christian Lutaud : Maleine, perdue dans son rêve, fredonne la mélodie *Les Nonnes sont malades*²⁰² ; Sélysette, dans *Aglavaine et Sélysette*, entonne *Quand l'amant sortit* au fur et à mesure que se précise sa vocation sacrificielle, ponctuant ainsi les étapes successives qui la conduisent vers son destin tragique²⁰³ ; alors que dans *La Princesse Isabelle*, pièce qui sort des cadres chronologiques de notre enquête, mais qui n'en est pas moins significative pour l'aspect qui nous intéresse ici, l'héroïne, « impassible, absorbée dans son mirage intérieur, s'enfonce dans l'eau *en chantant*, comme Ophélie...»²⁰⁴.

²⁰² Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Paris, Crès, 1918, p. 11 (acte I, scène II).

²⁰³ Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, acte III, scène III.

²⁰⁴ Maurice Maeterlinck, *La Princesse Isabelle, pièce en vingt tableaux*, Paris, Fasquelle, 1935, p. 53, 61, 105, 108 et pp. 147-148 (Quatrième, Sixième, Neuvième et Seizième tableaux). Exemples signalés par Christian

Voilà qui n'est pas sans faire penser d'ailleurs à la légende des sirènes, à laquelle fait allusion la reine dans *Hamlet*, au moment de relater la noyade d'Ophélie. Rappelons le passage en question :

Ses vêtements se sont étalés et l'ont soutenue un moment, nouvelle sirène, pendant qu'elle chantait des bribes de vieilles chansons, comme insensible à sa propre détresse, ou comme une créature naturellement formée pour cet élément. Mais cela n'a pu durer longtemps : ses vêtements, alourdis par ce qu'ils avaient bu, ont entraîné la pauvre malheureuse de son chant mélodieux à une mort fangeuse²⁰⁵.

C'est ce qui permet à Christian Lutaud de souligner la fidélité de l'écrivain gantois au prototype shakespearien : d'abord, les jeunes filles maeterlinckiennes, elles aussi, chantent rarement sur scène en une fois la totalité de leur ariette, se contentant de reprendre des couplets ou des refrains de façon discontinue, « par bribes ». En second lieu, il s'agit en effet de « vieilles » légendes, de berceuses populaires du folklore. Cependant, à la différence des sirènes qui tentent les marins de la légende, chez les Ophélie de Maeterlinck, la tentation de la mort dans l'eau séduit les chanteuses elle-mêmes ; « enchantées par leur propre plainte, elles sont à elles-mêmes leurs propres sirènes », note Lutaud²⁰⁶. Nous pouvons dire qu'elles sont autosuffisantes en amour, tout comme Narcisse.

Dans *La Sagesse et la Destinée*, livre publié en 1898 et dédié à Georgette Leblanc, sa compagne, Maeterlinck évoque à plusieurs reprises la figure d'Ophélie pour la présenter comme un modèle archétypal de la femme, figure idéale par sa docilité aux arrêts de la fatalité, plus ouverte au spirituel que les hommes, certes, cela va de soi, mais aussi par rapport aux autres femmes.

L'Ophélie de Shakespeare et la Marguerite de Goethe sont soumises au destin parce qu'elles sont si frêles, qu'on ne peut faire un geste, en leur présence, qui ne devienne le geste même du destin. Mais si Marguerite et Ophélie eussent possédé une parcelle de la force qui anime

Lutaud qui, dans l'article cité, documente, une preuve matérielle directe à la main, le rôle qu'a joué le modèle ophélien dans l'élaboration des chansons par Maeterlinck. « Le 20 février 1906, écrit le critique, Maeterlinck révèle à son traducteur allemand Friedrich Von Oppeln-Bronikowski la source de sa chanson la plus célèbre : "La chanson *Et s'il revenait un jour* est déjà fort ancienne. Je crois me souvenir qu'elle m'a été inspirée, au moins quant au rythme, non par le poème de Rossetti, mais par une des chansons d'Ophélie dans *Hamlet*" (WARMOES (Jean), "Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand", dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome 7, 1961, p. 65). Et même si la mémoire de Maeterlinck était prise en défaut sur ce point très précis, le fait qu'il invoque spontanément le ferment shakespearien est révélateur. Alors que le contenu et la prosodie d'une des plaintes d'Ophélie auraient concouru à la naissance d'une chanson non scénique, les chansons de scène, même si elles divergent quant à la thématique des ariettes du modèle anglais, reprennent le procédé dramatique de Shakespeare du mélange des genres, de l'interpolation de poésie dans la prose, de chant au cœur de la tragédie. Influence de fond d'une part, filiation formelle de l'autre : ainsi fonctionne l'emprunt maeterlinckien ».

²⁰⁵ Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., acte IV, scène VII.

²⁰⁶ Ch. Lutaud, article cité.

l'Antigone de Sophocle, n'eussent-elles pas changé, non seulement leurs propres destinées, mais encore celles d'Hamlet et de Faust? Et si le More de Venise, au lieu d'épouser Desdémone, eût pris pour femme la Pauline de Corneille, croyez-vous que dans des circonstances identiques la destinée de Desdémone eût osé rôder un instant autour de l'amour éclairé de Pauline ? Etait-ce dans leur corps ou dans leur âme que se dissimulait la Fatalité noire ? Et, s'il est vrai, parfois, que le corps ne puisse acquérir plus de force, l'âme ne peut-elle en acquérir toujours ? Prenons-y garde : pour la plupart des hommes on ne saurait imaginer qu'un destin véritable ; ce serait celui qui dirait : « A partir de ce jour, ton âme ne peut plus s'affermir et ne grandira plus. » Mais est-il un destin qui ait le droit de nous parler ainsi ?²⁰⁷

Et l'écrivain de préciser plus loin :

Mettez dans l'âme d'Antigone un peu de l'impuissance qui se trouve dans celle d'Ophélie ou de Marguerite, et le destin eût jugé inutile de faire signe à la mort dans l'instant où la fille d'Edipe apparaissait sous le porche du palais de Créon.²⁰⁸

Les incohérences de conduite et l'égaré d'esprit dont sont atteintes ses héroïnes théâtrales acquièrent ainsi une dimension supplémentaire : ils sont la manifestation d'une perméabilité particulière aux puissances suprêmes du destin.

Signalons encore, parmi les éléments qui relient les héroïnes de Maeterlinck à celle de Shakespeare, le motif du saule pleureur ; il véhicule à lui seul l'ambiance mélancolique et mortifère du paysage ophélique. Nous lisons dans *Hamlet* :

La reine. - Votre soeur est noyée, Laërtes.

Laërtes. - Noyée ? Oh ! Où donc ?

La reine. - Il y a en travers d'un ruisseau un saule qui mire ses feuilles grises dans la glace du courant. C'est là qu'elle est venue, portant de fantasques guirlandes de renoncules, d'orties, de marguerites et de ces longues fleurs pourpres que les bergers licencieux nomment d'un nom plus grossier, mais que nos froides vierges appellent doigts d'hommes morts. Là, tandis qu'elle grimpait pour suspendre sa sauvage couronne aux rameaux inclinés, une branche envieuse s'est cassée, et tous ses trophées champêtres sont, comme elle, tombés dans le ruisseau en pleurs²⁰⁹.

Le saule se penche au-dessus de l'eau comme la jeune fille sur le point de se noyer, mais aussi comme Narcisse soucieux de contempler son visage. L'arbre est ici le présage de la tragédie. Or, il en est de même dans les pièces de Maeterlinck. Dans *La Princesse Maleine*, Uglyane lance à la reine Anne cette recommandation : « Mais ne penchez pas ainsi ce miroir ! – J'y vois tous les saules pleureurs du jardin, ils ont l'air de pleurer sur votre visage »²¹⁰. Et dans la quatrième scène de l'acte IV, juste avant d'assassiner Maleine, la reine constate : « ...Il y avait un vent effrayant dans la cour, un des vieux saules pleureurs est tombé dans l'étang ». A quoi le roi lui répond sur-le-champ : « Ne le

²⁰⁷ Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la Destinée*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 114.

²⁰⁸ Ibidem, p. 116.

²⁰⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., acte IV, scène 7.

²¹⁰ Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Paris, Crès, 1918, p. 66.

faisons pas »²¹¹. À un autre moment, Hjalmar s'exclame : « Mais ce sont des feuilles de saule pleureur qui tombent ainsi sur mes mains ! Oh ! je suis mal venu ici ! [...]– Je n'ai jamais vu plus de présages que ce soir ! »²¹². Dans la même scène, Maleine voit un hibou perché « sur le saule pleureur » et qui ne veut pas s'en aller²¹³. Enfin, l'image du saule revient dans le monologue funèbre de Maleine isolée dans sa chambre : « Je ne vois que des croix aux lueurs des éclairs ; et j'ai peur que les morts n'entrent par les fenêtres. Mais quelle tempête dans le cimetière ! et quel vent dans les saules pleureurs ! »²¹⁴

Le saule et l'eau se rejoignent ainsi dans leur valeur prémonitoire. La double attirance pour les eaux, celle de la jeune fille comme celle des saules pleureurs, possède incontestablement, en tant qu'indice de mort hydrique, un fort potentiel de suggestion ; Christian Lutaud y voit même une sorte de réaction en chaîne : « Maleine est attirée par le saule pleureur comme le saule pleureur est attiré par l'eau. Son trépas n'est-il pas la conséquence de sa passion pour Hjalmar, qualifié – de façon fort significative – par la Nourrice de "saule pleureur" »?, se demande le critique. « Au delà du cliché néo-romantique du "jeune homme larmoyant", conclut-il, Hjalmar symbolise l'ivresse amoureuse dévastatrice comme le saule pleureur figure le vertige d'engloutissement par les eaux »²¹⁵. Nous retrouvons là, une fois de plus, la piste de Narcisse, jeune homme mélancolique atteint, lui aussi, d'une « ivresse amoureuse dévastatrice ».

²¹¹ Ibidem, p. 145.

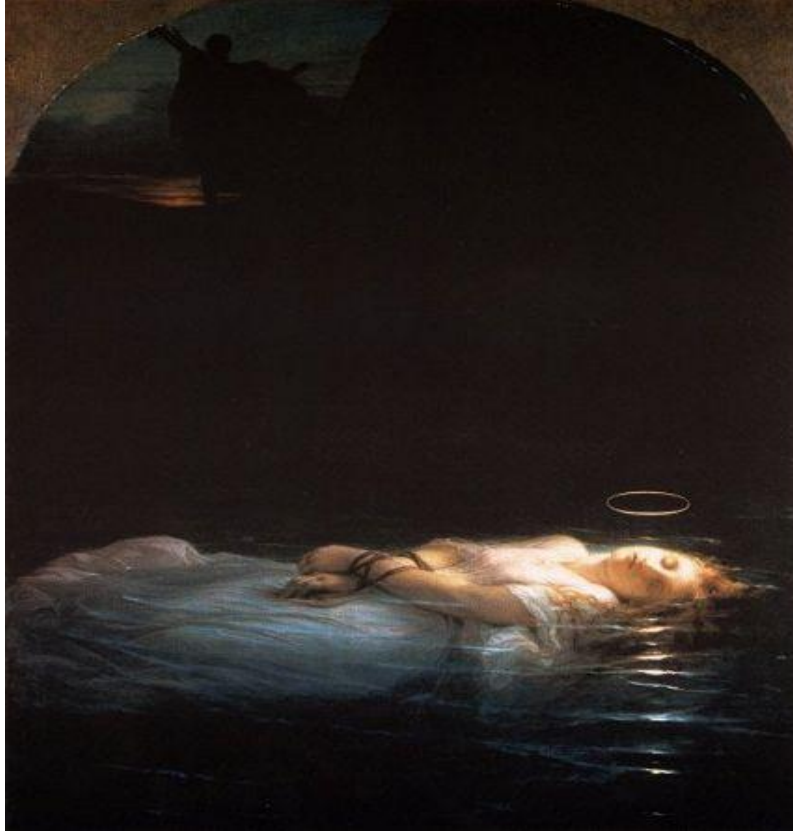
²¹² Ibidem, p. 72 (II, VI).

²¹³ Ibidem, p. 75 (UU,

²¹⁴ Ibidem, p. 144 (IV, III).

²¹⁵ Ch. Lutaud, article cité.

3. Ophélie angélique



Paul Delaroche, *La jeune martyre*, 1885

Nombreux sont ceux qui, à entendre le mot « ange », se représentent un individu délicat et vaporeux, flottant et gracieux, lucide et diaphane, aux ailes blanches et douces et, qui plus est, auréolé. Ce sont avant tout les peintres (y compris des artistes *primitifs*) qui, au cours des siècles, nous ont habitués à une telle image, nous l'ont inculquée dans les esprits.

Cet imaginaire de l'ange, on ne saurait l'ignorer dans notre travail : plusieurs points de tangence entre l'image de l'amante de Hamlet telle que l'ont conçue les représentants du symbolisme belge, et l'image de l'ange véhiculée par la culture indo-européenne se laissent observer en effet dans les textes qui nous préoccupent ici. Les convergences entre ces deux figures mythiques immenses sont aussi nombreuses que subtiles, suffisantes en tout cas pour émettre sur Ophélie symboliste/préraphaélite une

hypothèse selon laquelle elle serait un des avatars de l'individu angélique. C'est ce qu'on va essayer de vérifier dans le présent chapitre.

3.1. Mélisande la céleste

Le parallélisme du « premier degré » entre Ophélie et l'ange porte évidemment sur l'aspect extérieur de l'héroïne. C'est d'abord une beauté exceptionnelle, beauté « céleste », qui rapproche les Ophélie symbolistes des êtres divins.

Cependant, les portraits physiques restent dans tous les cas peu précis ; on aurait beau chercher, dans les évocations littéraires de la figure d'Ophélie, des phrases longues, truffées d'adjectifs qualificatifs. « Oh ! Vous êtes belle ! », s'exclame Golaud, le héros du drame de Maeterlinck, à la vue de Mélisande, dans une attitude pleine d'admiration²¹⁶. Pourtant, dans la scène de la première rencontre de Golaud et de Mélisande nous n'apprenons presque rien sur le personnage féminin principal. De même que Shakespeare qui, dans *Hamlet*, nous a privé de données quelconques sur la beauté exceptionnelle de la fille de Polonius (des généralités telles que « belle », « jeune », « admirable », ne peuvent pas être considérées comme des traits distinctifs de grande importance), Maeterlinck ne nous fournit, lui non plus, aucun détail sur l'identité de Mélisande. La question préoccupe cependant Golaud. D'où vient-elle, cette beauté ? Il le lui demande d'ailleurs expressément :

Golaud : Voyons ; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous ?

Mélisande : Je me suis enfuie !...enfui...

Golaud : Oui, mais d'où vous-êtes vous enfuie ?

Mélisande : Je suis perdue !... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...

Golaud : D'où êtes-vous ? Où êtes- vous née ?

Mélisande : Oh ! oh ! loin d'ici... loin... loin...²¹⁷

Ne viendrait-elle pas du ciel ? La question s'impose. Etrangère qui vient de nulle part et dont les origines demeurent jusqu'à la fin de la pièce inconnues, l'ophélique Mélisande ouvre assurément les portes de l'imagination sur un autre univers. En même temps, elle se distingue par une beauté qui est exactement celle que lancent les Préraphaélites : elle est délicate, svelte, diaphane, malade, elle a des cheveux longs et des yeux entre-ouverts. Dans son magistral travail sur *Préraphaélisme et Symbolisme*,

²¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., acte I, scène II.

²¹⁷ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op.cit., acte I, scène II.

Laurence Brogniez cherche à prouver que le préraphaélisme et l'angélisme correspondent à peu près à la même chose : « L'épithète *préraphaélite* a subi une dérive sémantique pour devenir synonyme de diaphane, éburnéen, angélique, délicat. Le mot en est venu à désigner le type féminin qui constituait le motif privilégié des peintres phares du mouvement, Burne-Jones et Rossetti »²¹⁸.

L'enseignement de l'église d'Occident sur la nature de l'ange le montre dépourvu de charnel. Au dire de Saint Augustin, l'Ange est essentiellement un *corpus non caro*, il a été créé *ex nihilo*²¹⁹, plus précisément au moment où le Seigneur a dit : « Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres » (Gen, 1, 3-4). Aux yeux de l'auteur de *La Cité de Dieu*, l'Ange est donc identique à la lumière car « conçu » en même temps que la lumière, c'est-à-dire le premier jour²²⁰.

Eh bien, c'est une auréole de clarté qui entoure le personnage de Mélisande dont les mains sont plusieurs fois dans le texte « pleines de fleurs et de feuillages »²²¹ et qui est comparée aussi à une « rose dans les ténèbres »²²². Dans la scène de balcon, Pelléas, apercevant sa bien-aimée à la fenêtre, la décrit en ces mots : « Je croyais que c'était un rayon de lumière... »²²³. Et un peu plus loin : « Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière »²²⁴, pour conclure : « Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes ».²²⁵ Un jeu entre la clarté et l'obscurité se déroule d'ailleurs tout au long du texte. Mélisande est malheureuse parce qu'elle ne voit pas le ciel clair au-dessus d'elle, elle souffre d'un manque de soleil, d'une odeur de mort qui plane partout dans le château, plongé lui dans une obscurité omniprésente. Dans une conversation avec sa femme, Golaud constate : « Il

²¹⁸ Laurent Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, op. cit., p. 11.

²¹⁹ Dans *la Bible*, nous ne trouverons aucune information explicite sur la création des Anges, si ce n'est le *Psaume* 148. Le psautier appelle toutes les créatures à glorifier leur Seigneur et énumère respectivement les individus célestes dont d'abord les Anges, ensuite le soleil, la lune et les astres. Dans le deuxième vers nous lisons : « Louez-le [l'Éternel], vous tous ses anges ! Louez-le, vous toutes les armées », et plus loin : « Louez-le, soleil et lune ! Louez-le, vous toutes, étoiles lumineuses ! ».

²²⁰ Pour en savoir plus, consulter *Mały Leksykon Aniołów* de Heinrich Krauss, Poznań, Księgarnia św. Wojciecha 2007, et *Księga o Aniołach*, praca zbiorowa pod redakcją Herberta Oleschko, Kraków, Wydawnictwo WAM, 2003.

²²¹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., acte I, scène IV.

²²² Ibidem, p. 50.

²²³ Ibidem, p. 49.

²²⁴ Ibidem, p. 52.

²²⁵ Ibidem, p. 53.

est vrai que ce château est très vieux et très sombre... »²²⁶, mais juste après il ajoute qu'il faut être sage et qu'elle n'est plus un enfant pour se plaindre ainsi. La clarté de Mélisande – ange ophélique – illumine scène après scène, contrastant avec le décour qui l'entoure. « Laissez-moi dans la clarté », demande-t-elle à Pelléas²²⁷. Chose significative, elle est morte au coucher du soleil.

Un détail, cependant, nous est longuement dévoilé dans le portrait physique de l'héroïne et qui donne, lui aussi, une dimension angélique certaine à toute représentation d'Ophélie, ou presque : c'est le motif des cheveux longs et flottants, blonds, or ou rouges. Nous en avons examiné, dans le chapitre précédent, la coloration narcissique, en tant que miroir de l'âme ; il importe d'attirer ici l'attention sur leur fonction métaphysique.

Elle sera indiquée presque explicitement dans *Intérieur*, pièce de 1895, à propos de la jeune fille noyée : « Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes [...] ; sa chevelure s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et tournoyait ainsi, selon le courant... », écrit Maeterlinck²²⁸. Dans *Pelléas et Mélisande*, c'est la fameuse scène de la rencontre de Mélisande, « arrange[ant] [ses] cheveux pour la nuit », avec Pélleas qui les prend pour « un rayon de lumière ». Comme nous avons dit dans les préliminaires du présent chapitre, en particulier dans le passage consacré à Saint Augustin et à sa vision de l'origine des messagers divins, l'Ange en tant qu'être mythique est le synonyme de la lumière et, comme tel, il a été créé le premier jour de la Création, au moment de la naissance des astres. Le souvenir en semble planer dans la pièce de Maeterlinck :

Pelléas : Il y a d'innombrables *étoiles* ; je n'en ai jamais autant vu que ce soir ;...mais *la lune* est encore sur la mer...Ne reste pas dans l'ombre, Mélisande, penche-toi un peu, que je voie tes cheveux dénoués. [...] Oh ! Mélisande !...oh ! tu es belle !...tu es belle ainsi !

Et plus loin, dans la même scène II de l'acte III :

Pelléas : Tes cheveux *descendent* vers moi !...Toute ta chevelure *est tombée* de la tour [...]. Vois, vois ; ils viennent de si haut et *m'inondent jusqu'au cœur*... Ils sont tièdes et doux comme s'ils *tombaient du ciel* !...Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle *lumière* me cache sa lumière !²²⁹

On voit bien en même temps combien le dialogue qui s'instaure entre les deux amants, avec leurs propos entrecoupés par des exclamations ou des silences pleins de tensions

²²⁶ Ibidem, p. 33.

²²⁷ Ibidem, p. 82.

²²⁸ Maurice Maeterlinck, *Théâtre, L'Intruse & l'Intérieur*, op. cit., pp. 123 et 137-138.

²²⁹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., acte III, scène II.

(silences marqués dans le texte par des points de suspension), est un dialogue spécifique. Il y a tout lieu de croire que cette langue est par essence différente de la conversation commune, celle que l'on a l'habitude de mener tous les jours ; qu'à côté des paroles et des gestes, les détails matériels, eux, possèdent ici une lourde charge symbolique, apparaissent comme autant de signes. Aussi l'image de la chevelure longue et opulente prend-elle dans le drame une dimension particulière, dans la mesure où il s'agit bel et bien de cheveux particuliers, puisque tombant *du ciel*, donc ...angéliques. A l'instar de la « lumière angélique » dont parle Saint-Augustin, ils *inondent* le prince d'Allemonde jusqu'au *cœur*, épice de des émotions ; en d'autres termes, ils transmettent un message important sous la forme de « paroles » *étoilées* d'amour. Les cheveux, surtout les cheveux longs, peuvent être considérés, comme l'écrivent dans leur travail Michel Odoul et Rémi Portrait, rappelons-le, comme une sorte d'« antennes divines », essentielles pour « pouvoir capter ces fins messages invisibles »²³⁰. À lire, sous la plume de Maeterlinck, comment les *étoiles* ou la *lune* enchantées dans les cheveux blonds de la femme *descendent vers* le héros amoureux, on est presque commotionné, tant la sphère du sacré semble entrer ici en contact avec la sphère du profane. Les cheveux deviennent une sorte de canal qui met celui qui subit cette *inondation*, imprégnée d'un érotisme sublime, en relation directe avec Dieu, avec tout le cosmos.

Mélanide-Ophélie devient ainsi une espèce d'ange intermédiaire, qui conduit l'homme de l'amour profane vers le sacré de l'amour quasi incorporel. Métonymie subtile, les cheveux longs peuvent aussi tenir lieu d'ailes angéliques : sur de nombreuses toiles qui représentent Ophélie au moment de la noyade, les cheveux ondulants qui entourent la nageuse rappellent par leur forme des ailes d'anges. Citons, pour l'exemple, *La jeune Martyre* de Paul Delaroche, *Ophélie* de John Everet Millais, *Ophelia* de John William Waterhouse ou la série d'*Ophélie*s de Jules Lefebvre, Joseph Kirkpatrick, Konstantin Egorovich Makovsky, Paul Albert Steck, Konstantin Egorovich Makovsky, Ernest Hebert, Anton van Weelie, Alexandre Cabanel...

²³⁰ Michel Odoul, Rémi Portrait, *Cheveu parle-moi de moi. Le cheveu fil de l'âme*, Paris, Édition Albin Michel SA, 2002, p. 31.

3.2. L'ange à Bruges

L'aspect extérieur, cette beauté « céleste » dont il a déjà été question, n'est qu'un premier indice de la nature angélique d'Ophélie ; l'ambiguïté « sexuelle, dont on reparlera plus tard, en est le deuxième. Un troisième indice apparaît dans ses relations avec l'homme. C'est ce que nous voudrions vérifier dans les réflexions qui suivent, en observant la réaction de Hugues Viane, le héros de *Bruges-la-Morte*, au moment de sa première rencontre avec celle qui lui apparaît comme une copie fidèle de son Ophélie disparue, ainsi que certains aspects de leurs relations. Cela peut nous servir de catalyseur ; mais ce ne sera là que la première étape de notre démarche, étape permettant de chercher la ligne de démarcation entre deux aspects contradictoires de la même femme, au moment où l'homme, fasciné d'abord par sa beauté « angélique » et la nostalgie du bonheur vécu ou espéré, finira par découvrir le jeu d'illusions qui le poussait à sa perte. C'est alors que la femme angélique changera de visage pour trahir sa nature diabolique.

Mais revenons d'abord, pour mieux comprendre la suite, au portrait de l'épouse disparue de Hugues Viane, tel qu'il reste gravé dans sa mémoire :

... Il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes²³¹.

Le motif de la chevelure ne cesse d'y réapparaître avec toute sa force : tout au long du roman, nous voyons l'homme garder la tresse de cheveux de la défunte avec une piété réservée aux reliques de saints. Placée dans une boîte de cristal sur le piano, au milieu du salon, « étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour », « tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage »²³², elle est l'objet d'un culte quotidien, objet qu'« il allait chaque jour honorer » avant de sortir faire sa promenade.

Chaque matin [...], il faisait ses dévotions – comme les stations du chemin de la croix de l'amour – devant les souvenirs conservés d'elle [...]. Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. C'était sacré, cette chevelure ! c'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre²³³.

Et à un autre endroit :

²³¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 20.

²³² Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., pp. 21-22.

²³³ Ibidem, p. 53.

Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison.²³⁴

Ne dirait-on pas un ange-gardien, que cette morte toujours présente ainsi à ses côtés ? Quant à la comparaison de sa chevelure aux toisons des Vierges des Primitifs, elle trouve dans le roman un curieux pendant dans la description du chef-d'œuvre de Memling, *la Châsse de sainte Ursule*, lors de la visite de Hugues à l'hôpital Saint-Jean, au chapitre XI, scène qui nous le montre en contemplation devant le personnage de la sainte entourée d'anges.

...Hugues arrivait au sanctuaire d'art où sont les uniques tableaux, où rayonne la célèbre châsse de sainte Ursule, telle qu'une petite chapelle gothique en or, déroulant, de chaque côté, sur trois panneaux, l'histoire des onze mille Vierges ; tandis que dans le métal émaillé de la toiture, en médaillons fins comme des miniatures, il y a des Anges musiciens, avec des violons couleur de leurs cheveux et des harpes en forme de leurs ailes.²³⁵

L'image des Vierges accompagnées d'anges musiciens dont les violons ont la couleur de leurs cheveux et dont les harpes ont la forme de leurs ailes, voilà qui a de quoi frapper l'esprit de Hugues Viane obsédé par son angélique Ophélie. L'intégration du motif pictural dans la description rodenbachienne ne fait que contribuer à une véritable angélisation-sanctification à laquelle se trouve soumise sa chère morte. C'est bien cette figure angélique-là qu'il était venu retrouver, plus ou moins inconsciemment, dans la ville de Bruges.

Et voici que l'ange arrive... Fasciné par les effets que peuvent procurer les contacts inattendus avec des êtres quasi surnaturels, qui semblent venir d'un autre monde, le romancier peint au chapitre II la fameuse scène de la rencontre du veuf et de Jane Scott, au moment où l'homme, sortant de Notre-Dame « plus triste que jamais », cherche en lui le souvenir de la morte.

Tout à coup, tandis qu'il recomposait, par une fixe tension d'esprit – et comme regardant au dedans de lui – ses traits à demi effacés déjà, Hugues [...] éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui [...]. A sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe.²³⁶

Tout comme les personnages bibliques qui entrent en contact avec des êtres célestes – et l'idée d'avoir affaire à un songe ne peut que légitimer la comparaison – Hugues Viane est,

²³⁴ Ibidem, p. 22.

²³⁵ Ibidem, p. 79.

²³⁶ Ibidem, p. 28.

à la vue de Jane, troublé, voire médusé. Interloqué, il se décide à poursuivre celle qu'il croyait morte :

Puis, après un moment d'hésitation, tourné vers l'inconnue qui s'éloignait en son rythme de marche lente, il rétrograda, abandonna le quai qu'il descendait et se mit soudain à la suivre. Il marcha vite pour la rejoindre [...], la regardant avec insistance qui eût été inconvenante si elle n'avait apparu toute hallucinée.²³⁷

Une deuxième rencontre produit le même effet :

Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition [...]. Il marchait toujours, aimanté, comme dans un rêve, aux côtés de l'inconnue ou derrière elle.²³⁸

Les deux scènes présentent incontestablement, sous la plume de Rodenbach, certaines analogies avec le schéma de la rencontre avec l'ange que nous propose la Bible. Nous voyons combien, dans ce moment-là, la perception humaine du monde, la conscience du lieu et du temps, est bouleversée. L'homme s'arrête pétrifié et perd la capacité de raisonner. Au bout du compte, non seulement il perd sa cohérence intérieure, mais se laisse transporter dans une autre réalité, atemporelle et imperceptible, réalité inédite où l'ange est le seul guide.

Il convient d'observer que cette apparition de « l'ange » se trouve favorisée non seulement par les prédispositions de l'homme, son hypersensibilité, sa condition d'un *autre*, mais aussi par le lieu et le temps. Rodenbach situe l'action de son roman dans une ville où règne une ambiance mortifère, ville propice au culte des souvenirs et des illusions, dans un temps de deuil qui simultanément est un temps cyclique des fêtes liturgiques. Car la ville que nous montre Rodenbach est une ville où le catholicisme est « induré dans l'air et les pierres » ; tout ici, « les œuvres d'art, les orfèvreries, les architectures, les maisons aux airs de cloîtres, les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches, affluait vers Hugues un exemple de piété et d'austérité²³⁹. La perspective catholique oriente d'ailleurs toute la vie de Hugues : « sa petite enfance, toute dévote », ses dix années de bonheur conjugal, ses cinq années de deuil forment les étapes successives du cycle religieux de sa vie. La notion de péché et la nostalgie d'innocence, suite à sa « trahison », vont le hanter longuement.

Rodenbach n'est certes pas le seul à s'émerveiller devant le catholicisme mystique de cette ville cachée dans l'ombre de la cathédrale où se trouvent les émouvants

²³⁷ Ibidem, pp. 28-29.

²³⁸ Ibidem, p. 33.

²³⁹ Ibidem, p. 80.

sarcophages de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne. A l'époque du symbolisme, il y a aussi d'autres artistes connus pour leur sensibilité particulière par rapport à la religion, tels Verhaeren ou Elskamp. Ce qui nous importe ici, c'est de mettre en évidence qu'avec une telle ambiance, il n'est pas difficile d'y rencontrer un « ange », fussent en voyant quelques béguines circulant là, « à pas frôlant, dans cette atmosphère éteinte, car elles ont moins l'air de marcher que de glisser », telles « les sœurs des cygnes blancs » flottant à fleur du lac d'amour *Minnewater*²⁴⁰ ; ou les murs des couvents, « blancs comme des nappes de Sainte Table », avec, au milieu, « une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal »²⁴¹ ; en entendant le chant des carillons « fondu dans l'espace » et qui « ondule sur l'eau des canaux »²⁴²... La ville tout entière devient un Ange, de même qu'elle est, aux yeux de Gaston Bachelard, Ophélie. Loin d'être une ville comme les autres, décrite et classée dans un guide touristique quelconque comme un endroit digne d'être vu, elle est, comme le dit Piotr Oczko dans son article consacré au roman de Rodenbach²⁴³, une ville dont la nature est sacrée, angélique. C'est ainsi que la voit en tout cas le protagoniste. « Comme la ville est loin ! », soupire à un moment Hugues Viane,

On dirait qu'à son tour elle n'est plus, fondue, en allée, noyée dans la pluie qui l'a submergée toute...Tristesse apparée ! C'est pour Bruges-la-Morte que, des plus hauts clochers survivants, une sonnerie de paroisse tombe encore, et s'afflige !²⁴⁴

L'âme de Hugues, privée de présence tangible de l'épouse aimée par-dessus tout, est en réalité aussi morte que l'est la Ville de Bruges après l'ensablement de la rivière du Zwin. Le sable semble symboliser ici les cinq années de veuvage qui, vécues dans la solitude, coupent efficacement Viane de la société. Depuis la mort de son épouse, « il ne fréquentait personne, n'avait noué de relation avec aucune famille, vivait seul »²⁴⁵ ; et même, « il n'avait entendu aucune musique », si bien qu'« il avait peur du chant des instruments »²⁴⁶. Aliéné et désireux de revivre le bonheur d'autrefois, son paradis à lui, Hugues semble particulièrement prédisposé à une rencontre avec un être qu'il suppose venir de l'autre monde. Que ce soit donc son épouse décédée prématurément et

²⁴⁰ Ibidem, p. 61.

²⁴¹ Ibidem, p. 60.

²⁴² Ibidem, p. 50.

²⁴³ Piotr Oczko, *Martwa Brugia-Zapomniane arcydzieło Georges'a Rodenbacha*, op. cit., p. 771.

²⁴⁴ Ibidem, p. 71.

²⁴⁵ Ibidem, p. 35.

²⁴⁶ Ibidem, p. 36.

maintenant ranimée miraculeusement, sans avoir perdu quoi que ce soit de son charme, ou bien un ange qui l'éblouit par sa beauté idéale et qui prend corps pour lui annoncer un message important, voire même un sosie qui joue avec lui, cela revient au même. Sa réaction est significative. Il éprouve le ravissement pareil à ceux que connaissent les personnages bibliques visités par les anges.

La beauté de la passante, implicitement reconnue comme parfaite, car illusoirement identique à l'angélique épouse, n'y est pas pour rien ; bien au contraire, c'est avant tout grâce à elle que l'enchantement opère. Derrière cette « perversion de la ressemblance » entre deux belles femmes, l'une morte et l'autre vivante, c'est toujours le même principe de l'idéalité de la beauté parfaite, c'est-à-dire angélique, qui s'exprime.

D'abord, il se contenta du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans son visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil des ses yeux stagnants... Elan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit !²⁴⁷

Les cheveux, encore eux !, à côté des yeux de Jane, rappellent à Hugues Viane ceux de son épouse morte. Ils « étaient de la lumière », c'est-à-dire, conformément à la philosophie augustinienne, angéliques. Ils justifiaient à eux seuls ses muettes contemplations.

Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour regarder ses yeux, pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres : une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme – et qui y flottaient aussi peut-être. D'autres fois, il dénouait ses cheveux, en inondait ses épaules, les assortissait mentalement à un écheveau absent, comme s'il fallait les filer ensemble²⁴⁸.

La métaphore du « puits du temps » semble posséder ici son deuxième fond. Dans ce puits, on entend l'écho de la « philosophie aquatique » de Bachelard. Nous avons combien fort est l'épanchement des éléments liquides dans *Bruges-la-Morte* ; l'eau mine et émiette continuellement l'aspect de la Ville, l'humidité désagrège les bâtiments gris, la pluie ruisselle dans le paysage brumeux pour attaquer secrètement le monde en deuil continu. Dans le sillage de la théorie bachelardienne sur l'ophélisation de la Ville tout entière, il nous semble légitime de constater que l'angélisme et l'ophélisation vont dans le roman dans la même direction. L'angélisme signifie en fait ici une tension vers Dieu et le corps fondu en eau. Désirer la fusion avec l'eau, atteindre la réalité d'Ophélie, c'est se laisser

²⁴⁷ Ibidem, p. 40.

²⁴⁸ Ibidem, p. 43.

conduire au Paradis. Par conséquent Ophélie, ou celle qui passe pour telle, en tant qu'être liquide, assume le rôle d'ange conducteur : elle devient la figure allégorique assurant la communication avec Dieu. Ainsi s'instaure, dans l'esprit de Hugues Viane, le triangle Jane Scott – épouse ophélique – Ange, expérience idéaliste qui fonde le roman de Rodenbach et qui s'arrête comme lui avec l'image de la tresse profanée serrée autour du cou de l'Ophélie la fausse. « Elle était morte – pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège »²⁴⁹.

3.3. Sur quelques images poétiques

Omniprésente dans la Bruges romanesque de Rodenbach, ou dans le château et les forêts qui occupent l'espace théâtral de Maeterlinck, la figure de l'Ophélie angélique n'en revient pas moins systématiquement sous la plume des poètes symbolistes belges. Elle y est constamment représentée comme un individu diaphane, lumineux par sa blancheur, éphémère et presque incorporel. A commencer par l'image d'une jeune fille rêvée qui se construit dans *L'Insinuée* de Charles Van Lerberghe, poème placé dans les *Entrevisionons* : mourant parmi les pâles feuillages, elle tend ses mains ouvertes vers le bien-aimé qui entendra ses ailes bruire quelques moments plus tard :

Ses lèvres murmuraient, très bas, comme on expire :
Viens donc, ô bien-aimé, puisqu'il faut que je meure.
Et ses yeux pâlis d'aube, apaisés et soumis,
Se fermaient à demi.
Tendant ses mains ouvertes,
Ainsi que des fleurs mortes,
Elle disait, en un triste et doux sourire :
Viens donc, ô bien-aimé, puisqu'il faut que tu meures,
Car on ne peut me toucher sans mourir.
Et je l'étreignis sur mon âme,
Et je la reposai sur mon cœur comme une flamme.

Sur mes yeux clos posant ses doigts,
Très doucement elle dit : vois !
Et j'entendis ses ailes bruire.

C'étaient l'heure ineffable ou les songes expirent²⁵⁰.

²⁴⁹ Ibidem, p. 105.

²⁵⁰ Charles Van Lerberghe, *L'Insinuée*, dans *Entrevisionons*, suivi de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès, 1923, p. 35.

Dans *La Survenue*, poème appartenant lui aussi aux *Entrevisions*, le poète évoque les « pâles images » de la nympheé, « fille aux boucles blondes », pas encore une femme, « une enfant parmi les enfants », mais « vieille de milliers d'ans » (signalons le rapport à l'Ophélie « de plus de mille ans » de Rimbaud), « née au pays où naît la lumière », « au bord de sources enchantées ».

Et puis au gré de son destin.
Sur les eaux de la mer solaire.
Elle est partie, un beau matin,
Dans le vent qui soufflait de terre.

Mais, quoique disparue dans les profondeurs de l'eau, elle réapparaît aux yeux du poète :

Et maintenant elle est venue
Jusque sous notre ciel brumeux.
Et sa pensée est devenue
Un vague crépuscule bleu [...]

Et sa voix divine a chanté.
En son mystérieux langage,
Le doux songe de la beauté
A travers de pâles images.²⁵¹

N'est-ce pas encore la chanson d'Ophélie que chante, « en son mystérieux langage », cette jeune fille qui, quoique noyée, revient sur terre, tel un ange rayonnant de lumière, hantant les rêves de poètes ?

Dans le même recueil d'*Entrevisions*, nous découvrons le poème au titre éloquent de *La Feinte*, poème qui se contruit lui aussi autour de image de l'ange opélique. De nombreuses références aux deux figures mythiques sillonnent le texte : « étrange profondeur stérile », « scintillements du paradis », « belle de n'être pas encore » sous « ces corolles virginales », « un jardin de fleurs sans parfum et sans sève », « blanches paroles », le tout s'entrelaçant en un jardin ou sera « l'ange soudain »²⁵². Les « blanches paroles » semblent agencer déjà l'image d'un personnage androgyne, un individu sans sexe bien défini, stérile encore, mais, d'un autre côté, fertile autrement, car angélique, laissant entrevoir le scintillement du paradis. Nous reviendrons plus loin à cette question.

Portons un moment encore notre attention au thème des couleurs angéliques, car il mène aussitôt notre enquête sur la voie du rapprochement implicite de la figure d'Ophélie de celle de l'ange, de sa nature et de sa fonction. Rappelons que la substance éthérique

²⁵¹ Chartles Van Lerberghe, *La Survenue*, dans *Entrevisions...*, op. cit., pp. 49-51.

²⁵² Chartles Van Lerberghe, *La Feinte*, dans *Entrevisions...*, op. cit., pp. 73-75.

propre au corps angélique passait, à partir d'Aristote, pour la « quintessence » de l'univers, le cinquième élément, petite matière de couleur rouge flamboyant, mettant ensemble les quatre autres éléments de la terre : le feu, l'eau, la terre et l'air. L'éther était rouge, c'est la raison pour laquelle les auteurs des premières représentations des anges les montrent comme des êtres rouges, du moins sur les parties dévoilées de leurs « corps », vêtus le plus souvent de manteaux épais, flottant au vent²⁵³.

La couleur des habits des anges représentés sur les icônes possède à son tour une signification particulière. Au début, les divins messagers étaient imaginés comme des individus vêtus d'une chasuble blanche portée par les prêtres. Le blanc devait suggérer la pureté et la majesté. Et c'est bien la blancheur qui apparaît constamment comme trait distinctif d'Ophélie. Georges Rodenbach, pour sa part, donne à son recueil tout entier le titre de *La Jeunesse blanche*, comme s'il voulait suggérer ainsi que la période entre l'enfance et l'âge mûr est par définition un moment transitoire, crucial et décisif, entre la vie et la mort. Autrement dit, c'est le moment entre la vie pure de l'enfance et l'existence de l'adulte gâchée par l'idée de la mort. C'est le moment qui rappelle la condition des anges, individus suspendus entre l'état de l'homme et celui de saint.

Dans *La Jeunesse blanche* on retrouve maintes expressions imprégnées de l'idée de blancheur et qui se rapportent au personnage d'Ophélie. *Le Prologue* est assorti de la dédicace *A Madame X* dont l'identité demeure en fait inconnue, mais qui fait penser tout de suite à... Ophélie :

A vous dont les cheveux de neige et de clarté
Encadrent doucement la figure indulgente [...],
A vous dont l'âme est blanche autant que vos bandeaux
Et que j'aime à jamais comme on aime une aïeule [...],
A vous dont le pardon m'est acquis par avance
Pour le noir qui se mêle aux blanches d'autrefois,
Je veux vous raconter lentement, à mi-voix,
Tout le bonheur de mon heureuse enfance.²⁵⁴

Le fragment cité est d'autant plus intéressant qu'il évoque un aspect particulier de la spécificité angélo-ophélique, à savoir la question de la communication « à mi-voix » avec celui qui est l'ange, figure marquée par la « douceur », auréolée de clarté, rayonnante d'amour éternel, bref, être parfait. L'objectif du poète est de raconter « le bonheur » de

²⁵³ Voir sur ce point Heinrich Krauss, *Mały leksykon aniołów*, Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, 2007.

²⁵⁴ Georges Rodenbach, *La Jeunesse blanche*, op. cit., p. 3.

l'enfance, de « ces calmes années »²⁵⁵, période heureuse, moment paradisiaque. Chose intéressante, le poète déclare rester « le même après bien des douleurs »²⁵⁶. Il a réussi à maintenir sa condition, à garder ce qui est angélique (pur) et ophélique (éternel) en lui. Son intérieur reste blanc, c'est-à-dire clair et lumineux, bien que « le manteau de [son] âme [ait] toutes ses couleurs »²⁵⁷, puisqu'il est teinté de *nourritures terrestres*.

Notons encore, dans les portraits ophéliques de Rodenbach poète, l'apparition des couleurs maritimes, comme l'azur, le bleu et le vert :

Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,
Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
Un fouillis végétal issu de cette eau triste.²⁵⁸

Et ailleurs :

L'aquarium est si bleuâtre, si lunaire
Fenêtre d'infini, s'ouvrant sur quel jardin ? [...]
Et jusqu'à quel recul va-t-elle prolongeant
Son azur ventilé par des frissons d'argent ?²⁵⁹

Mais le poète peut donner aussi à ses portraits d'Ophélie angélique un aspect multicolore, nacré et pétillant, ou, tout au contraire, décolorié, délayé ou transparent. Le mythe fuit des catégorisations précises, pour demeurer fugace et mystérieux,

Et surtout ne vouloir, dans son calme otieux,
Que s'orner de reflets, de couleurs accueillies,
Fard délayé du visage des Ophélie !²⁶⁰

Les Vies encloses, l'autre recueil de Rodenbach, apporte des comparaisons plus explicites. Ophélie est nommée ici par son nom et visualisée comme une jeune fille dont les « mains pâles sont si tristement échouées »²⁶¹ et semblent symboliser l'absence de forces vitales et la mort qui approche, mais néanmoins elle est « lunaire », elle est « toute fraîcheur, toute clarté »²⁶².

Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
Ruisseler tout à coup sa *chevelure immense*,
Qui la fait ressembler au mirage d'un *saule*.²⁶³

²⁵⁵ Ibidem, p. 5.

²⁵⁶ Ibidem, p. 5.

²⁵⁷ Ibidem, p.5.

²⁵⁸ Georges Rodenbach *Aquarium Mental III* dans *Les Vies Encloses*, op. cit., p. 9.

²⁵⁹ Georges Rodenbach *Aquarium Mental IV*, dans *Les Vies Encloses*, op. cit., p. 10.

²⁶⁰ Georges Rodenbach *Aquarium Mental II*, dans *Les Vies Encloses*, op. cit., p. 6.

²⁶¹ Ibidem, p. 8.

²⁶² Ibidem, p. 13.

²⁶³ Ibidem, p. 15.

Sa chevelure, là encore, fait d'elle l'ange par excellence : d'une couleur de lin, bleue comme l'est dans l'imaginaire traditionnel le Ciel, elle s'oppose au chaos de la terre représenté par l'eau grise ainsi qu'au désordre de la végétation luxuriante, elle-même soulignant le caractère lumineux de l'individu angélique. Sa présence, quoique ambiguë : « Ophélie est trop morte, elle se liquéfie... »²⁶⁴, illumine le poème, apportant un contraste avec l'atmosphère « enclose », sombre, morne et taciturne qui y règne (« derniers pleurs », « eau triste », « miroir silencieux », « [les] mains [...] tristement échouées »). Être étrange, elle appartient visiblement à un autre univers ; c'est par elle que se produit la rencontre du sacré et du profane et la réalité cachée derrière le symbole paraît plus saisissable.

On peut trouver ce petit passage d'autant plus captivant qu'au sein des deux vers voisins nous avons affaire à une juxtaposition surprenante de deux éléments proches sémantiquement d'Ophélie, à savoir « la chevelure immense » et l'image du saule, juxtaposition qui n'est pas fortuite. Insistons là-dessus : apparemment motivé par le contexte dans lequel Ophélie est morte, cet arbre renvoie également à un « mythe de bois » dont l'importance a été découverte par Mircea Eliade. Selon ce savant, connu pour sa recherche perpétuelle des éléments sacrés dans l'univers²⁶⁵, l'homme pouvait *in illo tempore* facilement accéder au Ciel par le truchement d'un arbre. Cette rencontre du sacré et du profane devait exiger l'existence d'un lieu mystique, c'est-à-dire d'un centre du monde (*axis mundi*) où les deux dimensions puissent se toucher. Hormis l'arbre, symbole emprunté à la religion chrétienne, d'après laquelle le Christ est l'Arbre de la vie, il y avait, comme le soutient l'anthropologue roumain, d'autres moyens encore pour accéder aux cieux : la liane, le tronc (particulièrement à l'usage des chamans qui, pendant leurs pratiques mystiques, ménageaient sur sa surface sept, neuf ou douze entailles représentant respectivement chacun des niveaux célestes), la montagne (elle est également le nombril de la Terre, le point où a commencé la création²⁶⁶), mais aussi les cités (Babylone dont le nom, *Bâb-ilâni*, signifie étymologiquement « une porte des dieux », c'est-à-dire une ville où les dieux descendaient sur la terre), les temples (considérés comme une zone d'intersection des mondes supérieurs, à savoir divin, terrestre et souterrain) ou bien les monastères, les palais, les villes sacrées et beaucoup d'autres encore. Cette vision de va-

²⁶⁴ Ibidem, p. 16.

²⁶⁵ La question de la nostalgie du Paradis a été développée par Mircea Eliade dans le livre *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

²⁶⁶ Dans la tradition mésopotamienne, l'homme a été façonné au « nombril de la terre » et de là il s'est répandu dans toutes les directions.

et-vient entre ce qui appartient à Dieu et ce qui est propre à l'homme passe pour l'une des caractéristiques du mythe paradisiaque rencontré partout dans le monde et à chaque époque. Les symbolistes belges semblent puiser dans cette tradition.

Un autre aspect encore, dans les représentations poétiques d'Ophélie par Rodenbach, donne à notre héroïne une dimension angélique : c'est, aussi étrange que cela puisse paraître à première vue, le motif du vol. La première représentation picturale connue de l'ange date de la fin du II^e siècle. L'œuvre d'un artiste anonyme peinte sur une paroi de la catacombe de Priscilla à Rome saisit l'ange au moment de son acrobatie aérienne. Pour suggérer le vol de l'ange, l'artiste a rassemblé au sein d'une seule représentation iconographique deux champs sémantiques, celui de l'eau et celui de l'air, champs n'ayant en apparence rien en commun. En réalité, en vertu d'un isomorphisme relevé entre l'élément aérien et l'élément aquatique, l'ange devenait un *nageur de l'éther*, substance remplissant l'univers dont il a déjà été question plus haut.

Ophélie, en tant que nageuse éternelle, ne vient-elle pas d'emblée à l'esprit ? Qu'elle soit un individu angélique, cela devient évident, puisque nous avons affaire à une figure de la messagère poétique. Par contre, le côté voyageur exige une explication à part. La particularité de son « vol » consiste en cela qu'il se fait non plus dans l'air, verticalement, mais nécessairement avec la participation d'un autre élément principal, l'eau. Il se déroule dans un milieu humide, il devient bel et bien un vol aquatique, si l'on peut dire, comme le suggèrent les strophes de Rodenbach que nous reprenons ici dans un nouveau contexte :

Ophélie a laissé sombrer à pic ses nattes
Qui se sont peu à peu tout à fait dénoués [...] ;
Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
Qui la fait ressembler au mirage d'un saule [...].

Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,
Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
Un fouillis végétal issu de cette eau triste.²⁶⁷

Le vol d'une Ophélie angélique et voyageuse prend ici l'allure d'un mouvement horizontal et, comme tel, il ne finit jamais. Il n'est jamais possible d'atteindre l'horizon. Ophélie est en fait une nouvelle incarnation du mythe *d'homo viatus*. Le choix du verbe « ruisseler » dans les vers cités semble significatif. Soulignant le côté dynamique de la

²⁶⁷ Georges Rodenbach, *Aquarium mental IV*, dans *Les Vies encloses, Poèmes*, op. cit., pp. 8-9.

scène, il renvoie non seulement à « la coiffure » de la noyée, transformée en des ailes *sui generis*, mais aussi à tout le corps de l'héroïne que les courants d'eau poussent en avant. Et, chose plus significative encore à la lumière de nos considérations sur le côté sacré d'Ophélie, ce vol engage, à côté de l'étendue spatiale, la dimension temporelle. Si nous émettons l'hypothèse selon laquelle ce vol horizontal n'a de limites ni dans l'espace ni dans le temps, force nous est de constater que l'aventure aquatique de cette Ophélie rodenbachienne devient aussitôt un voyage métaphysique : la surface de l'eau fait figure d'un « miroir d'éternité dont le ciel est le tain », comme on peut le lire dans la suite²⁶⁸, et la chevelure comparée à une végétation répandue sur le miroir du ruisseau semble véhiculer à son tour l'association avec des nuages dispersés sur un ciel bleu sombre. Non seulement l'espace y acquiert les stigmates de la sphère sacrée, mais le temps lui aussi s'universalise, au point de cesser d'exister : « Fenêtre d'infini, s'ouvrant sur quel jardin » ? Ophélie est en fait celle qui lie le présent et le passé. Vagabonde, n'ayant pas de port, elle réalise l'idée de saint Augustin de l'inexistence du temps qui, selon le père de l'Eglise, n'est qu'une production de l'esprit humain avide d'une taxinomie, production donnant l'illusion de la sécurité. Ophélie devient un personnage mythique par excellence, une voyageuse perpétuelle, un ange qui transmet le message poétique à travers les siècles.

Terminons par une poétique auréole qui semble resplendir au-dessus de la tête d'Ophélie sous la plume de Maurice Maeterlinck. C'est une image du lys et des mains jointes qui émerge en effet des eaux dans *Serres chaudes*, pour monter jusques vers le ciel dans « les serpents violets des rêves » qui s'enlacent dans le sommeil du poète :

Des lys au fond des eaux lointaines
Et des mains closes sans retour,
Et les tiges rouges des haines
Entre les deuils verts de l'amour.²⁶⁹

L'image revient dans *Feuillage de cœur* : placé, à l'instar de la fiancée d'Hamlet, « sous la cloche de cristal bleu des lasses mélancolies », au milieu des « végétations de symboles » aptes à véhiculer l'état d'âme du poète lui-même : « nénuphars mornes des plaisirs, palmes lentes des désirs, mousses froides, lianes molles »,

Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

²⁶⁸ Georges Rodenbach, *Aquarium mental IV*, dans *Les Vies encloses, Poèmes*, op. cit., p. 10.

²⁶⁹ Maurice Maeterlinck, *Offrande obscure* dans *Serres chaudes*, op. cit., p. 23.

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Élève, vers le cristal bleu,
Sa mystique prière blanche.²⁷⁰

De nombreux éléments appartenant au champ sémantique d'Ophélie apparaissent ici dans toute leur étendue ; dans une clarté lunaire qui se répand sur ce paysage aquatique, c'est une prière blanche qui monte au ciel, on dirait un appel à Dieu, un dialogue sans mots, basé sur des images-symboles : tel le langage des anges.

3.4. Ophélie androgyne

Un aspect encore, à peine signalé jusqu'ici, mérite, croyons-nous, d'être mis en relief dans le portrait de l'Ophélie angélique qui se dessine sous la plume des symbolistes belges : c'est celui de son ambiguïté sexuelle. Pas encore une femme, mais déjà trop grande pour la nommer une enfant, Ophélie échappe à toute catégorisation. Avec son statut d'être au sexe ambigu, elle s'approche donc, là encore, de la condition de l'ange qui, en tant qu'émissaire divin, n'est jamais sexuellement défini. Nous touchons là à une question qui semble rester toujours ouverte et qui inspire depuis longtemps maintes considérations destinées à déterminer non seulement la « substance » de l'ange, mais aussi son sexe et son âge. Bien que dans la tradition de l'Eglise catholique personne n'ait douté de l'asexualité des anges, sur les tableaux des peintres qui tentent de les conceptualiser, c'est-à-dire d'incarner les êtres immatériels, cette hésitation est incessamment visible et varie selon le style artistique de l'époque. Homme ou femme, l'ange passe en effet le plus souvent pour un individu androgyne, souvenir du Paradis ou vision anticipée du corps glorieux de l'être humain après la mort.

La question de l'androgyne en tant qu'idéal des artistes fin de siècle²⁷¹ trouve une expression systématique sous la plume de Joseph Péladan, écrivain et occultiste français. Son œuvre est souvent considérée comme un socle sur lequel repose tout un édifice de

²⁷⁰ Maurice Maeterlinck, *Feuillage de cœur*, dans *Serres chaudes*, op. cit., pp. 25-26.

²⁷¹ Voir par exemple, sur ce point Frédéric Monneyron, *L'androgyne décadent, Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.

recherches sur les différentes manifestations de l'androgynie dans l'art occidental depuis l'Égypte²⁷².

Pour étayer ses thèses, Josephin Péladan dresse en effet une sorte d'histoire de l'art de l'androgynie. Car la tradition qui consiste à représenter des personnages au sexe ambigu possède une longue histoire. Péladan remarque que ce phénomène est particulièrement visible déjà dans l'art de la Grèce antique dont les habitants sont « les esprits les plus synthétiques qui aient existé »²⁷³. Il constate que la réversibilité des sexes, surtout dans l'art de la sculpture, était chez eux un souci majeur. En effet, dans l'art des Grecs anciens n'importe quel corps masculin (tel celui de l'Hermès de Praxitèle ou de Narcisse de Naples) suggère le corps féminin, et à l'envers : « Il n'y a pas de Diane dont le corps, les seins abaissés, ne puisse devenir un Apollon, ni un Apollon qui par une recherche des pectoraux ne soit susceptible de se changer en Diane », affirme-t-il²⁷⁴. Il découvre l'aspect androgynie dans le personnage de *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, dans l'œuvre de Gustave Moreau, dans celle des Préraphaélites, si admiratifs devant la figure d'Ophélie (notons-le en passant), et à coup sûr chez Rossetti. Le facteur qui facilite ce mouvement de fluctuation entre les deux sexes, c'est l'âge des personnages. Ils sont des enfants ou des adolescents chez qui le sexe n'est pas encore déterminé : « l'androgynie a pour première condition la jeunesse », constate Péladan²⁷⁵, qui dit à un autre endroit encore : « l'androgynie commence à l'enfant de cœur, au premier communiant et ne passe pas l'adolescence : sept années, de 13 à 20, telle est la vie brève de ce miracle »²⁷⁶. Tous les androgynes sont donc une sorte de forme ou de modèle chez qui les caractères qui définissent chaque sexe ne sont pas encore développés.

Obsédé par la question de l'esthétisme de l'androgynie et de la gynandre (*L'androgynie*, 1891 et *La gynandre*, 1891), Péladan la développe jusque dans ses romans : par exemple dans *Curieuse !* (1886), *L'initiation sentimentale* (1887) ou bien *A cœur perdu* (1888). En 1910, il a donné sa fameuse conférence sur Léonard de Vinci dans laquelle il s'émerveillait devant la perfection formelle de l'androgynie. En guise de

²⁷² Voir par exemple, sur ce point, Christophe Beaufiles, *Joséphin Péladan (1858-1918): essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993. ; Roland Van der Hoeven, *L'idéalisme musical, Musique et musiciens, autour du Sâr Péladan*, dans *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 2, 1995, p. 5-34. ; Flauette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, Tours, Université François-Rabelais, 2012 ; Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *La décadence, une histoire des influences*, dans *Romantisme*, 1997, n°98.

²⁷³ Joseph Péladan, *De l'Androgynie*, op.cit., p. 33.

²⁷⁴ Ibidem, pp. 34-35.

²⁷⁵ Ibidem, p. 44.

²⁷⁶ Ibidem, pp. 51-52

conclusion de son exposé, il constatait : « L'androgynisme est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre »²⁷⁷.

Qu'en est-il, dans ce contexte, de notre Ophélie ? Emprisonnée dans son état d'être « entre les deux » (on pourrait y voir, curieusement, une allusion propre à la condition de la Belgique située entre les confluences de la France et des Pays-Bas), cette Ophélie ni femme, ni homme, ni enfant, ressemble parfois à un putto des tableaux baroques ou renaissants, avec des cheveux blonds et bouclés, toujours très jolis. Les vers de Charles Van Lerberghe viennent aussitôt à l'esprit :

C'est une fille aux boucles blondes,
Une enfant parmi les enfants [...].

Faible et pâlie, un peu morose,
Couleur du temps, couleur des choses,
Moitié lune, moitié soleil,
Demi-songe, demi-réveil.²⁷⁸

Ce fragment est intéressant pour au moins deux raisons. L'une d'elles est le scintillement astral, c'est-à-dire angélique, d'Ophélie, suggéré par les substantifs « lune » et « soleil ». L'autre est son asexualité angélique, ou même androgynisme, suggéré par le principe enfantin et par l'ambiguïté lune-soleil, symboles respectifs de la féminité et de la masculinité. Le plus souvent, Ophélie est qualifiée d'enfant, tant en ce qui concerne son jeune âge que par rapport à son manque d'initiation sexuelle ; même si sa forme visible est résolument féminine, elle demeure très souvent autarcique et par là extrêmement proche des anges. Il en est encore ainsi dans *Le Jardin* de Van Lerberghe :

...Seule, dans mes tresses blondes
Et mes yeux clos, comme jadis
Je suis l'enfant qui tient des mondes,
Et la vierge qui tient des lys.²⁷⁹

Charles Van Lerberghe est, parmi les écrivains symbolistes belges, celui chez qui le *je* lyrique masculin est le plus souvent identifié avec Ophélie, porte parole de l'artiste. L'ambiguïté sexuelle d'Ophélie atteint chez lui son paroxysme. Comme le note Roland Mortier dans sa préface à *La Chanson d'Eve*, « le poète y devient son propre personnage ;

²⁷⁷ *Conférence florentine*, Milan, 1910. Cité par M. Praz, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Gallimard, 1999, p. 227.

²⁷⁸ Charles Van Lerberghe *La Survenue*, dans *Entrevues*, Paris, Mercure de France, 1904, pp. 49-51.

²⁷⁹ Charles Van Lerberghe, *Le Jardin clos*, dans *Entrevues*, op. cit., p. 86.

il est, cette fois, son double féminin, cette Eve qui assume sa spécificité tout en se fondant dans l'univers, ou – plus exactement – tout en laissant la nature la pénétrer et l'envahir »²⁸⁰.

Déjà dans son *Prélude à La Chanson d'Eve*, le poète signale sa prédilection pour Ophélie enfant en des vers où la nostalgie après l'état de la pureté enfantine, ancrée à jamais dans le cœur de l'homme, se trouve complétée par la vision de la communion androgyne primitive présente dans le Paradis.

Je voudrais te la dire,
Dans la simplicité claire
De mon bonheur,
Sans une image, sans une fleur,
En n'y mêlant que la lumière
Et l'air où je respire.

Je voudrais te la dire,
Ma première chanson [...],
Avec des mots
Si frais, si virginaux,
Avec des mots si purs,
Qu'ils tremblent dans l'azur,
Et semblent dits
Pour la première fois au paradis.²⁸¹

La Feinte de Van Lerberghe développe elle aussi ce motif avec, au centre, l'image de la fille « stérile », « belle de n'être pas encore » ; le poème reste à cet égard très éloquent, au point qu'il mérite d'être cité en entier :

Que cherchent tes lèvres aux nuits
De mes seins, parmi les feuillages
Et les fleurs closes où je suis,
Enfant qu'altèrent mes mirages ?

De quelle étrange profondeur,
Stérile et d'or, quand je sommeille,
Mon âme, inutile splendeur,
Au fond de tes lèvres s'éveille !

Scintillement du paradis,
La nébuleuse et trouble voie
Qu'ils te découvrent, attiédés,
En des flots d'ombres et de soies !

Entre mes voiles de matin,
Mes roses et mes mains défaites,

²⁸⁰ Roland Mortier, *La préface de La Chanson d'Eve*, Ch. Van Lerberghe, dans Christan Berg et Robert Frickx (dir.), *Lettres françaises de Belgique II. La Poésie*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988, p. 9.

²⁸¹ Charles Van Lerberghe, *La Chanson d'Eve*, Paris, Mercure de France, 1904, p. op. cit., pp. 11-12.

Au seuil de ce royal festin,
Avec tes prières muettes,
Ô toi qui viens à mon insu,
Seule me surprendre avant l'heure,
Enfant, dont je n'ai pas déçu
La soif d'une essence meilleure ;

Qui me cherches en ces apprêts
De fiancée, avant l'aurore,
Pâle de mes bonheurs secrets,
Belle de n'être pas encore ;

Qu'en elles ainsi, quelque jour,
Sous la forme de ces corolles
Virginales, d'un vain amour
Eclosent de blanches paroles ;

S'entrelaçant en un jardin
De fleurs sans parfum et sans sève,
Mais où sera l'ange soudain
Que tu demandes à mon rêve.²⁸²

Privé de réalité édénique, le poète se la remplace par de nombreux substituts artistiques, succédanés du bonheur originel ; telle cette image évanescence de l'ange au féminin, murmure d'extase devant la beauté entrevue qui s'exprime dans cette *Entrevision*. L'image proposée par l'artiste dans ce poème montre avant tout la situation *de ne pas se produire* (« stérile », « sans sève », « mains défaites », « vain amour », « virginales », « belle de n'être pas encore », « mirages »), situation combien propre à la condition d'Ophélie. Le titre du poème suggère en fait que la réalité édénique peut n'être qu'une illusion ou tout au moins une vision tellement furtive qu'il est difficile de la saisir. Cependant, l'artiste a « la soif d'une essence meilleure », il a besoin de sa belle Ophélie et même si elle n'existe pas, il l'invente pour assouvir son désir du Ciel. Il lui donne naissance sous la forme de ses « blanches paroles ». Dès lors elle devient son Paradis sur terre, Ophélie-ange, individu sans sexe précis, mais parole devenue corps admiré.

Parfois, les anges peuvent donc ressembler davantage aux hommes, comme les Ophélie ressemblent par leur condition à leurs auteurs. C'est surtout la posture et les habits des personnages représentés qui peuvent suggérer, sans que le doute soit permis, le sexe masculin ; d'autres fois, cependant, vêtus dans des robes sublimes et majestueuses, coiffés d'une manière très raffinée, ils incarnent clairement l'idéal de la beauté féminine. Niké, la déesse de la victoire, Lilith sumérienne ou Isis sont en fait des femmes par

²⁸² Charles Van Lerberghe *La Feinte*, dans *Entrevisions*, op. cit., pp. 73-75.

excellence et toutes les trois sont représentées comme des êtres pourvus d'ailes. Quant à Ophélie masculinisée explicitement, mais simultanément rejetée à la marge de la société à cause de sa sensibilité la rendant incompatible avec les autres, c'est Rimbaud, dont nous avons déjà parlé dans la section française de notre travail, qui en offre un des meilleurs exemples.

Parmi les écrivains, il y en a en effet qui prêtent aux anges un sexe bien déterminé et qui suggèrent des relations intimes entre des individus célestes, sans en exclure non plus les êtres humains. A titre d'exemple, nous pouvons citer ici John Milton, l'auteur du *Paradis perdu*, qui, entièrement persuadé de la vie sexuelle des anges, l'envisage comme une catégorie parfaite de l'union entre deux individus qui éprouvent alors des délices infinies, car non limitées par aucun membre du corps, aucune chair ni articule (8,745-766). C'est dans ce sens que Hugues Viane de Rodenbach, privé de sa « moitié angélique », c'est-à-dire de son épouse morte, cesse de vivre au « paradis », en état du bonheur ultime, pour devenir un simple mortel soupirant après son paradis perdu.

Homme ou femme, l'ange était souvent pensé, rappelons-le, dans des catégories enfantines, ce qui, somme toute, simplifie le dilemme. On date les premières représentations des anges-enfants de la fin du XII^e siècle, mais elles gagnent leur popularité plus tard, comme en témoignent les toiles de Raphaël (*La Madone Sixtine*, 1515-1516) ou de Philippe de Champaigne (*La Naissance du Christ*, 1643). A l'époque du baroque, les anges-enfants sont devenus le symbole de l'affirmation de la vie et de la joie, résultat de la distance et de l'ironie par rapport à la réalité ; tels les enfants ailés peints sur les tableaux ornant des nefs d'églises. Ils portent les barrettes de cardinaux et exécutent des tours frivoles. L'ange a dû « s'adapter » à l'époque, pourrait-on constater avec une semblable ironie.

Quant aux Ophélie des symbolistes belges, elles garderont à jamais leur pureté et délicatesse enfantines. Dans la scène IV de l'acte III de *Pelléas et Mélisande*, Golaud décrit Mélisande en ces termes :

Elle est très délicate, à peine femme²⁸³.

Et dans la dernière scène, Arkel constate, à propos de la fille déjà morte :

C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux... C'était un pauvre être mystérieux, comme tout le monde... Elle est là, comme si elle était la grande sœur de son enfant...²⁸⁴

²⁸³ Ibidem, p. 59.

La condition de Mélisande, héroïne de Maeterlinck, nous semble un des meilleurs exemples de la « mode » pour l'androgynie lancée par les artistes fin-de-siècle. Loin d'être une femme prête à se marier et à rendre heureux son époux, d'être pour lui une aide et un soutien, Mélisande se propose plutôt comme une jeune fille très exaltée, comme « presque un enfant », mais avant tout comme vierge. Et même si elle donne naissance à un bébé filigrane, rachitique, on dirait irréal, elle reste dans l'esprit du lecteur un individu « intact », sexuellement neutre et à qui il n'est pas donné d'atteindre l'état de puberté ni de maturité.

Plusieurs facteurs semblent corroborer cette idée. Surtout le fait que jusqu'à la fin de la pièce, qui couvre aussi la fin de sa vie, elle n'arrive pas à s'exprimer « logiquement ». Elle ne sait pas communiquer la vérité qu'elle porte en elle. En résultat, Golaud reste sans réponse à propos de sa fidélité. De plus, en construisant son Ophélie-Mélisande, figure angélique à identité si énigmatique, Maeterlinck a préparé pour ses lecteurs un petit piège psychologique. Il illustre en effet l'idée de l'art compris comme volonté de redevenir enfant, c'est-à-dire individu asexuel ; métamorphose à laquelle l'artiste nous invite aussi nous-mêmes.

Chose curieuse, au début de la pièce, le royaume d'Allemonde se présente pour nous comme un pays mystérieux, une sorte de nulle part et de partout en même temps. Il en est ainsi même si la majorité des personnages s'y orientent parfaitement : les habitants du château circulent aisément dans la forêt obscure, pénètrent dans les gouffres et les caves humides, se promènent la nuit dans le grand jardin royal. Il n'y a rien d'étonnant à ce que nous éprouvions de la sympathie particulière pour Mélisande qui, au début, sait aussi peu que nous sur la topographie du royaume. Dès lors nous sommes déjà captivés par l'auteur et, avec l'héroïne, nous nous laissons entraîner dans cet univers si particulier. À partir de la deuxième scène du premier acte, sans pressentir encore que derrière Mélisande se cache le dramaturge en personne, nous décidons quasi automatiquement et spontanément de la prendre pour notre guide et de suivre ses pas sur un territoire obscur. Une exploration est entamée. Nous entrons dans le monde où le sexe ne compte pas. En se servant des yeux de Mélisande, porte-parole du dramaturge, le lecteur traverse une forêt enténébrée, entre à l'intérieur du château morne et humide pour y étouffer dans une atmosphère lourde et moribonde. Le royaume observé pour la première fois acquiert ainsi

²⁸⁴ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 113.

une dimension très spécifique, puisque exploratrice, dimension d'un enfant qui est en train d'en faire la connaissance. Avec cette Ophélie enfant androgyne, l'auteur s'ophélise, et nous, lecteurs, avec lui. Ce monde inconnu et non encore apprivoisé est considéré comme un endroit menaçant dont on a une peur comparable à la peur enfantine devant tout ce qui est nouveau. C'est encore là qu'on peut mettre le signe d'égalité entre, d'une part, l'artiste qui a peur du monde réel, et d'autre part Ophélie, enfant perpétuel qui par définition ignore encore ce monde. Mélisande-Ophélie, femme à la lisière des deux âges, enfantine et adulte tout à la fois, c'est bien Maeterlinck : « Tout l'art est la faculté de redevenir enfant... »²⁸⁵

La même volonté de l'auteur de s'incarner lui-même dans Ophélie l'androgyne, ou de confondre avec elle un de ses personnages, se laisse observer sous la plume de Maurice Maeterlinck dans le poème intitulée *Oraison*, qui provient du recueil *Serres chaudes*. Nous pouvons y lire les vers qui suivent :

Ayez pitié de mon absence
Au seuil de mes intentions !
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions

Mon âme aux œuvres délaissées
Mon âme pâle de sanglots
Regarde en vain ses mains lassées
Trembler à fleur de l'inéclos.²⁸⁶

« L'âme pâle d'impuissance et de blanches inactions » qui regarde ses mains « trembler à fleur de l'inéclos » suggère de la manière la plus forte la présence d'Ophélie (principe féminin) en tant qu'avatar du poète (principe masculin). Dans *Serre d'ennui*, le mélange des sexes se produit dans la rencontre aquatique de la lune et du ciel, dans leur danse lente et éternelle, rêve de l'unité parfaite.

Il n'est pas difficile de retrouver dans tous ces fragments des traits ophéliques, ou, en d'autres termes, des synecdoques d'Ophélie: « âme pâle », « blanche inaction », « mains lassées », « sanglot glauque éternel », « lune » ..., pour ne citer que quelques-unes d'entre elles, celles qui, prises ensemble, forment des champs sémantiques aquatiques, de la blancheur ou de la féminité. A force de révéler des éléments communs entre la condition de la noyée shakespearienne et la condition du poète, le *je* lyrique y a tout droit

²⁸⁵ Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Bruxelles, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p. 149. Cité par P. Gorceix, *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*, Paris, Euredit, 2005, p. 46.

²⁸⁶ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Oraison*, op.cit., p. 312.

de s'identifier avec l'héroïne mythique, si bien qu'il fusionne avec elle et il s'exprime par la charge symbolique qu'elle véhicule. Ce qu'on obtient en résultat, c'est l'*androgynisation* d'Ophélie.

Une situation analogue a lieu dans le roman de Rodenbach, roman que l'on peut qualifier, avec Bachelard, comme entièrement ophélisé, autrement dit angélisé et androgynisé à la fois, car privé de caractère masculin ou féminin précis et net. Toutefois, par opposition à Charles Van Lerberghe, dans le cas de Rodenbach, ce n'est pas tant l'auteur lui-même du texte, mais le protagoniste, Hugues Viane, qui peut être placé sous le signe de l'androgynie. Dédoublant la femme morte par celle qui vit et qui lui ressemble, Hugues Viane s'expose lui-même à une sorte de dédoublement de la personnalité. Nous le voyons se promener le long des canaux noirs de la ville et quasiment perdre son identité pour s'assimiler celle de son épouse morte qui, à force d'interférences culturelles, se transforme dans son imaginaire en une nouvelle Ophélie flottant sur les surfaces de la rivière Zwin.

Cet idéal d'ambiguïté sexuelle qui se cristallise sous la plume des symbolistes belges autour du personnage d'Ophélie, viendrait-il de la lecture des travaux de Joséphin Péladan ? On ne peut pas l'exclure, sans que nous en ayons des preuves tangibles. Surtout qu'en se concentrant, dans ses recherches relatives au « troisième sexe », sur la question de la beauté parfaite, Péladan souligne que la beauté issue de l'androgynie correspond inmanquablement à une élévation spirituelle : « Plus un être est beau, plus il s'élève au-dessus des sens qui ne sont pas juges d'une idéalité »²⁸⁷. Autrement dit, d'après Péladan, la perfection de la forme, c'est-à-dire de l'apparence, est en relation étroite avec l'esprit. Et l'esprit à son tour est toujours androgynie aux yeux de Péladan, qui a consacré à ce sujet plusieurs pages de sa *Science de l'amour*.

Aurions-nous affaire à une sorte d'application de la théorie de Péladan dans la scène finale de *Pelléas et Mélisande* ? Voilà qu'Arkel, le vieux sage, commente le moment de l'agonie de l'héroïne en ces termes :

L'âme humaine est très silencieuse... L'âme humaine aime à s'en aller seule... Elle souffre si timidement... Mais la tristesse, Golaud... mais la tristesse de tout ce que l'on voit !... Oh ! oh ! oh !²⁸⁸

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 112.

Le silence est l'envers de la parole. En effet, on assiste symboliquement ici à la séparation de ce qui est en l'homme corporel de ce qui est spirituel. Le moment de la mort représente la situation de la grande solitude de l'âme qui doit se suffire à elle-même ; c'est aussi le cas de l'androgynisme qui, ressentant sa plénitude, ne cherche plus personne. Dans ce moment, on ne quête plus l'amour de l'autre, on est concentré sur soi. C'est aussi le moment où le corps perd sa beauté terrestre et cède la place à ce qui se déroule au niveau de l'esprit. On observe alors la tristesse, peut-être aussi le désenchantement de ce que donne l'amour terrestre, physique. L'âme s'en va seule, libre de ses désirs, indépendante de quoi que ce soit. Noyée dans un ruisseau mortel de la métaphysique, sa perfection est dès lors à la portée de la main. Pendant un moment, les témoins peuvent observer la perfection androgynisme de l'individu, son allure céleste est son autarcie édénique.

C'est ainsi que la beauté de l'âme et sa perfection androgynisme se manifestent dans le corps d'Ophélie-Mélanthe, comme semblent le suggérer les propos que lui adresse Arkel :

Et vraiment j'avais pitié de toi, Mélanthe... Tu arrivais ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête, et au moment où tu entrais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage, malgré toi, lorsqu'on entre à midi dans une grotte trop sombre et trop froide...²⁸⁹

Le mot « joie » est ici un mot clé. La joie authentique, non simulée, est l'attribut des individus célestes. Elle est aussi le domaine des enfants dont la pureté les rapproche des anges. La joie est également un stade transitoire, très court, dans la vie d'Ophélie-enfant avant la période de la mélancolie mortifère.

La représentation de l'esprit en termes de l'âme dont la beauté prend un aspect angélique et androgynisme se fait d'une manière fort métaphorique dans les poèmes des *Vies encloses* de Rodenbach. Dans *Aquarium mental V*, l'auteur parle de la « transparence de l'âme » qui,

...n'ayant pas voulu se mêler à la vie,
S'en épure et de plus en plus se clarifie.
Âme déjà fluide où cesse tout émoi...²⁹⁰

Son âme demeure enclose dans son propre monde, monde aquatique ; elle est intacte, on dirait encore édénique. Avec sa mélancolie aquatique, qui la protège des souillures du monde matériel, plein d'émotions néfastes, elle garde ses traits ophéliques, nous l'avons

²⁸⁹ Ibidem, p. 75.

²⁹⁰ Georges Rodenbach, *Vies encloses, Aquarium mental V*, op. cit., p. 12.

observé plus haut dans notre travail. En même temps, elle est « déjà fluide où cesse tout émoi ». Elle est donc quasiment enchantée dans son stade enfantin, larvaire, innocent, c'est-à-dire androgyne. En fait, l'âme de Rodenbach est ophélique et angélique à la fois. « Mon âme, dit le poète, est devenue aquatique et lunaire »²⁹¹ ; rappelons que selon la doctrine de l'Eglise l'ange est la lumière. L'âme de Rodenbach est finalement virginale parce qu'« elle est toute fraîcheur, elle est toute clarté »²⁹². Faut-il un meilleur exemple pour illustrer le croisement de trois mythes : Ophélie, l'ange et l'androgyne ? Qui présenterait mieux la condition du poète dont l'ambiguïté du sexe résulte de la pureté angélique de l'âme aux traits androgynes ?

Presque enfant et vierge, Ophélie qui rappelle l'ange et dont le sexe pose toujours des problèmes s'inscrit parfaitement dans la définition de l'androgyne donnée par Péladan. La langue et les images dont se servent les écrivains de Belgique pour en parler ont assurément un caractère analogue, c'est-à-dire ambigu, situé à la lisière de plusieurs formes d'expression, les unes proches du versant féminin, les autres du versant masculin d'un être noyé dans la jeunesse éternelle et stérile. Mélisande ou les ophéliques héroïnes des poèmes de Maeterlinck, de Rodenbach ou de Van Lerberghe ne sont-elles pas des personnes jeunes, virginales, vivant en quelque sorte en dehors du temps linéaire et par conséquent intouchées par la sale matérialité du monde ? Noyées dans la spiritualité et la métaphysique, elles sont les émissaires du temps cyclique, de l'éternité de l'art, de la vérité constamment recherchée. Elles sont des anges androgynes dont la beauté parfaite ne passe jamais, car elle gît dans leurs âmes silencieuses.

Sous l'influence de Péladan ou pas, l'idéal androgyne fut élaborée simultanément par de nombreux auteurs ; il constitue manifestement le bien commun de l'époque et de la culture méditerranéenne. Chaque artiste la développe à sa manière, mais le noyau du mythe de l'androgyne reste le même, intact, à cela près qu'il est véhiculé dans notre cas par le biais d'un autre mythe, celui d'Ophélie.

On ne saurait s'étonner de voir que les artistes belges de l'époque symboliste se sont aventurés sur la piste de Péladan, surtout que « le sâr » a enrichi ses recherches sur l'androgyne d'un autre aspect encore, à savoir de l'aspect mystique, chrétien. Ce faisant, il rapproche l'androgyne de la beauté parfaite, de la condition de l'être céleste au sexe neutre, c'est-à-dire de l'ange. On pourrait dire que Péladan a décidé d'élargir sa

²⁹¹ Ibidem, p. 13.

²⁹² Ibidem, p. 13.

perspective esthétique de préoccupations éthiques et, en trouvant des arguments forts, il a donné ainsi naissance à un androgyne chrétien. Dès lors, grâce à lui, l'androgyne peut être aisément identifié à l'ange, à un « héros » chrétien dont un des traits caractéristiques est l'état de virginité : « Qu'est-ce qu'une vierge ? Un jeune homme qui a peu de gorge et des hanches. Qu'est-ce qu'un adolescent ? Une vierge sans gorge et sans hanches », écrit-il²⁹³. Les symbolistes belges semblent s'inspirer de cette découverte péladaniste à leur aise ; ils nourrissent en tout cas les mêmes idées. En voilà assez pour confirmer l'importance du mythe.

²⁹³ Ibidem, p. 62.

4. Ophélie démoniaque

L'ange imaginé comme un être de sexe féminin passe pour synonyme de beauté extrême qui exerce sur l'homme qui la côtoie, nous venons de le voir avec notre Ophélie, une impression foudroyante, une fascination proche de l'envoûtement. Cependant, l'ange vrai, être céleste, pourrait-il chercher à perdre l'homme ? Exercer sur lui une action destructrice ? C'est pourtant ce que nous constatons sous la plume de nos auteurs : le sort de l'homme en contact avec Ophélie n'est pas toujours enviable. Doté d'une beauté inouïe, elle peut s'en servir activement dans le dessein d'abuser de l'homme et de l'anéantir en tant qu'être autonome. Inutile d'ajouter qu'elle le fait souvent exprès, d'une manière préméditée.

Il importe d'examiner par conséquent le deuxième visage de notre héroïne, visage qui correspond à sa nature diabolique. N'oublions pas qu'après tout, le démon n'est qu'un ange déchu.

4.1. La beauté maudite

L'histoire racontée par Georges Rodenbach dans *Bruges-la-Morte* est ici d'autant plus intéressante qu'elle met en scène deux figures ophéliques : la vraie et la fausse, la seconde étant en quelque sorte le sosie de la première, celle dont la nature ophélique fut définie dans les parties précédentes de notre travail²⁹⁴.

Dès la première rencontre de Jane Scott, on l'a déjà vu, Hugues Viane est fort troublé ; nous en apprenons en même temps la cause :

Trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité²⁹⁵.

²⁹⁴ Voir en particulier les parties 2.2 et 3.1.1.

²⁹⁵ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 29.

Ce qui le frappe tout particulièrement, ce sont les cheveux, les yeux, la figure et le timbre de la voix de cette femme qu'il suit comme hypnotisé. La ressemblance avec son épouse morte lui semble totale.

Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure [...]. Et tout : sa marche, sa taille, le rythme de son corps, l'expression de ses traits, le songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être et le mouvement d'âme – tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait !²⁹⁶

Nous avons pu examiner plus haut ce qui, lors de cette première rencontre, apparaissait à Hugues Viane comme l'aspect angélique de cette femme ; cependant, bien des indices signalent en même temps que les choses ne sont pas pour lui aussi claires, et que ses réactions traduisent, à côté de la fascination, l'inquiétude et la peur. Les deux sentiments se peignent en effet sur le visage de l'homme, comme si l'ange n'était pas à ses yeux tout à fait angélique :

Hugues semblait de plus en plus étrange et hagard. Il semblait attiré et effrayé à la fois, comme par un puits où l'on cherche à élucider un visage...²⁹⁷

Avec la métaphore du puits qui revient, sous différentes formes, à plusieurs reprises dans le roman, nous observons le retour du motif aquatique associé au visage de la femme, motif narcissique et ophélique tout à la fois. La conjonction des participes « attiré » et « effrayé » illustre fort bien quant à elle l'état d'esprit de l'homme qui reste perplexe devant la duplicité possible de l'être se trouvant en sa présence, duplicité qu'il ne peut percevoir, pour le moment, qu'inconsciemment. N'y a-t-il pas là, dans cette ressemblance avec son épouse, quelque chose de diabolique ? La question se pose, discrètement d'abord, entre les lignes, pour susciter bientôt une réponse plus explicite. Toujours est-il que l'attirance est la plus forte :

L'air d'un somnambule, Hugues la suivait toujours, machinalement maintenant, sans savoir pourquoi et sans plus réfléchir, à travers le dédale embrumé des rues de Bruges.²⁹⁸

Une deuxième rencontre, quelques jours plus tard et au même endroit, puisque c'est là qu'Hugues flânait dans l'espoir de la revoir, produit un effet plus saisissant encore, tout en véhiculant, à travers la silhouette noire de la femme et la réaction

²⁹⁶ Ibidem, p. 29.

²⁹⁷ Ibidem, p. 29.

²⁹⁸ Ibidem, p. 30.

involontaire, instinctive de l'homme, l'idée d'un danger, voire même une menace de mort :

D'émoi, son cœur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir ; son sang lui avait chanté aux oreilles ; des mousselines blanches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux. Puis, toute proche et noire, la tache de la silhouette qui allait passer contre lui.²⁹⁹

Ses propres forces l'abandonnent, tout comme la raison ; une fois de plus, c'est une force d'attraction inconnue qui lui fait suivre la femme :

Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition [...]. Il n'avait pas raisonné ; mais, machinalement, s'était remis à marcher derrière elle, tout près cette fois, avec la peur haletante de la perdre encore, à travers cette vieille ville aux rues en circuits et en méandres.³⁰⁰

La brusque disparition de la passante dans un immeuble éveilla en lui le désir d'entendre sa voix, histoire de mieux comprendre cette ressemblance devenue « diabolique » :

Ah ! sa voix ? Serait-ce aussi la même voix, pour continuer la diabolique ressemblance – cette voix de métal grave, comme d'argent avec un peu de bronze...³⁰¹

Mais voici que, par le biais d'une curieuse séquence intertextuelle, la première de la série, la référence à la figure de femme diabolique trouve un développement autrement éloquent. La poursuite de la belle passante conduit Hugues Viane dans une salle de théâtre, puisqu'il s'avère qu'elle est une danseuse d'opéra. Comme par hasard, on donne ce soir *Robert le Diable* de Meyerbeer. Le nom de la femme, Jane Scott, figure en vedette sur l'affiche. Nous assistons à la scène du cimetière (acte III, tableau 2 dans l'opéra) : au moment où Robert, désireux de séduire une jeune fille, s'apprête, sur le conseil du Diable, à cueillir un rameau sur la tombe de sainte Rosalie, les tombeaux du cimetière s'entrouvrent, laissant sortir un groupe de nonnes réveillées de la mort. Hugues Viane n'en croit pas ses yeux : parmi les ballerines qui se mettent à exécuter une danse lascive, il reconnaît la passante inconnue qui « s'anime sur son tombeau et, rejetant linceul et froc, ressuscite ». Une fois de plus, il en éprouve un choc terrible :

Oui ! c'était elle ! Elle était danseuse ! Mais il n'y songea même pas une minute. C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s'avavançait, tendait les bras. Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer, avec ses yeux dont le bistre accentuait le crépuscule, avec ses cheveux apparents, d'un or unique comme l'autre...³⁰²

²⁹⁹ Ibidem, pp. 32-33.

³⁰⁰ Ibidem, p. 33.

³⁰¹ Ibidem, p. 36.

³⁰² Ibidem, p. 37.

« La scène des nonnes, écrit Wiesław Mateusz Malinowski dans son travail sur le roman du symbolisme, permet d'associer au personnage de Jane un champ sémantique hautement symbolique : du fait même qu'elle joue dans *Robert le Diable*, qu'elle y interprète le rôle muet d'Helena, abbesse démoniaque du couvent fantôme, la jeune femme acquiert le statut de figure maléfique, voire diabolique. Cette Jane-Helena, qui doit apparaître à demi-nue, puisque nous la voyons rejeter 'linceul et froc', qui invite par ses gestes les nonnes ressuscitées à une 'bacchanale ardente', qui va séduire Robert en dansant autour de lui, est manifestement l'incarnation de la malignité immémoriale de la femme ; 'figure de sexe et de mensonge, figure macabre, avec ses yeux cernés, son linceul de théâtre et le décor funèbre baigné de clair de lune : une morte-vivante, ou plutôt une vivante-morte' ».³⁰³

Une deuxième séquence intertextuelle vient d'ailleurs aussitôt corroborer la première, car le rôle d'Helena pousse instantanément Hugues Viane à faire un rapprochement de Jane Scott avec la belle Marguerite de Goethe, envoyée au docteur Faust par Méphistophélès en personne. Confrontons, pour plus de clarté, les deux scènes. Voici celle de Goethe, dans la traduction de Nerval :

FAUST (*qui pendant ce temps s'est toujours tenu devant le miroir, tantôt s'en approchant tantôt s'en éloignant.*)

Que vois-je ? quelle céleste image se montre dans ce miroir magique ? O amour ! prête-moi la plus rapide de tes ailes, et transporte-moi dans sa région. Ah ! quand je ne reste pas à cette place, quand je me hasarde à m'avancer davantage, je ne puis plus la voir que comme à travers un nuage ! – La plus belle forme de la femme ! Est-il possible qu'une femme ait tant de beauté ! Dois-je, devant ce corps étendu à ma vue, trouver l'abrégé de tous les cieux ? Quelque chose de pareil existe-t-il sur la terre ?³⁰⁴

Et voici la scène de Rodenbach, avec sa conclusion éminemment éloquente :

Hugues, la tête en feu, bouleversé et rayonnant, s'en retourna au long des quais, comme halluciné encore par la vision persistante qui ouvrait toujours devant lui, même dans la nuit noire, son cadre de lumière... Ainsi le docteur Faust, acharné après le miroir magique où la céleste image de femme se dévoile !³⁰⁵

Ayant pris des renseignements sur cette femme, Hugues Viane se décide un soir à l'aborder. En entendant sa voix, il est bouleversé jusqu'à l'âme : c'est encore la voix de sa

³⁰³ Wiesław Mateusz Malinowski, op. cit., p. 187. Cf. aussi M. Dottin-Orsini, *Georges Rodenbach et la femme morte*, « Nord », juin 1993, pp. 81-82.

³⁰⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Faust, nouvelle traduction complète, en prose et en vers, par Gérard*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1828, p. 155.

³⁰⁵ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 37.

femme disparue qu'il entend ! Est-ce « le démon de l'analogie » qui se joue ainsi de lui ?

La formule de Mallarmé³⁰⁶ vient en effet à l'esprit du héros de Rodenbach :

La voix aussi ! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfévrée de même. Le démon de l'Analogie se jouait de lui ! Ou bien y a-t-il une secrète harmonie dans les visages et faut-il qu'à tels yeux, à telle chevelure corresponde une voix appariée ? Pourquoi n'aurait-elle pas également la parole de la morte puisqu'elle avait ses prunelles dilatées et noires dans de la nacre, ses cheveux d'or rare et d'un alliage qui semblait introuvable ? En la voyant maintenant de plus près, de tout près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle.³⁰⁷

Le démon de l'analogie opère ici à partir de ce qui n'est qu'apparence, instantané, donnée directe et dénotative. Viane s'y laisse prendre en fixant son regard sur ce qu'il veut voir, en tendant l'oreille vers ce qu'il veut entendre ; il fait fusionner les deux femmes en une seule par la ressemblance illusoire de leur allure générale, de leur beauté. Visitant Jane Scott souvent maintenant, chaque soir qu'elle jouait, la rejoignant à l'hôtel, puis dans une maison louée, « il connut de funèbres et violents joies », dédoublant toujours ces deux femmes « en un seul être – perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurerait fidèle »³⁰⁸.

Cependant, peu à peu, le mirage de la ressemblance commence à faiblir. La scène de l'essayage par Jane de la robe de sa femme morte, au chapitre VII, est déjà à cet égard révélatrice. Attifée des vêtements de la défunte, elle exécute alors, autour de la table, une drôle de danse :

Hugues contemplait. Cette minute, qu'il avait rêvée culminante et suprême, apparaissait polluée, triviale. Jane prenait plaisir à ce jeu. Elle voulut maintenant essayer l'autre robe et, dans un accès de gaieté folle, se mit à danser, multipliant les entrechats, reprise de chorégraphie. Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant ; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi.³⁰⁹

Un regard plus approfondi de Hugues sur la comédienne lui fait percevoir un désaccord grandissant. À commencer par les yeux : ses yeux, qui lui rappelaient si bien jusqu'ici ceux de sa femme, s'avèrent maintenant « les fenêtres d'une autre âme » :

³⁰⁶ C'est le titre d'un célèbre poème en prose publié par Mallarmé dans le premier numéro de la « Revue du Monde Nouveau », le 1^{er} mars 1874.

³⁰⁷ Ibidem, p. 39.

³⁰⁸ Ibidem, p. 41.

³⁰⁹ Ibidem, p. 58.

Si les yeux sont les fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait aujourd'hui que dans ceux, toujours présents, de la morte.³¹⁰

Et le narrateur d'expliquer :

À force de vouloir fusionner les deux femmes, leur ressemblance s'était amoindrie. Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent³¹¹.

Pourtant, Jane continue le jeu de la séduction et, qui plus est, sa beauté et son charme opèrent encore. À quoi tient donc le sortilège ? Une explication tombe, elle nous est donnée par Hugues lui-même. Le veuf se dit possédé : « on eût dit [...] un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffrait comme d'une possession [...]. N'était-ce pas comme la suite d'un pacte qui avait besoin de sang et s'acheminerait à quelque drame ? »³¹² Manifestement, il est tombé dans le piège tendu par cette femme à connotation faussement ophélique. En résultat, leur liaison perdure, bien que l'homme ressente de plus en plus la dissonance qui s'introduit entre les deux femmes de sa vie. Ainsi, il s'aperçoit que le maquillage de Jane et ses cheveux d'un blond faux et teint contrastent avec la beauté naturelle de son angélique défunte, ce qui, à ses yeux, ne fait que souligner désormais la fausseté de son caractère.

Hugues avait essayé en vain de la dissuader de ce maquillage, si en désaccord avec le naturel et chaste visage dont il se souvenait. Jane raillait, ironique, dure, emportée.³¹³

Un soir,

dans la clarté de la lampe, il revit son clair visage, ses prunelles noires, ses cheveux d'un or faux et teint, faux comme son cœur et son amour ! Non ! ce n'était plus là la figure de la morte.³¹⁴

Se rendant compte de la nature mensongère de cette femme, il est au désespoir, sans avoir pourtant la force de rompre, malgré « tout ce qu'il avait déjà enduré de cette femme fantasque, trompeuse ! »³¹⁵ Et c'est la scène de la profanation, au chapitre XV, qui viendra mettre un terme inattendu au sortilège. Intéressée par l'héritage, Jane profite de la procession du Saint-Sang pour se faire inviter pour la première fois chez Viane ; là, dans le grand salon consacré au souvenir de la morte, en l'absence de la servante, « qui la

³¹⁰ Ibidem, p. 69.

³¹¹ Ibidem, p. 69.

³¹² Ibidem, p. 74.

³¹³ Ibidem, p. 83.

³¹⁴ Ibidem, p. 87.

³¹⁵ Ibidem, p. 86.

prendrait sûrement pour une envoyée du diable » (p. 92), se joue le dernier acte du drame. Pendant que Hugues s'abîme dans une méditation mystique, Jane se met à jouer avec la tresse de cheveux de la morte, relique précieusement conservée dans un coffret de verre, l'enroulant autour de son cou, courant à droite, à gauche, tourbillonnant autour de la table comme un diable en furie.

Hugues, dans le vent de cette course, sous ces rires, ces sarcasmes, perdit la tête. Il l'atteignit. Elle avait encore la chevelure autour du cou, se débattant, ne voulant pas la rendre, fâchée et l'injuriant maintenant parce que ses doigts crispés lui faisaient mal [...]. Il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou ; il voulut la reprendre. Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble. Jane ne riait plus ; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba.³¹⁶

Avec cette mort causée par la chevelure, ce soupir rappelant « le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau », nous retrouvons encore les motifs ophéliques chers à Rodenbach... A cela près que c'est d'une contrefaçon qu'il s'agit : autant l'ophélique épouse morte de Hugues Viane apparaît comme un être angélique, autant sa fausse copie, la comédienne Jane Scott, fait figure d'un être diabolique ; cela d'abord, quoique non exclusivement, par sa beauté, beauté maudite, parce que trompeuse.

Comment se fait-il, pourtant, que l'homme s'y laisse prendre si facilement ? Nos textes apportent vite un complément de réponse. C'est que l'homme fin de siècle n'est pas qu'un esthète. Il importe de constater en effet combien la corporalité de notre héroïne, et les traits ophéliques y sont, eux aussi, pour quelques chose, doit être envisagée par le prisme des pulsions érotiques qu'elle dégage au contact de l'homme. C'est bien elles qui possèdent un pouvoir d'attraction irrésistible, et c'est bien cet attrait sexuel qui s'avère décisif. Car, comme l'écrit Mario Praz, « à chaque fois que l'admiration s'adresse à l'énergie des passions, même et surtout s'il s'agit de passions funestes, des deux genres de femmes [...], c'est la diabolique [...] qui finit par occuper le devant de la scène et par faire paraître comme une ombre inconsistante son angélique pendant³¹⁷.

L'opposition est en effet frappante. Alors que l'ange suggère l'asexualité et la pureté, voire la stérilité, l'aspect diabolique met en relief le côté érotique, la sensualité de la femme. La femme réussit à réunir ces deux visages d'une manière raffinée, quoique

³¹⁶ Ibidem, p. 104.

³¹⁷ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1997, p. 167.

dangereuse pour l'homme. C'est précisément ce qui à la fois le fascine et l'effraie sous la plume des écrivains de l'époque symboliste.

4.2. Les pulsions sexuelles

En examinant les ravages qu'exerce, dans l'univers symboliste belge, le corps de la femme à figuration ophélique, on ne saurait passer sous silence l'œuvre des poètes. S'ils s'étendent volontier sur certains attributs ophéliques de la femme : longue chevelure, yeux profonds, blancheur de peau, petites mains de cire, très jeune âge, c'est pour en accentuer la dimension sensuelle ; mais c'est aussi pour exprimer leur crainte devant la puissance destructrice de sa beauté, une sourde angoisse qui n'est pas sans trahir d'ailleurs, parfois, une certaine misogynie.

Le corporel rime volontiers avec le sensuel dans l'œuvre de Théodore Hannon, poète et peintre dont Joris-Karl Huysmans nous a laissé, dans *A rebours*, un portrait inoubliable. Lié, certes, aux milieux naturalistes, Hannon n'en reste pas moins marqué par les influences symbolistes et décadentes ; ce n'est pas pour rien qu'on voyait en lui, et Huysmans le tout premier, un disciple de Baudelaire. Les grâces malades de la femme occupent une place de choix dans ses poèmes. Elles nous font penser à une Ophélie constamment transfigurée, parce que refusant la nature, sacrifiant à l'artifice et aux « névroses élégantes des grandes villes »³¹⁸.

Le motif du bain qui, pris en lui-même, pourrait encore être pris pour une réminiscence ophélique, peut y fournir un bon prétexte : dans le poème intitulé *Heure du bain*, faisant partie du recueil *Au clair de la dune*, c'est une « vague lascive » qui enlace les figures féminines, « poltronnes baigneuses », de Hannon :

Agrafant des colliers aux gorges dédaigneuses,
Le flot rieur flagelle et bat les souples flancs,
Malgré vos cris mignards, ô poltronnes baigneuses.
Et la vague, lascive, enlace les corps blancs³¹⁹.

³¹⁸ J. K. Huysmans, Préface à l'édition des *Rimes de joie*. Cité par Paul Gorceix, *Fin de siècle et Symbolisme*, op. cit., p. 88.

³¹⁹ Théodore Hannon, *Heure du bain*, dans *Au clair de la dune, poèmes*, Paris, Dorbon aîné, 1909, p. 46.

Tout un ensemble de traits ophéliques semblent marquer en revanche les incarnations de la femme dans les *Rimes de joie*, recueil de 1881. Telle son abondante chevelure blonde :

Ta chevelure épaisse et jaune
Comme les blés en messidor,
Semble orner d'un lourd casque d'or
Ton front d'où l'Impassible trône³²⁰.

Telle encore la blancheur de sa carnation :

Sur ces nobles piliers de chair
Aux discrète pâleurs de l'ivoire,
Tes hanches étalent la gloire
Du ferme contour qui m'est cher³²¹.

Tel enfin le statut de « vierge misérable » que lui attribue Hannon³²². A quoi s'ajoutent cependant les marques d'insensibilité apparente, mises en relief par le motif du cœur, « désert immense et sans merci » qui « ne peut s'émouvoir » et qui ne fait qu'exacerber le désir :

J'aime en sa froideur sans pareille
Ton cœur qui ne peut s'émouvoir
Et jamais n'a daigné savoir
Les aveux faits à ton oreille³²³.

Le poète se plaît à souligner l'aptitude de cette femme à briser le cœur de l'homme :

Aujourd'hui mon cœur que dévaste
Une irrémissible rancœur,
Porte la blessure incurable
Du paradoxal sentiment,
Qu'il nourrit platoniquement...³²⁴

et à aiguïser ses sens :

Tes seins forment la blanche houle
Où ma tête ardente se roule
Et vient noyer le spleen amer.³²⁵

Hannon met systématiquement en relief le corps magnétique de la femme tentatrice, séduisant l'homme par son animalité. Ainsi déclate-t-il, dans *Renoncement* :

³²⁰ Théodore Hannon, *Renoncement*, dans *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, op. cit., p. 106.

³²¹ Ibidem, p. 105.

³²² Ibidem, p. 106.

³²³ Ibidem, p. 105.

³²⁴ Ibidem, p. 106.

³²⁵ Ibidem, p. 106.

J'aime la nonchalante grâce
De ta riche animalité.³²⁶

Plus loin, c'est une espèce d'Ophélie baudelairienne qui semble surgir parmi les fleurs :

J'aime, en toi, la seule matière :
Le parfum, le son, la couleur,
Le rythme, la forme en sa fleur,
Voilà ma passion entière !³²⁷

Dans le poème intitulé *Les beaux vices de Jane*, Hannon reste admiratif devant ce qui, chez la femme dont il dresse le portrait, semble rappeler encore la figure d'Ophélie, érotisée à loisir : « son épiderme ambré où les sens s'exagèrent », « ses cheveux tordant leurs fauves écheveaux », « le charme douloureux du parfum qui s'évente et de la fleur qui fane »³²⁸, tout cet attirail qui a de quoi ébranler l'équilibre fragile du système nerveux de l'homme fin de siècle. Alors que dans *Cyprien Tibaille*, espèce de blason fin de siècle, le poète porte son attention aux différentes parties du corps de la femme, celles qui attirent plus particulièrement l'attention de l'amant, qui flattent ses sens, qui éveillent en lui les désirs les plus élémentaires :

Dans l'accoutrement d'une gouge,
Orgueil des spectacles forains,
Tu faisais ondoyer tes reins
Et ta gorge ronde qui bouge.³²⁹

Il scrute ses « yeux d'une sombreur étrange » qui l'attirent par le mystère qu'ils cachent, mais dont la profondeur insondable éveille en même temps la peur ; il évoque jusqu'à « la ravine de ses seins », apte à « mettre ses sens en défaite ». On y découvre des références à l'eau qui peuvent nous renvoyer encore à la figure d'Ophélie : tels des fleuves inconnus, qui connotent cependant des images de monstres fabuleux dont les griffes menaçantes ne cessent de se lever sur l'homme :

Au long de fleuves inconnus,
Des chimères, des hippogriffes
Nous fixeraient, levant leurs griffes
Sur des horizons biscornus.³³⁰

³²⁶ Ibidem, p. 105.

³²⁷ Ibidem, p. 106.

³²⁸ Ibidem, p. 113.

³²⁹ Ibidem, p. 103.

³³⁰ Ibidem, p. 104.

Une musique étrange gémit en toile de fond, musique navrante, métaphore peut-être de la condition de la mythique Ophélie moitié vivante et moitié morte, flottant sur le fleuve de l'infini.

Tantôt vive, tantôt mourante :
Orgue atroce – et pourtant ami!³³¹

Malgré le danger qu'il pressent, l'homme, incapable de résister à la tentation, l'appelle et la supplie :

Viens éteindre aux clameurs ravies
De ton gosier toujours dispos
Les cris de mes nerfs sans repos
Et de mes faims inassouvies !³³²

Dans *Bas de soie*, le poète en vient aux lèvres blêmes de la jouvencelle dont l'âme est déjà morte du point de vue moral et qui fait le choix de son linge dans le but unique de tenter l'homme, d'éveiller ses sens :

Seule, la fille aux lèvres blêmes
Enfile les terribles bas
Qui font ses jambes de combats
Plus terribles que ses bras mêmes.

Et ces interminables gants
De pieds – pour ces filles de soie
Se transforment en bas de joie
Aux empires extravagants.³³³

La maigreur elle-même de la jeune fille, « sa sveltesse, sa forme brève, ses nerfs et sa masculinité » peuvent enflammer le poète-amant et le faire tomber dans ses griffes, « mains armés d'ongles », comme en témoigne, dans *Rimes de joie*, le poème *Maigreurs* :

Garde, garde à jamais, ô rêve !
Ta troublante plasticité,
Ta sveltesse, ta forme brève,
Tes nerfs, ta masculinité,

Tes chevilles imperceptibles
Et tes minuscules poignets,
Tes épaules irrésistibles
Où mes dents laissent des signets,

Tes doigts habiles, armés d'ongles
Qui déchirent, très acérés,
Mon cœur avec lequel tu jongles !

³³¹ Ibidem, p. 104.

³³² Ibidem, p. 105.

³³³ Ibidem, pp. 108-109.

Tes genoux ronds et serrés.³³⁴

Voilà qui fait de notre ophélique fillette un prétexte à la peinture de l'amour fin de siècle, amour quasi diabolique avec ses griffes et ses morsures, pour ne pas dire amour à perversions.

Signalons encore, dans le portrait de la jeune fille que dresse constamment Théodore Hannon, la place réservé au maquillage, artifice de séduction si cher à Baudelaire, et qui donne son titre à un des poèmes des *Rimes de joie*. Hannon y voit un « bizarre aimant » qui a de quoi séduire celui qui, comme cela sied aux symbolistes, accorde à l'artificiel la primauté sur le naturel.

Sachant mon dégoût libertin
Pour ce que le sang jeune éclaire
De son hématine, – un matin
Tu te maquillais, pour me plaire.

Tu connais le bizarre aimant
Et les attirances damnées
Qu'ont pour moi les choses fanées,
Troublantes désespérément...³³⁵

Ce climat pervers fait de la femme artificielle l'idole d'un culte passionné ; le maquillage donne lieu ici à un continuel crescendo, pour devenir en quelque sorte un masque diabolique, une antithèse à la blancheur de carnation propre à la pure et angélique Ophélie. Nous verrons cette antithèse derrière tout un arsenal de bijoux dont se pare dans le poème la jeune fille, bijoux contrastant implicitement avec les fleurs dont aime s'entourer traditionnellement Ophélie : guirlandes de renoncules, d'orties et de marguerites chez Shakespeare, « lotus réservés pour la table des dieux », mais aussi « violettes des morts » et « fauves chrysanthèmes » chez Laurent Tailhade, les pavots et les violettes sous le pinceau de Millais, les nénuphars et les jasmins de Banville, les lys de Rimbaud... Théodore Hannon leur préfère nettement

Strass dont la diva s'adonise,
Similior, fleurs de taffetas,
Soleil de gaz : astres en tas...
Rancœurs où mon spleen s'éternise !³³⁶

et rend grâce à son héroïne d'avoir substitué « la fleur morbide du plâtre » au lys ophélique :

³³⁴ Ibidem, p. 112.

³³⁵ Ibidem, p. 114

³³⁶ Ibidem, p. 114.

Or sachant que mon être hait
La joie éclatante des roses
Et que la pâleur des chloroses
A seule pour lui quelques attraits,

Aux fards malsains que j'idolâtre
Livrant l'éclat de son sang cher,
Sous la fleur morbide du plâtre
Tu voilas le lis de ta chair.³³⁷

Ainsi exalté, l'artificiel contribue à rendre maudite, parce que pervertie et, en fin de compte, néfaste à l'homme, la beauté de celle qui, sous d'autres plumes et d'autres pinceaux, fait figure d'ange.

On retrouverait quelques éléments ophéliques retravaillés dans le goût fin de siècle dans les poèmes d'Iwan Gilkin, animateur, comme l'on sait, de *La Jeune Belgique*, revue du symbolisme belge. Le rêve qui s'exprime dans son *Désir*, poème appartenant au recueil *La Nuit* (1897), va droit dans ce sens :

Mes regards las, sans voir l'or en fleur des jasmins,
Rêvent de cheveux d'or dont la tendresse étonne,
Et, dédaignant des lys la blancheur monotone,
Pleurent la liliale ardeur des jeunes mains.³³⁸

S'opposant à l'image consacrée de la jeune fille aux cheveux d'or placés dans un décor floral, lys ou jasmins, le poète retient l'image d'une femme-enfant cruelle, sur laquelle se focalisent ses rêves sensuels d'un décadent, homme esclave pliant les genoux devant « la belle dame sans merci », beauté divine et infernale tout à la fois :

Toi que j'aimerai, toi qui me tortureras,
Sans assouvir jamais tes douloureux caprices,
Viens, je t'offre à genoux les mortels sacrifices
Où mon sang résigné coulera dans tes bras.³³⁹

Dans le sonnet intitulé *Invocation*, la femme apparaît ouvertement comme un être infernal « versant la haine au cœur des affligés » que le poète-amant, « du fond d'un gouffre infect », invoque pourtant en pleurant en tant que « Muse des désespérés », « Reine des Insurgés », « Mère du spleen bizarre et de l'horreur baroque ». Dépositaire des litanies amères, elle incarne les pulsions obscures de la libido.

Amante des bijoux, du luxe et de la loque,
Rose de paradis dans l'opium songé,

³³⁷ Ibidem, p. 114.

³³⁸ Paris, Fischbacher, s. d. (1897), p. 11.

³³⁹ Ibidem.

Maîtresse des beaux vers par la douleur forgés,
Viens à moi dans la boue où mon âme suffoque

De tes noires clartés je nourrirai mes yeux
Je veux repaître en toi tous mes sens furieux
De plaisirs incréés et d'amours impossibles.

Soûle-moi de baisers! Soûle-moi de poison !
Et jusque dans l'azur des cieus inaccessibles
Comme un soleil levant fais sauter ma raison !³⁴⁰

La Muse – qui n'a plus grand chose d'Ophélie – semble se transformer ici en vampire.

4.3. La stratégie de la cruauté

L'une des caractéristiques fondamentales de la femme fatale, l'art et la littérature de la fin du XIX^e siècle nous l'ont montré d'une manière on ne peut plus éloquente, s'exprime dans le contraste entre la beauté du corps et la cruauté de l'âme. L'héroïne de notre corpus n'échappe pas à la règle ; au contraire, elle ne cesse de faire de sa corporalité, fût-elle ophélique, c'est-à-dire fragile et délicate, une arme perfide dans l'étrange guerre de sexes que se livre le XIX^e siècle finissant.

Là encore, le cas de Jane Scott, l'héroïne du roman de Rodenbach, celle dont la « ressemblance diabolique » avec l'ophélique épouse morte surprend tant Hugues Viane, est exemplaire. Cette femme est bien consciente de sa beauté irrésistible et ne manque pas d'exploiter ses atouts dans ses relations avec l'homme qui, inconscient du danger mortel qui le guette, s'intéresse à elle. Ses démarches en vue de faire de l'homme sa victime, de se le soumettre entièrement, sont une réponse adaptée à ses attentes : entretenir l'illusion de la ressemblance, nourrir ses rêves maladifs. Ce sont d'abord d'innocentes rencontres en ville, des promenades de plus en plus régulières, puis des rencontres à l'hôtel, aptes à alimenter chez Hugues l'idée de retrouver son épouse pas tout à fait morte.

En tant que comédienne et danseuse, Jane a acquis à merveille l'art de feindre, le pouvoir de s'incarner, aux yeux de l'homme, tantôt dans la figure d'une innocente Ophélie et tantôt dans celle d'une none diabolique. En effet, le rôle que lui fait jouer le romancier au théâtre, lors de la première apparition de Jane devant les yeux de Viane, n'est nullement innocent : l'ambiance gothique et mortuaire qui règne dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, la scène des Nonnes réveillées de leurs tombes et, parmi elles, cette

³⁴⁰ Ibidem, p. 9.

Helena rejetant linceul et froc pour se livrer à une danse lascive, exercent sur l'homme un pouvoir extraordinaire :

Hugues se sentit tout bouleversé, rien que par la possibilité d'un hasard qui pourrait bien aller jusqu'au bout ; et, plein d'angoisse, il attendit, avec une sorte de pressentiment qu'il avait soupçonné juste³⁴¹.

La scène laisse pressentir en même temps les démarches à venir de la perfide comédienne, le narrateur suggérant discrètement la triste fin par une allusion au rideau qui tombe :

Saisissante apparition, toute fugitive, sur laquelle bientôt le rideau tomba.³⁴²

Jane Scott maîtrise tous les artifices de la séduction, aptes à aiguïser les appétits sensuels de l'homme. Tel l'art du maquillage, qui consiste à « se velouter de poudre les joues, de se carminer la bouche, de se noircir les sourcils »³⁴³ ; le pouvoir sensuel en est tel que le contraste avec le chaste visage de l'épouse morte choque Viane. Constamment, d'ailleurs, Jane met beaucoup de soins à souligner ses charmes de femme, surtout quand elle se trouve en présence de sa victime :

Jane avait ôté son chapeau, devant la glace ; poncé d'un peu de poudre son visage avec la houppette d'une petite boîte d'ivoire qui ne la quittait pas. Puis elle revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs attirant l'œil avec leurs lueurs de cuivre.³⁴⁴

Un autre tour de femme habile, c'est l'art des mouvements sensuels que possède la comédienne, avec sa silhouette de jeune femme svelte et rapide³⁴⁵ ; c'est aussi les modulations de sa voix, ses mots tendres et câlins :

Et sa voix était cajoleuse ; c'était la voix des commencements, cette voix de tentation que toutes les femmes possèdent à certaines minutes, voix de cristal qui chante, s'élargit en halos, en remous où l'homme cède, tourne et s'abandonne.³⁴⁶

C'est encore l'art de s'habiller de manière à découvrir certaines parties de son corps :

Il [Hugues Viane] avait entrevu ses bras nus, sa gorge, la ligne souple du dos et se les imaginait aujourd'hui dans la robe close. Une curiosité de chair s'infiltra.³⁴⁷

Peu à peu, face à toutes ces ruses de séduction, la vigilance de Hugues faiblit. « Sa passion ne lui apparut pas sacrilège, mais bonne, tant il dédoublait ces deux femmes en un

³⁴¹ Ibidem, p. 36.

³⁴² Ibidem, p. 37.

³⁴³ *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 83.

³⁴⁴ Ibidem, p. 100.

³⁴⁵ Ibidem, p. 34.

³⁴⁶ Ibidem, p. 92.

³⁴⁷ Ibidem, p. 41.

seul être — perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurerait fidèle ». En réalité, ce n'est pas Jane Scott qu'il croit aimer, mais en elle, son épouse :

En regardant Jane, Hugues songeait à la morte, aux baisers, aux enlacements de naguère. Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. Ce qui paraissait fini à jamais allait recommencer. Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie et qu'il baiserait sur cette bouche telle que la sienne.³⁴⁸

La relation se fait pourtant de plus en plus toxique et le lien se resserre à tel point que la ville entière est au courant. L'aveuglement de Viane n'en est pas moins entier. Subjugué par sa maîtresse, par cette aura d'érotisme qui l'entoure et par la fantasmie de la ressemblance, il perd le contrôle de lui-même, oubliant tous les risques, ignorant les conseils et les avertissements de sa vieille servante qu'il laisse même quitter son service. Pour Barbe, la nature diabolique de cette femme ne fait pourtant aucun doute, comme en témoigne la scène durant laquelle Viane lui signale la visite de sa maîtresse.

— Qui monsieur a-t-il invité à dîner ?

[...]

— C'est que j'ai besoin de le savoir d'avance. Car si c'est une dame que monsieur attend, je dois prévenir monsieur que je ne pourrai pas servir son dîner.

[...]

Barbe, énergique, répéta qu'elle allait partir ; elle ne pouvait pas ; on l'avait déjà prévenue ; son confesseur le lui avait commandé. Elle n'allait pas désobéir, apparemment, se mettre en état de péché mortel — pour mourir de mort subite et tomber dans l'enfer.³⁴⁹

Quand bien même Viane soupçonne lui-même la nature diabolique de la comédienne, il n'a pas la force de se libérer de ses griffes :

...Lui ne pouvait pas s'enorgueillir, comme ces clochers de Bruges, d'avoir déjoué les efforts du Malin [...]. Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient [...]. Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces appréhensions de pouvoirs occultes et d'envoûtement ? Par moments, Hugues sentait ainsi comme l'ombre de la Mort qui se serait rapprochée de lui.³⁵⁰

Voilà un état d'esprit rêvé pour une femme qui cherche à tendre ses filets et qui attend, pour opérer la prise, le moment le plus opportun, quand l'homme sera entièrement incapable de lui résister. Elle peut s'attaquer maintenant au souvenir de son prototype, toujours gravé dans la mémoire de Viane. C'est ainsi qu'elle ose se moquer des vêtements

³⁴⁸ Ibidem, p. 41.

³⁴⁹ Ibidem, pp. 95-96.

³⁵⁰ Ibidem, p.74.

de la morte : la proposition d'essayer ses robes que lui fait le veuf se heurte aussitôt à ses sarcasmes.

La malle ouverte, Jane exhuma les robes et les enveloppa d'un rapide coup d'œil, l'air aussitôt désappointée : — Quelle laide façon ! Et ce dessin dans la soie, comme c'est vieux, vieux ! Mais où as-tu acheté de pareilles robes ? Et, dans la jupe, ces draperies ! Il y a dix ans qu'on portait cela. Je crois que tu te moques de moi !...³⁵¹ [...]

Perplexe, Hugues « commence à voir le ridicule de son idée », mais le désir de voir cette femme habillée comme l'ancienne, de ressentir « le paroxysme de la ressemblance et l'infini de l'oubli », est le plus fort ; l'homme se fait câlin, il insiste.

Ahurie d'abord de ce caprice, Jane finit par juger drôle, elle-même, de se parer de ces défroques [...]. Debout devant la glace, Jane riait de se voir ainsi : « J'ai l'air d'un vieux portrait ! »³⁵²

Une autre fois, son rire se fait « cruel » et menaçant :

Et elle se mit à rire d'un rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies.³⁵³

Cependant, elle finit par se lasser de cette liaison avec l'homme rendu entièrement docile et dépendant, prêt à satisfaire toutes ses lubies, et qui l'ennuie. Elle commence à le traiter avec hauteur, voire avec mépris :

Hugues cédait à tous ses caprices. Pourtant elle ne lui en sut aucun gré. De plus en plus, elle multipliait ses sorties, s'absentant parfois une journée entière, et le soir aussi ; ajournant les rendez-vous pris avec Hugues, lui écrivant des billets hâtifs.³⁵⁴

Elle n'hésite pas à chercher d'autres plaisirs, à se lancer dans de nouvelles aventures.

Maintenant elle prétendait avoir noué quelques relations. Elle avait des amies.³⁵⁵

Elle recourt à des mensonges effrontés, supportés par Hugues avec la patience d'un mendiant suppliant la moindre marque d'attention de sa part.

À un autre moment, elle lui annonça que sa sœur était malade, une sœur qui habitait Lille et dont elle ne lui avait jamais parlé. Il lui faudrait aller la voir. Elle resta absente quelques jours. Quand elle revint, les mêmes manèges recommencèrent : vie éparse, absences, sorties, va-et-vient d'éventail, flux et reflux où l'existence de Hugues se trouvait suspendue.³⁵⁶

³⁵¹ Ibidem, pp. 56-57.

³⁵² Ibidem, p. 57.

³⁵³ Ibidem, p. 86.

³⁵⁴ Ibidem, p. 84.

³⁵⁵ Ibidem, p. 84.

³⁵⁶ Ibidem, pp. 84-85.

Son influence sur le veuf est maintenant énorme; le pouvoir qu'elle exerce sur lui n'est plus celui de la copie de son épouse morte, mais de la femme en tant que telle.

Il ne s'agissait plus de la morte ; c'est Jane dont le charme peu à peu l'avait ensorcelé et qu'il tremblait de perdre. Ce n'est plus seulement son visage, c'est sa chair, c'est tout son corps dont la vision s'évoquait pour lui, brûlante, de l'autre côté de la nuit, tandis qu'il n'en apercevait que l'ombre flottant dans les plis des rideaux... Oui! il l'aimait elle-même, puisqu'il en était jaloux, jusqu'à en souffrir, jusqu'à en pleurer, quand il la surveillait, le soir, cinglé par le minuit des carillons, par les petites pluies, incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effiloquent en bruines.³⁵⁷

Enfin, lorsque Jane sent que son emprise sur Hugues est suffisamment forte, elle sort un grand coup : elle lui annonce son départ. Elle sait que cela lui fera mal ; elle jette nonchalamment son défi en attendant la réaction de sa victime, pour tester l'attachement qu'il lui porte.

— D'ailleurs, j'en ai assez de vivre ici ! Je vais partir.³⁵⁸

La réaction de son amant est bien celle à laquelle elle s'attendait : l'homme, réduit au désespoir, la supplie de rester :

Hugues, affolé, s'élança vers Jane, saisit sa main et supplia : « Reste ! reste ! j'étais fou... » la voix molle, mouillée à des larmes – eût-on dit – comme s'il avait pleuré en dedans.³⁵⁹

C'est précisément cette réponse-là qui satisfait Jane la calculatrice. Elle est sûre maintenant de pouvoir passer à la dernière étape de sa stratégie : s'emparer de l'homme et de ses biens en vue de le détruire, d'en tirer son profit. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : entrer en possession de la fortune du veuf. Briser entièrement son cœur, déjà endolori par le deuil, n'est rien pour elle, seul compte le gain espéré.

Jane aurait bien voulu pénétrer chez lui, diagnostiquer, par son luxe, sa fortune probable, soupeser son mobilier, ses argenteries, ses bijoux, tout ce qu'elle convoitait, faire un inventaire mental sur lequel elle se déciderait.³⁶⁰

La froide manipulation s'inscrit parfaitement dans la cruelle et impitoyable tactique de cette diabolique et fausse Ophélie. La réaction de l'amant devant sa menace de partir l'affermir dans ses idées.

Jane profita de l'alerte. Elle avait compris, ce jour-là, avec son flair d'aventurière, quel pouvoir elle avait pris sur cet homme, tout inoculé d'elle, malléable à son gré.³⁶¹

³⁵⁷ Ibidem, p. 85.

³⁵⁸ Ibidem, p. 87.

³⁵⁹ Ibidem, p. 88.

³⁶⁰ Ibidem, p. 91.

³⁶¹ Ibidem, p. 91.

Elle peut enfin venir dans sa résidence pour toucher de ses propres mains à ses richesses, profaner ses plus saintes reliques et frapper le dernier coup dans son cœur brisé :

Avec quelques paroles elle l'avait rassuré tout à fait, reconquis, s'était retrouvée indemne à ses yeux, intronisée de nouveau. Alors elle avait supputé qu'à son âge, grevé de longs chagrins, malade comme il l'était, si changé déjà depuis ces derniers mois, Hugues ne vivrait pas longtemps. Or, il passait pour riche ; il était étranger et seul dans cette ville, n'y connaissant personne. Quelle folie elle allait faire de laisser échapper cet héritage qu'il lui serait si facile de capter !³⁶²

Nous savons que le projet échouera ; la terrible dernière scène du roman mettra fin aux machiavéliques projets de la femme au moment même où s'arrête définitivement, dans l'esprit du héros, le processus de la substitution mentale, soit au moment où le double d'Opélie s'éloigne trop de son modèle.

*

Complétons ces remarques par quelques observations que suscitent, dans le contexte qui est le nôtre ici, certains reflets de la figure ophélique dans la poésie rodenbachienne et dans la pièce de Maeterlinck.

À commencer par la synecdoque qui se construit dans le cycle des poèmes du *Voyage dans les yeux* de Rodenbach, faisant partie des *Vies encloses*. Le poète s'y attache en effet à sonder les mystérieuses profondeurs de l'âme féminine en examinant les yeux de la femme, miroir censé refléter la vérité cachée sous la beauté du corps sensuel. Le poème XVIII, dans lequel l'auteur compare les yeux de la femme aux Méditerranées, attire tout particulièrement notre attention, dans la mesure où le milieu aquatique nous renvoie encore à la figure d'Ophélie. L'image des mers naît d'une alliance de métaphores réunissant le séduisant azur des prunelles et l'écume des années de la jeunesse tumultueuse riche en émotions de toutes sortes et expériences contradictoires.

Les yeux des femmes sont des Méditerranées
Faites d'azur et de l'écume des années
Où l'âme s'aventure en sa jeune saison.³⁶³

Le poète tombe en admiration devant la richesse des paysages enfermés dans les yeux de la femme, y distingue des îles, des golfes et des vagues... Mais il constate en même temps combien il est facile d'y perdre son âme, en se laissant bercer par les vagues

³⁶² Ibidem, p. 91.

³⁶³ Georges Rodenbach, *Le voyage dans les yeux (XVIII)*, dans *Les Vies Encloses*, Paris, E. Fasquelle, 1916, p.176.

d'émotions qu'ils suscitent. Il s'inquiète de savoir ce qui se cache derrière l'horizon de cet azur aquatique, derrière les premières impressions et l'enchantement initial :

Quelles mers sont là-bas, derrière l'horizon,
Qui déferlent autour de ces îles jumelles ?

L'expédition maritime devient ainsi la métaphore de la relation entre l'homme et la femme. Le départ est plein de promesses, l'homme se sent à l'aise en navigateur-conquérant des mers et continents intérieurs de la femme :

L'infini s'y recule en un roulis berceur ;
Et l'âme part, dérive, en proie aux vents rebelles,
S'extasiant parmi les yeux des femmes belles.

Cependant, au cours du voyage, l'atmosphère change ; apparaît la tempête, le brouillard, les récifs... L'aventure maritime se transforme en un piège mortel, où le marin risque de se noyer, c'est-à-dire de tomber dans les griffes de la femme, traîtresse diabolique :

Mais parfois l'ouragan convulse leur douceur
Et l'âme va toucher les récifs des traîtrises ;
Elle se heurte à des banquises de froideur :
Climats gelés, glaçons, brouillards, régions grises ;
On navigue soudain sous un rouge équateur :
Flammes d'orgueil, corail sanguin de la luxure,
Feux convergeant de fleuves chauds qu'on ne voit pas.
Que d'embûches cachait ce piège qui s'azure !

Et l'homme de constater amèrement :

L'âme est désemparée en de muets combats
Et bientôt se mutile, abandonnant ses voiles,
Vidant ses filets noirs de sa pêche d'étoiles,
Sacrifiant ses mâts pour se sauver un peu,
Jetant cargaison, or, tout, dans l'abîme bleu !³⁶⁴

Le poète note en même temps que les pièges tendus par cette femme sont particulièrement dangereux pour les hommes jeunes, car avec l'âge, croit-il, il leur est plus facile de prendre conscience de la ruse féminine et des mirages d'amour qu'elle promet.

Enfin, un soir que c'est la fin de sa jeunesse,
L'âme s'amarre ; elle est édifiée et cesse
D'appareiller parmi les beaux yeux spacieux...

Et le navigateur s'exclame : « Ah ! ce leurre d'aller voyager dans les yeux ! »³⁶⁵

³⁶⁴ Ibidem, pp. 176-177.

³⁶⁵ Ibidem, p. 177.

Rodenbach ne cesse de se demander en même temps d'où vient cette propension de la femme à faire souffrir l'homme, quelle est la source de tant de venin et tant de ruse, de mensonge et de fausses promesses. Dans le poème II du *Voyage dans les yeux*, il pose cette question inquiète :

Pourquoi les yeux, étant limpides, mentent-ils ?
Comment la vérité, dans leur indifférence,
Meurt-elle en diluant ses frissons volatils ?
Nul n'en a vu le fond malgré leur transparence
Et ce n'est que cristal fluide, à l'infini,
Qui toujours se tient coi, l'air sincère et candide.
Aucune passion, aucun crime ne ride
Ce pouvoir dangereux d'être un étang uni.³⁶⁶

Impossible de trouver la clé de l'énigme ; les tentatives de séparer le grain de la vérité de l'ivraie du mensonge s'avèrent vaines. Sous la plume de Rodenbach la femme, dont la nature ophélique est fortement mise en relief ici par l'omniprésence du champ sémantique de l'eau et de la mort (le verbe « plonger », « vérité qui meurt en diluant ses frissons », « eau des yeux toujours placide »), des fleurs (nénuphars blancs, fleurs aquatiques), ainsi que par l'allusion à son très jeune âge (« frileuse puberté »), demeure un être par excellence ambigu. Son mystère reste insondable.

Derrière leur surface et derrière leur flore,
Sous leurs nénuphars blancs – frileuse puberté –
Plus loin, dans le recul de leur ambiguïté.
En vain veut-on trier le réel du mensonge ;
Les yeux, nus comme l'eau, resteront clairs aussi,
Bien que l'âme souvent où, pour savoir, on plonge
Soit une vase au fond de leur azur transi ;
Mystère de cette eau des yeux toujours placide
En qui l'âme dépose et si peu s'élucide.³⁶⁷

Voilà qui est un avertissement et une plainte en même temps. Le regard de cette femme est un piège, lui aussi :

Regard qui bouge et vient, qui se pose et caresse,
Plus formel qu'une lèvre ou des attouchements...
Sensation physique et qui s'appuie. Ivresse
De la chair se pâmant sous ce baiser de l'œil !³⁶⁸

Elle ne cesse de manipuler l'homme par sa démarche, par ses yeux tantôt clairs et pures, et séduisants, tantôt sombres et menaçants :

³⁶⁶ Ibidem, p. 143.

³⁶⁷ Ibidem, p. 144.

³⁶⁸ Poème XIII. Ibidem, pp. 165-166.

Quelques femmes, dans leurs prunelles sensibles,
Ont des ombres et des lueurs alternatives ;
Il y fait noir ou clair à leur guise ; on dirait
Derrière la cloison transparente des temps
Qu'on baisse tour à tour et qu'on monte des lampes.³⁶⁹

Il faut donc se rendre à l'évidence : la femme, figure ophélique marquée d'un signe de fatalité, est pour l'homme un être dangereux, parce que faux et trompeur par définition.

Il en est encore ainsi, même si les accents y sont disposés d'une manière un peu différente, dans le cas de Mélisande, l'héroïne de Maeterlinck. Elle représente un type d'Ophélie dangereuse de par son très jeune âge, de par aussi sa beauté enfantine et virginale. Voici ce que dit d'elle Arkel, roi d'Allemonde, se moquant à l'occasion du coup de folie de son fils, déjà homme d'un certain âge :

Arkel : Cela nous semble étrange ; et voilà tout. Il a passé l'âge mûr et il épouse, comme un enfant, une petite fille qu'il trouve près d'une source...³⁷⁰

Toute la cour voit en elle un être délicat, fragile, d'une beauté angélique, d'une pureté absolue. La scène de la rencontre dans la forêt nous la montre solitaire, perdue, toute en pleurs ; son air étonné, son comportement enfantin, le peu de mots qu'elle prononce, laissent croire qu'elle se désintéresse complètement de l'homme qui l'approche ; elle essaie même de le repousser en des termes proprement ophéliques :

Mélisande: Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas ! [...] ou je me jette dans l'eau !...³⁷¹
[...] Non, non ; je reste ici... [...] Oh ! ne me touchez pas !...³⁷²

Les paroles qui tombent à la fin de cette scène prennent cependant une valeur prémonitoire ; perdue elle-même, la fille demande à Golaud où il va, à quoi celui-ci répond :

Golaud : Je ne sais pas... Je suis perdu aussi...

Il ne croyait pas si bien dire ; la suite du drame ne fera que confirmer la chose. Et c'est le regard de cette fille, apparemment pur et innocent, qui mettra finalement le mari jaloux, et qui a des raisons d'être jaloux, en fureur :

Golaud : Pourquoi m'examinez-vous comme un pauvre ? – Je ne viens pas vous demander l'aumône. Vous espérez voir quelque chose dans mes yeux, sans que je voie quelque chose dans les vôtres ? – Croyez-vous que je sache quelque chose ? –

³⁶⁹ Poème IV. Ibidem, p. 147.

³⁷⁰ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op.cit., pp. 15-16.

³⁷¹ Ibidem, p. 9.

³⁷² Ibidem, p. 13.

(À Arkël.)

Voyez-vous ces grands yeux ? – On dirait qu'ils sont fiers d'être purs... Voudriez-vous me dire ce que vous y voyez ?...³⁷³

Ce qui frappe Pelléas, c'est le caractère absent, vide et énigmatique de ce regard :

Pelléas: Tu regardais ailleurs...

[...]

Tu es distraite... Qu'as-tu donc?³⁷⁴

Le vide et la froideur se laissent observer également dans les yeux de Mélisande dans la scène de l'agonie, déjà citée. Du point de vue de Golaud, cependant, la plus grande, la véritable cruauté de cette femme se place ailleurs : c'est quand elle refuse de révéler à son mari la vérité sur ses rapports avec Pelléas, sur son supposé adultère. Elle le laisse perplexe, follement amoureux et dépendant, entièrement captif de sa beauté angélique, qu'il croit partager avec Pelléas, et totalement soumis, au point de se déclarer coupable lui-même :

Golaud : je t'ai fait tant de mal, Mélisande... Je ne puis te dire le mal que je t'ai fait... Mais je le vois, je le vois si clairement aujourd'hui... depuis le premier jour... Et tout ce que je ne savais pas jusqu'ici, me saute aux yeux ce soir...³⁷⁵

Le mystère impénétrable qu'elle représente à ses yeux fait même penser par moment à la figure du sphinx. Femme obscure dont on ne sait presque rien, femme énigme, femme silencieuse, elle ne cesse de se dérober aux questions répétées de Golaud et de Pelléas. Elle hésite, elle nie, elle ne comprend pas. Elle dit : « Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux...»³⁷⁶ Ses yeux absents, qui exaspèrent tant Pelléas, cachent jalousement le secret de son âme :

Pelléas : – Où sont tes yeux ? Tu ne vas pas me fuir ? Tu ne songes pas à moi en ce moment.

Mélisande : – Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi...

Pelléas : – Tu regardais ailleurs...

Mélisande : Je te voyais ailleurs...

Pelléas : Tu es distraite... Qu'as-tu donc ? Tu ne me sembles pas heureuse...

Mélisande : – Si, si ; je suis heureuse, mais je suis triste...³⁷⁷

Même quand elle sort de son silence, ses propos ne révèlent rien de concret. Manifestement, nous avons affaire ici à la femme sphinx. Françoise Grauby signale bien

³⁷³ Ibidem, p. 77.

³⁷⁴ Ibidem, p. 87.

³⁷⁵ Ibidem, p. 105.

³⁷⁶ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte 5, scène 2.

³⁷⁷ Ibidem, acte 4, scène 4.

ce rapprochement dans son travail : « Mélisande, telle la sphinge, est un animal femme », écrit la chercheuse, en attirant notre attention sur le nom même de cette femme, faisant écho à celui de la fée Mélusine, celle qui fut transformée par un charme en une bête monstrueuse. Mélisande doit à la légende, outre l'eau et le puits qui constituent son habitat, sa beauté exceptionnelle qui « charme les hommes », mais qui cache en même temps « l'appendice monstrueux de la bête »³⁷⁸. On pense aussi aux légendaires sirènes avides de vie humaine, à la magnifique chevelure et à une voix enchanteresse, souvent représentées, dans divers récits, avec un miroir et un peigne. Or, ce sont là justement les pièges avec lesquels jouent Mélisande dans le drame de Maeterlinck : dans la deuxième scène du troisième acte, nous l'entendons chanter, pendant qu'elle peigne ses cheveux, la ballade des *Trois sœurs*, ce qui peut faire aussitôt penser à la Lorelei germanique.

Notons ici un trait particulièrement caractéristique pour Ophélie la dangereuse, qui la rend encore plus fascinante : elle ne choisit jamais d'avance sa victime, ne la chasse pas, ne cherche pas à attirer l'attention, ne prend pas d'initiative ; au contraire, c'est la victime qui la choisit, qui la distingue dans la foule, alors qu'elle-même reste indifférente et inactive. On dirait qu'elle porte une maladie contagieuse : tant qu'on garde sa distance, elle ne présente pas de danger. C'est le seul moment où l'homme puisse se sentir en sécurité ; une fois le contact noué, les chances d'échapper aux griffes de la femme, véritable loup en peau d'agneau, diminuent de minute en minute. Il peut avoir l'illusion de contrôler la situation, mais ce n'est qu'une illusion. La déception finale s'avère d'autant plus douloureuse : mis au pied du mur, se rendant soudain compte de son impuissance, l'homme ne trouve d'autre solution que le recours à la violence, comme en témoigne la scène, rapportée déjà, où Golaud oblige Mélisande à se mettre à genoux, la saisissant par les cheveux. Tel le protagoniste de *Bruges-la-Morte* qui s'attaque à la faussement ophélique Jane Scott en tirant sur la tresse de cheveux d'Ophélie la vraie. C'est ce qui fait que d'autres rapprochements encore s'imposent...

4.4. La femme-serpent

Tout en mettant en relief la disposition à faire du mal que trahissent nos figures féminines à connotation ophélique, disposition souvent fatale à l'homme, voire

³⁷⁸ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque symboliste...*, op. cit., p. 147.

diabolique, il importe de signaler un certain nombre de références au mythe de la femme-serpent qui parcourt quelques-uns de nos textes. La symbolique du serpent a ses racines dans la Bible, mais aussi dans de nombreuses mythologies : nous savons que le motif du serpent est omniprésent aussi bien dans certains cultes d'initiation que dans bien des récits de fondation. Il est souvent lié à l'eau et apparaît comme un opérateur de lien entre les eaux du ciel et les eaux de la terre³⁷⁹ ; en Eurasie, les fleuves sont considérés comme des serpents géants. Dans la mythologie indienne, qui n'est pas sans préoccuper les symbolistes, Ananta, immense serpent flottant sur les eaux primordiales du chaos originel et de l'« océan de l'inconscience », et sur les anneaux duquel Vishnu, couché, se repose entre deux créations du monde, représente la nature primordiale³⁸⁰. C'est là qu'il est permis de faire le rapprochement avec notre Ophélie et son rapport à l'eau. S'inscrivant dans la longue série de belles femmes ondulantes qui peuplent l'art et la littérature de la fin du XIX^e siècle, cet être délicat flottant à fleur de l'eau chez Shakespeare perd alors une bonne partie de son statut angélique, et l'image du serpent est là pour nous renvoyer aussitôt à la tradition biblique, liée à l'idée du diable, de la tentation et de la mort. Les deux aspects, angélique et diabolique, semblent coexister d'ailleurs dans le nom même d'Ophélie : *opheleia* signifie en grec « secours », « assistance » (l'association avec l'ange gardien s'impose), alors que l'étymon *ophis* renvoie explicitement au serpent³⁸¹.

N'oublions pas, dans ce contexte, qu'à l'origine même du mythe d'Ophélie, dans la pièce même de Shakespeare, nous avons affaire à la représentation du serpent en tant que mal sommeillant dans l'homme : ayant versé un poison mortel dans les oreilles du père d'Hamlet, Claudius fait croire à tous qu'il avait été piqué par un serpent ! Bref, la symbolique du serpent se rattache fortement à l'aspect diabolique de la femme et explique en quelque sorte sa nature trompeuse et maléfique.

Sans entrer dans les profondeurs abissales du sujet, signalons un exemple hautement significatif. Théodore Hannon introduit volontiers le motif du serpent dans son image érotisée de la femme, image omniprésente dans ses *Rimes de joie*. Le poème intitulé *Maigreurs*, évoqué déjà pour son aspect lubrique et sensuel, est à cet égard particulièrement significatif.

³⁷⁹ Voir par exemple Serge Mboukou, « Et au milieu coule le fleuve », *Le Portique* [En ligne], 25 | 2010, document 7, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 4 février 2014. URL : .

³⁸⁰ Voir p. ex. *Le serpent et ses symboles* (collectif), Éditions DesIris, 1994.

³⁸¹ Le nom d'*Ofelia* apparaît en 1504 dans le poème pastoral *Arcadia* du poète napolitain Jacopo Sannazaro ; cependant, comme le précise Christian Lutaud, dans la Grèce ancienne on note déjà les formes *Ophellas* et *Ofella* (article cité).

Ton corps d'éphèbe, ô femme vraie,
Affole tous mes sens troublés
Avec ses allures d'ivraie
Que le vent ploie au cœur des blés.

Il a l'aimant, il a l'étreinte
Inquiétante des serpents,
Et toujours quelque rouge empreinte
Persiste à ses baisers pimpants.³⁸²

L'« inquiétante étreinte » devient ici l'équivalent de la morsure, puisqu'elle laisse une « rouge empreinte », alors que « l'aimant » suggère le pouvoir irrésistible de la tentation. Le motif du diabolique reptile revient en force un peu plus loin, honoré d'une majuscule qui en dit long, en tant qu'incarnation de la nouvelle Ève, apte à perdre de nouveau l'homme qui, incapable de résister par ses propres forces, se laisse entraîner dans le piège :

S'il fallait, ma folle, ma sage,
Qu'un nouvel Adam se perdît,
Le vieux Serpent dans ton corsage
Cueillerait le fruit interdit!³⁸³

La souplesse constamment soulignée du corps de cette femme au « corps frêle de garçonnet » et au « charme enfantin », sa démarche onduleuse, souple et serpentine, vont dans le même sens. De même d'ailleurs que le jeu de sons et de lettres qui se développe dans le poème : le « s » de de la strophe citée plus haut (« s'il », « sage », « Serpent », « corsage ») continue de siffler tout au long du poème :

J'aime ton corps de jeune imberbe,
Ce corps frêle de garçonnet,
Souple, plus svelte qu'un brin d'herbe
Et séduisant comme un sonnet [...].

J'aime son ostéologie
Où s'insèrent des nerfs d'acier
Et des muscles dont l'énergie
Ferait envie au carnassier !

Alléchante minceur du buste
Qui semble celui d'un enfant...
Or comme un jonc preste et robuste
Il se redresse triomphant,

Il se cambre en ses clavicules
Et sa poitrine a pour fleurons
Deux seins aiguisés, – minuscules

³⁸² Paul Gorceix, *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique*, op. cit., p. 109-110.

³⁸³ Ibidem, p. 110.

Comme la pointe des citrons !³⁸⁴

On pourrait citer ainsi tout le poème, où presque. N'est-il pas permis de voir dans ce « s » le signe même de la féminité ? N'est-il pas en même temps, par le ductus et par le son, la représentation du serpent ?³⁸⁵ Questions également oratoires. Appréciations par ailleurs un clin d'œil du poète trouvant le corps de la femme « séduisant comme un sonnet » : Shakespeare lui-même, si jaloux de ses sonnets, ne dirait pas autre chose de son Ophélie à lui.

L'image du serpent qui apparaît dans *Bruges-la-Morte*, quoique moins ostentatoire, n'en est pas moins insidieuse dans le contexte de nos considérations. Elle semble se profiler déjà dans le regard de Jane, regard vide et froid, qui ne cesse de produire sur sa victime un effet perturbateur puissant. Maintes fois, nous voyons Hugues se heurter à ce « regard qui voit sans regarder » (p. 29), à ses « yeux nocturnes » qui le saisissent d'effroi ou qui le mettent dans un état d'incertitude totale. Ce regard qui construit le mur, qui cache un mystère, s'avère très efficace dans son pouvoir paralysant ; il n'est pas sans rappeler le regard hypnotique du serpent, arme que connaissent bien les herpétologues, mais dont la valeur métaphorique en tant qu'instrument de domination n'échappe point au lecteur attentif.

Mais l'image du serpent c'est aussi, dans le roman de Rodenbach, la tresse de cheveux de l'épouse morte du héros, conservée par lui comme une relique, « portion d'immortalité de son amour », « tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage », transformée soudainement en serpent au cou de Jane la comédienne, cette fausse Ophélie qui a réussi à mystifier l'homme pour en faire sa victime :

Mais Jane, tandis qu'il s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or...³⁸⁶

Une fois profanée, cette « chevelure vindicative » devient l'instrument de la mort. Il est clair cependant que le vrai serpent dans tout cela, c'est bien elle, Jane Scott, la femme traîtresse enfin éliminée du jeu. L'action du roman, ayant fait un cercle, revient à son point de départ ; Hugues Viane revient quant à lui vers son seul amour, vers cette femme qui n'a qu'un seul nom et un seul visage dans le roman de Rodenbach, celui d'une

³⁸⁴ Ibidem, p. 110.

³⁸⁵ C'est en ces termes que se trouve évoquée une allitération analogue dans *Sixtine*, roman symboliste de Remy de Gourmont, dans le travail de W. M. Malinowski, *Le roman du symbolisme...*, op. cit., p. 165.

³⁸⁶ *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 104.

« Ophélie en allée ». L'eau des canaux de Bruges s'en vient du nouveau au-devant de lui, « comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare »³⁸⁷.

*

Femme-serpent, femme-sphinx, attrayante et meurtrière tout à la fois, ange et démon en la même personne... Bram Dijkstra s'est attaché à relever, dans son travail de 1992, des contradictions assignées à la nature même de la femme par les artistes et écrivains des dernières décennies du XIX^e siècle³⁸⁸. Nous rejoignons sa piste dans nos analyses : constater cette nature complexe, souvent contradictoire de l'Ophélie des symbolistes, c'est constater que le mythe d'Ophélie entre en symbiose avec une autre composante encore de la mythologie fin de siècle, celle qui fascine tout particulièrement l'homme de cette époque : le mythe de la femme fatale.

Il s'agit certes, d'un type de femme universel, bien connu dans la tradition. Dans la Bible, on trouve déjà la figure d'Eve qui a tenté Adam ; ou bien celle de Dalila qui, après avoir découvert le secret de la force de Samson dans ses longs cheveux, a causé la perte de son amant en les coupant pendant son sommeil. L'exemple plus cruel encore semble être celui de la belle Judith qui, après une nuit d'amour passée sous la tente du général ennemi Holopherne, lui coupa la tête sans l'ombre d'hésitation dès qu'il s'était endormi.

Le moyen âge et la poésie des troubadours cultivent le motif en mettant en relief l'aspect de l'esclavage masochiste de l'homme vis-à-vis de la Dame choisie et idéalisée. Chose curieuse, les amantes n'étaient parfois que le produit de l'imagination du poète, comme en témoigne le cas de Jaufré Rudel. Le but était égoïste, voire pervers : il s'agissait sans doute de renforcer sa mélancolique volupté et sa souffrance pour composer ainsi des poèmes plus vifs et plus captivants. Intouchable, lointaine, infiniment belle et jamais conquise entièrement, la bien-aimée demeure *la belle dame sans merci*, pour nous référer au vocabulaire d'un autre poète du moyen âge, Alain Chartier. Au XIX^e siècle, l'expression sera empruntée par le poète anglais John Keats qui intitule ainsi son poème.

Dans la littérature du XVIII^e siècle, deux incarnations de la femme fatale semblent prendre le dessus. La première d'entre elles est celle que nous pourrions nommer la sorcière : Mme de Merteuil dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos en est le meilleur

³⁸⁷ Ibidem, pp. 26-27.

³⁸⁸ Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité...*, op. cit.

exemple. L'autre est l'Ingénue, c'est-à-dire la femme qui par son innocence apparente fait penser à la naïveté d'un enfant ; malheur pourtant à l'homme qui se fierait à son air d'innocence ! Manon Lesacut dans le roman de l'abbé Prévost est la digne représentante de ce type de femme. Dans chacun de ces deux cas, l'homme qui se laisse envoûter par elle finit mal.

Le XIX^e siècle pris dans son ensemble rappelle souvent quant à lui les exemples de reines et de déesses orientales qui excellaient dans l'art de la séduction. L'Astarté babylonienne, Sémiramis, Aphrodite la Grecque, la belle Hélène de Troie, Pandorre, avec sa fameuse jarre, la reine d'Egypte Cléopâtre, restent parmi les figures de la femme fatale les plus connues à cette époque. Toutes, elles influencent considérablement l'imaginaire des symbolistes sur la femme.

C'est que le véritable apogée du mythe de la femme fatale dans la littérature et l'art européen tombe en effet sur les dernières décennies du XIX^e siècle. Cet archétype de la femme fatale n'est pas seulement une réaction à la conception naturaliste de l'amour banal, réduit au rôle d'instinct ; il est lié à une attitude entièrement nouvelle envers la femme, à un type de relation basée sur une ambivalence caractéristique de sentiments : sous l'influence d'un certain discours pseudoscientifique, ou pseudomédical, très à la mode en ce temps, discours voyant dans la femme la source de tous les malheurs, et très certainement des maladies telles que la syphilis ou l'hystérie, le type traditionnel de l'héroïne de roman romantique, entourée d'un aura de poésie et de rêve, femme angélique en quelque sorte, cède maintenant la place à l'image de la femme froide, impitoyable, démoniaque, d'une beauté raffinée, artificielle, en conformité avec l'axiome moderniste prônant la supériorité de l'art sur la nature. Elle devient l'objet des sentiments et exaltations contradictoires ; elle est la déesse, l'idole, l'objet d'un culte passionné, mais aussi la source de la peur et la cause de la souffrance. Ses incarnations artistiques et littéraires sont innombrables : nous la retrouvons, en cette fin du XIX^e siècle, sous les traits de Salomé dans les récits de Flaubert ou dans les tableaux de Gustave Moreau évoqués par Huysmans, derrière les figures du Sphinx, des chimères ou des harpies qui fascinent tant les peintres, jusqu'aux chats domestiques qui peuplent l'imaginaire de Baudelaire, qui prennent « les nobles attitudes » et « semblent s'endormir dans un rêve

sans fin »³⁸⁹. Mais nous venons de la retrouver aussi sous les traits de cette femme ophélisée, héroïne des symbolistes belges, dont l'image nous poursuivait ici de chapitre en chapitre.

Conclusion

Archétype de l'Eternel féminin, la figure d'Ophélie a suscité un véritable engouement au long du XIX^e siècle, qu'il s'agisse des romantiques, fortement marqués, comme l'on sait, par le génie de Shakespeare, des Parnassiens, que représente ici Théodore de Banville avec ses divinité aquatiques et florales et son goût pour le thème de la noyade, de l'œuvre d'Arthur Rimbaud ou de Jules Laforgue, jusqu'à l'époque symboliste et décadente. Et c'est au sein du symbolisme belge, comme nous venons de le voir dans notre travail, que le mythe d'Ophélie a trouvé un terrain particulièrement propice à son épanouissement : l'ambiance de mysticisme flamand, avec sa part de folklore, la fascination pour l'œuvre des Préraphaélites, mais aussi les aspirations des intellectuels et des artistes belges à une certaine autonomie par rapport à la domination culturelle de la France constituent une véritable force motrice pour l'éclosion d'une variété particulière d'un mythe littéraire ancien.

Il s'avère avant tout, à la lumière de nos investigations, que le mythe d'Ophélie, tel qu'il se développe sous la plume des auteurs symbolistes belges de langue française, n'est pas homogène ; il apparaît au contraire comme une création hétéroclite, s'ouvrant facilement à des éléments extérieurs, entrant en symbiose avec d'autres mythes. En tout premier lieu, celui de Narcisse, si cher, lui aussi, aux symbolistes : le motif du miroir de l'eau, de sa fonction réfléchissante et mortifère, qui accompagne la représentation de la jeune fille, le thème de la solitude amoureuse, le mélancolique repli sur soi avec son

³⁸⁹ Charles Baudelaire, *Les Chats*. Sur le mythe de la femme fatale, lire par exemple Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

corollaire d'états d'âme morbides, les fleurs et la chevelure, tous ces éléments se rejoignent en effet dans les œuvres poétiques, romanesques et théâtrales de Georges Rodenbach, de Maurice Maeterlinck ou d'Iwan Gilkin, eux avant tout, donnant lieu à une dramatique confrontation de l'esprit et du corps. La beauté du corps dans sa première jeunesse, liée à l'absence d'initiation sexuelle, y ajoute souvent une note d'hermaphrodisme ou d'androgynie, contribuant encore à élargissement du mythe, permettant de considérer ce nouvel avatar de l'héroïne shakespearienne comme un Narcisse au féminin.

En second lieu, nous l'avons vu dans les chapitres 3 et 4, la figure d'Ophélie entre en interaction avec le mythe de la femme fatale, l'un des mythes les plus caractéristiques, là encore, pour cette fin du XIX^e siècle, avec ses deux visages formant dans notre travail un diptique dont les volets angélique et démoniaque se complètent mutuellement. D'une part, l'auréole de clarté qui entoure nos héroïnes, êtres diaphanes et lumineux, avec leurs cheveux longs et flottants qui lancent des flammes et qui « descendent » vers l'homme, leur beauté « céleste », beauté préraphaélite, mais aussi leur origine souvent mystérieuse (« Je ne suis pas d'ici », proclame la Mélisande de Maeterlinck) et leur ambiguïté sexuelle, tout cela les rapproche des êtres divins et semble mettre l'homme en relation directe avec Dieu, voire avec le cosmos. Nous avons même affaire parfois à une véritable angélisation-sanctification qui s'accomplit dans l'esprit des personnages, comme c'est le cas de Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, l'ophélique épouse morte du protagoniste faisant auprès de lui l'office d'ange gardien. De nombreux poèmes de Van Lerberghe, de Rodenbach ou de Maeterlinck, sans qu'on oublie les princesses qui peuplent le théâtre du maître gantois, mettent également en relief la dimension angélique d'Ophélie : l'image du lys et des mains jointes qui émerge des eaux pour monter vers le ciel dans les *Serres chaudes* de Maeterlinck, ou bien les figures de jeunes filles de Van Lerberghe, nées « au pays où naît la lumière » et disparues dans les profondeurs de l'eau, mais qui laissent entrevoir néanmoins au poète le scintillement du paradis, sont à cet égard emblématiques.

D'autre part, cependant, cette Ophélie symboliste à visage d'ange laisse découvrir maintes fois sa duplicité, au point qu'il est légitime de la qualifier en même temps de femme diabolique. Dans le roman de Rodenbach, la comédienne Jane Scott est explicitement qualifiée comme telle, à grand renfort d'opéra de Meyerbeer et de *Faust* de Goethe, d'abord à cause de sa ressemblance « diabolique », précisément, avec l'épouse

disparue du héros, mais aussi en raison de son comportement pervers. La rencontre du corporel et du sensuel que l'on observe dans l'œuvre poétique de Théodore Hannon, ou dans celle d'Iwan Gilkin, ne fait que corroborer l'image : « la fleur morbide du plâtre » y remplace le lys ophélique, le maquillage et tout un arsenal de bijoux dont se pare la jeune fille devient en quelque sorte, avons-nous dit, « un masque diabolique, une antithèse à la blancheur de carnation propre à la pure et angélique Ophélie ». Le mythe de la femme-serpent qui s'y introduit de temps en temps contribue à rendre maudite et, en fin de compte, néfaste à l'homme la beauté de celle qui, sous d'autres plumes, ou simplement observée sous un autre angle, fait figure d'ange.

C'est bien cette aptitude à recevoir et à assimiler des composantes étrangères, quoique parfaitement complémentaires, qui donne au mythe d'Ophélie, croyons-nous, une richesse et une force d'attraction exceptionnelles ; de ce point de vue, l'approche analytique qui consiste à en tenir compte nous a semblé une démarche originale et payante. Nonobstant son caractère composite, le mythe conserve certes, comme en témoignent nos exemples dans leur ensemble, son identité propre grâce à la présence constante du référent shakespearien ; cela va des références explicites à *Hamlet* (telle la question « Suis-je ou ne suis-je pas ? » attribuée à Ophélie, question qui monte de *L'Aquarium mental* de Rodenbach), jusqu'aux allusions plus ou moins fortes à la jeune fille noyée pour cause d'amour trahi, qu'elle soit désignée ou non par son prénom, l'absence de nom propre se trouvant compensée par un certain nombre d'attributs indissociablement liés dans l'imaginaire collectif à la fiancée d'Hamlet : eau, fleurs, cheveux éparpillés, robe flottante, folie, chanson, saule pleureur, tous ces éléments fondateurs du mythe, tels que nous les avons indiqués dès l'*Introduction*³⁹⁰.

Cependant, par l'amalgame qui s'opère sous la plume des symbolistes, par sa confrontation aux autres figures obsédantes de l'époque, il acquiert, nous semble-t-il, une dimension et une ampleur nouvelles. Alors que le romantisme mettait l'accent sur la dimension psychologique du personnage d'Ophélie, scrutant sa folie, sa solitude et son amour déçu, tandis que le Parnasse parisien s'émerveillait devant la beauté achevée de la fiancée d'Hamlet, trouvant avant tout dans son sort une invitation à un travail sur la langue et sur la forme dans l'esprit de l'Art pour l'Art, le symbolisme belge, comparable en cela, indépendamment d'un certain nombre de signes distinctifs, au symbolisme français, va

³⁹⁰ Voir *infra*, p. 12.

plus loin. Ce qui intrigue et séduit les symbolistes, faisant par conséquent de l'amante d'Hamlet un thème artistique et littéraire à part entière, ce n'est pas tant l'analyse d'un concours de circonstances qui la conduisent à se jeter dans l'eau, ni la réflexion sur ce qui se passe dans le cœur de la jeune fille repoussée par son bien-aimé, ni les détails de sa démarche suicidaire ; c'est avant tout le mystère qui l'entoure, sa recherche de liens multiples entre le moi et le macrocosme ; c'est, en un mot, l'aura de spiritualité qui émane d'elle. La fiancée d'Hamlet apparaît comme un individu quasiment « prédestiné » à focaliser en elle bien des éléments de ce paysage de l'âme que pratique l'artiste symboliste, artiste qui éprouve un désir inassouvi de pénétrer et de traduire des réalités supérieures qu'il croit être le seul à pouvoir déchiffrer. De ce fait, Ophélie peut être aisément considérée comme une incarnation de l'artiste lui-même, le miroir de son âme à lui, miroir d'une « intériorité vécue comme solitude et déreliction », pour nous servir de la formule de Christian Berg à propos de Bruges, ville ophélisée de Rodenbach³⁹¹. Elle assume très souvent en effet, dans le texte de l'écrivain, la fonction de son porte-parole ; nous l'avons pu observer déjà sous la plume de Rimbaud ou de Laforgue, mais la tendance s'affirme et s'approfondit dans le mouvement symboliste belge. Séduisante par sa condition d'une personne balançant entre deux dimensions : le visible et l'invisible, le profane et le sacré, l'angélique et le démoniaque, la figure d'Ophélie réalise en fait le grand rêve de tous les symbolistes, celui d'entrer en fusion avec l'univers, de sonner à l'unisson avec lui. Jongler avec les mythes et les symboles, par la parole, certes, mais en faisant entendre aussi les voix du silence, comme le fait systématiquement Maeterlinck dans son théâtre, en recourant volontiers au langage des Primitifs, basé sur des images suggestives, images qu'il croit pouvoir transposer en poème, en roman ou en drame, c'est à quoi tient l'écrivain à l'âme ophélisée de ce temps. La fascination pour la figure d'Ophélie apparaît en réalité comme un contrecoup de l'émerveillement que vivent les intellectuels belges enthousiasmés par une approche du réel empreinte de mysticisme et accessible aux seuls artistes, ou alors à quelques individus prédestinés : des aveugles, des vieux ou des enfants, voire même des fous.

C'est cet aspect philosophique plutôt que formel ou langagier qui façonne des incarnations *sui generis* du mythe d'Opélie et décide de sa place dans l'histoire de la

³⁹¹ Christian Berg, *Lecture*, dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 111.

littérature belge. Ophélie devient ainsi, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une « femme-âme », pour nous servir de l'expression forgée par Philippe Julian, selon qui

les âmes sont au Symbolisme ce que les anges étaient au Romantisme, mais elles ne participent que de loin à la vie émotive ; elles planent, immarcescibles, au-dessus des pires horreurs, mais souvent très près³⁹².

Le symbolisme belge sort ainsi des schémas traditionnels et quelque peu simplificateurs qui réduisaient Ophélie à l'image d'une belle et malheureuse noyée flottant sur l'onde ; derrière les motifs shakespeariens, on découvre la nostalgie d'un monde meilleur, parfait et pur, une Ophélie-refuge, symbole d'un monde idéal, de la beauté et de la bonté, au sein d'une création parfaite, ancrée dans le spirituel et dans le folklore humain ; mais aussi la peur de l'homme devant la femme, la peur devant la réalité qui ne cesse de changer en cette période d'industrialisation, la tendance à s'enfermer dans un monde à part, bien plus sûr. On y reconnaît la sensibilité de l'homme qui veut aimer, mais qui craint les blessures ; aussi se penche-t-il au-dessus du miroir de son œuvre.

Nous avons affaire ainsi à une expérience idéaliste : le refus de la femme vivante, c'est-à-dire réelle, entraîne l'image sublimée d'une figure mythique, traduisant un appel de l'âme vers l'absolu. Femme à maints visages, fussent-ils radicalement différents, femme-homme, ange et démon, corps et esprit, vie et mort, nature et artifice, figure se plaçant à l'intersection de différentes catégories, Ophélie devient un matériau littéraire particulièrement adapté aux besoins des écrivains et artistes de l'époque du symbolisme.

*

C'est une aventure passionnante que celle qui permet de découvrir l'immensité et la richesse du mythe d'Ophélie ; mais elle n'est pas terminée et ne le sera jamais : c'est une histoire qui possède son commencement, mais qui est sans fin. Bachelard écrivait : « En vain on portera en terre les restes d'Ophélie. Elle est vraiment, comme dit Mallarmé (*Divagations*), 'une Ophélie jamais noyée... joyau intact sous le désastre' »³⁹³. Et le critique de poursuivre : « Pendant des siècles, elle apparaîtra aux rêveurs et aux poètes, flottant sur son ruisseau, avec ses fleurs et sa chevelure étalée sur l'onde... »³⁹⁴

Parles prophétiques, en effet, même si les goûts du public changent et que le terrain d'observation a tendance à se déplacer. Nous assistons aujourd'hui, depuis la France

³⁹² Philippe Julian, *Esthète et magicien, l'Art Fin de siècle*, Librairie Perrin, 1969, p. 81.

³⁹³ Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 169. Cité par Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 113.

³⁹⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves...*, op. cit., p. 113-114.

jusqu'au Japon, à un retour en force de la figure d'Ophélie qui s'opère avant tout dans la culture de masse, plus particulièrement dans la chanson pop et dans les jeux vidéo. Qu'il suffise de signaler, dans le premier domaine, *Ophélie ! oh folie* et *La mort d'Ophélie* de Johnny Hallyday, chansons faisant partie de son « opéra rock »³⁹⁵, *La Noyée* de Serge Gainsbourg, librement inspirée d'*Ophélie* de Rimbaud, interprétée également par Carla Bruni³⁹⁶, ou bien l'*Ophélie* du même Gainsbourg, avec la musique de Franck Langolff, chantée par Vanessa Paradis³⁹⁷, une autre *Ophélie* par Dave³⁹⁸, une autre encore par Les Sœurs Bervas³⁹⁹, une quatrième par Nolwenn Leroy⁴⁰⁰, pour nous limiter à quelques exemples français parmi d'autres. Quant aux jeux vidéo, la meilleure illustration en est certainement *Final Fantasy*, série produite par Square Enix (originellement Spar Squar Soft), initiée en 1987 au Japon par Hironobu Sakaguchi, dans laquelle l'inspiration shakespearienne est particulièrement forte, comme en témoigne par exemple *Final Fantasy Versus XIII*⁴⁰¹, où l'amour d'Hamlet pour Ophélie et leurs rapports tumultueux trouvent un curieux équivalent dans la relation qui unit Stella et le Seigneur Noctis. Il y a là matière à un autre travail...

³⁹⁵ Album *Hamlet*, sorti en 1976. Réalisé par Jacques Revaux, label Philips.

³⁹⁶ Créée par Gainsbourg lors du film *Le Roman d'un voleur de chevaux*, où il l'interprète au piano, puis chantée par lui à la télévision en 1972, avant d'être enregistrée sur CD en 1994.

³⁹⁷ Face B du single *Tandem*, sorti en 1990, label Polydor.

³⁹⁸ Dave, Premier album, 1975, Sony Music.

³⁹⁹ Album *Top Sugar*, sorti en 2007, label Breizh Diffusion.

⁴⁰⁰ Nolwenn Leroy, album *O filles de l'eau* paru en 2012.

⁴⁰¹ Réalisation et personnages : Tetsuya Nomura ; scénario : Kazushige Nojima ; musique : Yôko Shimomura. Date de sortie inconnue.



Image tirée d'un jeu vidéo Final Fantasy 7

Bibliographie

1. ŒUVRES

BANVILLE Théodore de, *Contes, souvenirs et portraits, poésie, théâtre*, Paris, les Éditions G. Crès & Cie, 1943

BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Fasquelle, 1909 (éd. originale : 1859)

BANVILLE Théodore de, *Les Cariatides*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889 (première édition : 1842)

GILKIN Iwan, *La Nuit*, Paris, Fischbacher, 1897

GOURMONT Remy de, Savine, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, 1890

- GORCEIX Paul (réd.), *Fin de siècle et symbolisme en Belgique, Œuvres poétiques (Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel)*, édition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998
- HANNON Théodore, *Au clair de la dune, poèmes*, Paris, Dorbon aîné, 1909
- LAFORGUE Jules, *Œuvres Complètes III. Mélanges Posthumes*, Paris, Mercure de France, 5^e éd., 1913
- LAFORGUE Jules, *Œuvres Complètes, I. Poésies*, Paris, Mercure de France, 9^e éd., 1917
- LAFORGUE Jules, *Œuvres Complètes*, Introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, *Mercure de France*, 1922-1930, t. III
- LAFORGUE Jules, *Choix de poésies, Hamlet*, Paris, Larousse, 1966,
- LAFORGUE Jules, *Les Complaintes et d'autres poèmes*, Paris, Lattès, 1990
- MAETERLINCK Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894
- MAETERLINCK Maurice, *Les Aveugles*, Bruxelles, Lacomblez, 1892
- MAETERLINCK Maurice, *Cahier Bleu*, Gand, Éditions de la Fondation Maeterlinck, 1977
- MAETERLINCK Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et d'autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Édition Labor, coll. Archives du futur, 1985
- MAETERLINCK Maurice, *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck L'Admirable*, Bruxelles, Édition les Éperonnier, collection « Passé présent », 1990
- MAETERLINCK Maurice, *Péleas et Mélisande*, Bruxelles, Éditions Labor, 1983
- MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine*, Paris, Crès, 1918
- MAETERLINCK Maurice, *La Sagesse et la Destinée*, Paris, Fasquelle, 1905 (1^{ère} éd. 1898)
- MAETERLINCK Maurice, *Serres chaudes*, Bruxelles, Lacomblez, 1912
- MAETERLINCK Maurice, *Théâtre, L'Intruse & l'Intérieur*, Genève, Éditions Slatkine, 2005
- MILTON John, *Paradis perdu*, Paris, Renault et Co, Libraires-Éditeurs, 1861
- RIMBAUD Arthur, *Ophélie*, dans *Poésies complètes*, Paris, L. Vanier, 1895
- RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892. *Préface* de François Duyckaerts, *Lecture* de Ch. Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986
- RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 1998
- RODENBACH Georges, *La poésie nouvelle. A propos des Décadents et des Symbolistes*, dans « Revue bleue », avril 1891
- RODENBACH Georges, *Les Vies encloses, Poèmes*, Paris, BiblioBazar, 1891
- RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, Paris, Charpentier, 1891
- RODENBACH Georges, *La Jeunesse Blanche*, Paris, Fasquelle, 1913

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, 1600 env., la traduction de François-Victor Hugo, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1984

SHAKESPEARE William, *Othello*, édition bilingue français-anglais, Paris, Gallimard, Collection Folio Théâtre, 2001

SZEKSPIR William, *Dzieła dramatyczne*, sous la direction de Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska, PIW Warszawa, 1973

VAN LERBERGHE Charles, *La Chanson d'Eve. Premières Paroles*, Bruxelles, Passé Présent, 1980

VAN LERBERGHE Charles, *La Chanson d'Eve*, Paris, Mercure de France, 1904

VAN LERBERGHE Charles, *Entrevues*, suivi de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès, 1923

2. TRAVAUX DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, réédition 1994

BODSON-THOMAS Anny, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942

BONNEFOY Yves, *L'improbable et autre essai*, Paris, Mercure de France, 1980

BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme, Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003

BRUNETIERE Ferdinand, *Symbolistes et Décadents*, Revue des Deux Mondes, 1^{er} novembre 1888

COMPÈRE Gaston, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990

COUSSEAU Anne, *Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle* dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, France 1/2001 (Vol. 101), 2001

DIJKSTRA Bram, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècles*, Seuil, Paris 1992

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993

DURAND Gilbert, *Psychanalyse de la neige*, dans le *Mercure de France*, 1953, 1080

GORCEIX Paul, « *Bruges-la-Morte* » un roman symboliste dans *L'Introduction littéraire*, novembre-décembre 1985, n°5, Sorbonne P1652 in 4

GRIVEL Charles, *L'Ange, ce qui vient d'en haut* dans *Figures : L'Ange romantique, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe*, nr 11- Année 1993

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957

EYMARD Julien, *Ophélie ou le narcissisme au féminin : étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Lettres modernes Minard, collection « Thèmes et mythes », 1977.

GORCEIX Paul, *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*, Paris, Euredit, 2005

- GRAUBY Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994
- HUYSMANS J.-K., *Bruges*, dans *De Tout*, Librairie Plon, 1902
- JULLIAN Philippe, *Esthète et magicien : l'Art Fin de siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969
- LEJEALLE Léon, *Jules Laforgue Choix de Poèmes, Hamlet, Jugements sur Jules Laforgue*, Paris, Larousse, 1971
- LEROY Claude, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999 Librairie Larousse, 1996
- LIBIS Jean, *L'eau et la mort*, Dijon, Centre Gaston-Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la rationalité, Collection « Figures Libres », 1996
- LILAR Suzanne, *Une enfance gantoise*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1976
- LUTAUD Christian, « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, URL : <http://textyles.revues.org/1499>
- MAINGUENEAU Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, Édition HCI, 1999
- MALINOWSKI Wiesław Mateusz, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003
- MICHARD Guy, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1995
- MIRCEA Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard Folio, 1989
- MIRCEA Eliade, *Mythes, Rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957
- MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme décadent, Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996
- MOULIN Jeannine, *La Poésie féminine de Marie de France à Marie Noël, II (époque moderne)*, Paris, La Maison du Poète, 1947
- MROZOWICKI Michał (red.), *In aqua scribis - Le thème de l'eau dans la littérature*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005
- OCZKO Piotr, *Martwa Brugia-Zapomniane arcydzieło Georgesa Rodenbacha*, dans *Ruch Literacki*, Kraków, R. XXXIV, 7. 6 (231), 1998
- PAQUE Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989
- PELADAN Joseph, *De l'Androgynisme*, Paris, Sansot, 1910
- PIERRE José, *L'univers symboliste. Décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1991
- PIERROT Jean, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977
- POSTIC Marcel, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Nizet, 1970
- PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1997
- PUZIN Claude, *Le Symbolisme de Nathan/ VUEF-2002*, Balises, Genres et mouvements, Collection dirigée par Henri Mitterrand, 2002

- RODENBACH Georges, *La poésie nouvelle. A propos des Décadents et des Symbolistes*, « Revue bleue », avril 1891
- ROSÉ Sylvie, *Sur le catholicisme de Bruges-la-Morte*, Bruxelles, « Nord », juin 1993
- RUCHON F., *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et Georges Rodenbach*, Genève, P. Cailler, 1949
- SCHILLINGS Anne, *La genèse de « Pélleas et Mélisande »*, In: *Audace*, n°1, 1970
- SCHMIDT Albert-Marie, *La Littérature symboliste (1870-1900), Que sais-je?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955
- THOREL-CAILL Sylvie, *Les Fils de la Vierge, une lecture de Bruges-la-Morte*, dans *Nord*, revue de critique et de création littéraire du Nord/ Pas-de-Calais, n°21, juin 1993
- VANHESE Gisèle., *Figures, L'Ange romantique, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, Le Symbolisme et le Mythe*, N° 11-Année 1983
- VEST James M., *The French Face of Ophélie from Belleforest to Baudelaire*, Lanham, University Press of America, 1989
- WOJTYNEK- MUSIK Krystyna, *L'eau dans les Poésies d'Arthur Rimbaud comme la figure de transition* dans *In aqua scribis, Actes de Colloque*, 2000

3. DIVERS

- BIBLE, Maxi-Livres, 2002, sous la direction d'Alexandre Falco
- BUSSAGLI M., *Storia degli angeli*, Milan, Rusconi, le Pseudo-Denys L'Aréopagite, *De divinis nominibus*, chap. VI., 1991
- CHESNEAU Ernest, *L'art et les artistes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864
- DELECLUZE Etienne-Jean, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856
- GAUTIER Théophile *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, Lévy Frères, 1855
- HART Lynda, *Fatal Women Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Princeton University Press, 1994
- HASQUIN Hervé, *Historiographie et politique en Belgique*, 3e éd. revue et augmentée, Bruxelles-Charleroi, Éditions de l'Université de Bruxelles et Institut Jules Destré, 1996
- HUIZINGA J., *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot/Petite Bibliothèque, 1980
- IMPELLUSO Lucia, *Natura i jej symbole: rośliny i zwierzęta*, tł. z włoskiego Hanna Cieśla, Warszawa, Wyd. Arkady, 2006
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1989
- KOWALSKI Piotr, *O jednorozcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
- KSIARENICER-MATHERON Carole, *Le sacrifice de la beauté*, Paris, Presses de la Sorbonne, Nouvelle, 2000
- LAING Ronald David, *Podzielone ja (The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness)*, Poznań, Rebis, 2004

MAETERLINCK Maurice, *l'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck L'Admirable*, Édition les Éperonniers, Collection « Passé présent », n° 61, Bruxelles, 1990

ODOUL Michel, *Portrait Rémi, Cheveu parle-moi de moi. Le cheveu fil de l'âme*, Paris, Édition Albin Michel SA, 2002

PICARD Edmond, *l'Essai d'une psychologie de la nation belge suivi de l'idée du droit en Belgique*, Bruxelles, 1906

SYMONS Arthur, *From Toulouse-Lautrec to Rodin*, Londres, Lane, 1929

THORE Théophile, *Trésors de l'art en Angleterre*, Bruxelles et Ostende, Claase, 1862

<http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Chevelure.pdf>

4. DICTIONNAIRES

KOPALIŃSKI Władysław, *Słownik Symboli*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm, 2001

KRAUSS Heinrich, *Mały leksykon aniołów*, Poznań, Księgarnia św. Wojciecha 2007

OLESCKO Herbert, *Księga o Aniołach*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003

STRESZCZENIE

W swojej fundamentalnej pracy poświęconej wątkom mitycznym w literaturze symbolizmu, Françoise Grauby wymienia pięć wielkich mitów: mit Salomei, żydowskiej księżniczki, którą zmysłowy taniec, połączony z epizodem krwawej egzekucji Jana Chrzciciela, wyprowadził z historii świętej, by uczynić z niej wcielenie kobiety demonicznej i fascynującej zarazem; mit hermafrodyty, odgrywający szczególną rolę w pismach okultystów; mit sfinksa, jako tajemnicy, do której nikt nie posiada klucza; mit Orfeusza, depozytariusza rytuałów inicjacyjnych; i wreszcie mit Narcyza, symbolu zgłębiania własnego ja⁴⁰². Inni badacze koncentrują się już tylko na figurach Orfeusza, Narcyza i Salomei. Nieobecność Ofelii wydała nam się w tym kontekście krzycząca, a kilka niewielkich rozmiarami, choć ważnych artykułów poświęconych Ofelii fin de siècle nie pozwala zdać sobie sprawy z całego bogactwa mitu. Nasza praca jest próbą wypełnienia tej luki i pokazania jego żywotności na przykładzie twórczości francuskojęzycznych pisarzy belgijskiego symbolizmu.

Powrót do źródeł pozwolił nam od razu stwierdzić, że istnieje zaskakujący rozdźwięk między skromną rolą, jaką odgrywa Ofelia w dramacie Szekspira, gdzie na pierwszy plan wybija się wszak postać Hamleta, a mitotwórczym potencjałem jego nieszczęsnej narzeczonej, ujawniającym się w XIX stuleciu. Wielką rolę odegrało tu, w drugiej połowie wieku, malarstwo Prerafaelitów, a zwłaszcza słynna *Ofelia* Millais'go z 1852 r.: po raz pierwszy, tak skromnie wyposażona przez Szekspira w atrybuty fizyczne bohaterka znalazła swoje ucieleśnienie i ukazała, dzięki sztuce artysty i eterycznej modelce Elizabeth Siddal, to wszystko, co dramaturg przemilczał, inspirując zarazem kolejnych malarzy. Ikonografia Prerafaelitów budowała w ten sposób elementy założycielskie mitu, z całym bogactwem *decorum* towarzyszącym temu swoistemu misterium życia i śmierci, rozumu i szaleństwa, rozbudowując w stosunku do tekstu Szekspira jego funkcję estetyczną, ściśle związaną z przedstawieniem kobiecości. Pisarze drugiej połowy XIX wieku, a symboliści w szczególności, znajdują w ikonografii źródło inspiracji pierwszorzędnej wagi. Pod ich piórem, bohaterka Prerafaelitów wyzwalać się będzie po części z kontekstu szekspirowskiego, by ukazywać jeden z najważniejszych być

⁴⁰² Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

może ideałów kobiecych w historii literatury. Staramy się to pokazać w kolejnych rozdziałach rozprawy.

Badany korpus mieści się w przedziale lat 1886-1904 i obejmuje wybrane utwory poetyckie, a w dwóch przypadkach także powieść i teatr, pięciu autorów: Rodenbacha, Maeterlincka, Van Lerbergha, Teodora Hannonna oraz Iwana Gilkina. W pracy odwołujemy się także do tworzących wcześniej autorów francuskich, jakimi są Banville i Rimbaud, czy publikujący w latach 1880 Jules Laforgue, by na ich tle lepiej zrozumieć specyfikę symbolistów belgijskich w podejściu do postaci Ofelii.

W świetle przeprowadzonych analiz okazuje się, iż mit Ofelii nie występuje u naszych autorów w postaci czystej, jako twór jednolity; jawi się zazwyczaj jako amalgamat, wchodząc nieustannie w związki z innymi mitami. Przede wszystkim z mitem Narcyza, równie bliskim, jak wiadomo, symbolistom: towarzyszący nieustannie obrazowi młodej dziewczyny motyw lustra wody, z jego funkcją odbijania rzeczywistości, ale także z jego potężnym ładunkiem śmiercionośnym, uczucie samotności w miłości, melancholijne zamknięcie się w sobie z całą gamą stanów duszy mniej lub bardziej chorobliwych, motywy kwiatów i długich włosów, to elementy, które spotykają się w utworach poetyckich i powieści Rodenbacha, w poezji i w teatrze Maeterlincka oraz w wierszach Iwana Gilkina, budując dramatyczną konfrontację ciała i umysłu. Uroda młodego ciała, w połączeniu z brakiem inicjacji seksualnej, wprowadza tu często element hermafrodytyzmu czy androginii, poszerzający zasięg mitu, pozwalający tym lepiej widzieć w nowym wcieleniu bohaterki Szekspira żeńską odmianę Narcyza.

Po drugie, jak pokazują to rozdziały trzeci i czwarty rozprawy, postać Ofelii wchodzi w interakcję z jakże charakterystycznym dla końca XIX wieku mitem *femme fatale*, kobiety o podwójnym obliczu, tworzącym w naszej pracy dyptyk, którego część anielska i diabelska wzajemnie się uzupełniają. Z jednej strony, otacza nasze bohaterki aureola świetlistości; jawią się jako byty delikatne, niemal przezroczyte, z płomieniem w rozpuszczonych włosach, prerafaelicką urodą, nieokreśloną płciowością i tajemniczym rodowodem („Nie jestem stąd”, oświadcza Melizanda w dramacie Maeterlincka), a więc tym wszystkim, co czyni je postaciami niebiańskimi i pozwala mężczyźnie wejść w relację z bóstwem. W *Martwej Brugii* Rodenbacha mamy wręcz do czynienia ze swoistą sanktyfikacją ofelickiej postaci żony bohatera, pełniącej po śmierci rolę jego anioła-stróża. Liczne wiersze Van Lerbergha, Rodenbacha czy Maeterlincka, jak i dramaty tego ostatniego, z ich nieodłącznymi księżniczkami, podkreślają anielski wymiar Ofelii:

motyw białej lilii i złożonych rąk wynurzających się z wody i wznoszących się ku niebu w *Serres chaudes* Maeterlincka, czy też postaci młodych dziewcząt pojawiające się pod piórem Van Lerbergha, „urodzone w krainie, gdzie rodzi się światło”, ginące wprawdzie w wodnej głębinie, ale ukazujące zarazem poecie blaski raju, są pod tym względem wymowne. Z drugiej wszakże strony, owa Ofelia o twarzy anioła pozwala często dostrzec swoją podwójną naturę, do tego stopnia, że można określić ją jednocześnie jako postać demoniczną. W powieści Rodenbacha, aktorka Jane Scott zostaje *explicite* obdarzona takim mianem przez narratora, którego komentarz wzmacniają na poziomie akcji odwołania do opery Meyerbeera *Robert Diabeł* czy aluzje do *Fausta* Goethego, najpierw z powodu jej „szatańskiego” podobieństwa do zmarłej żony bohatera, ale przede wszystkim ze względu na jej perwersyjne działania. Wtargnięcie do portretu Ofelii silnych elementów zmysłowych czy wręcz erotycznych w utworach poetyckich Hannona i Gilkina ową dwoistość potwierdza: „sztuczny, „gipsowy” kwiat zajmuje wówczas miejsce ofelickiej lilii, a makijaż z całym arsenałem biżuterii, którym przyozdabia się młoda dziewczyna, staje się niejako diabelską maską, antytezą, jak powiedzieliśmy, jasnej karnacji właściwej czystej i anielskiej Ofelii. Pojawiający się czasami w tekstach autorów mit kobiety-węża dodatkowo odsłania w Ofelii, pod figurą anioła, złowieszcze, zgubne dla mężczyzny atrybuty kobiety wyklętej.

Taka właśnie otwartość, zdolność do asymilowania elementów obcych, aczkolwiek komplementarnych, stanowi naszym zdaniem o bogactwie i atrakcyjności mitu Ofelii w epoce symbolizmu; z tego punktu widzenia, zaproponowane w pracy podejście analityczne uwzględniające ową cechę wydaje się owocne. Mimo swego złożonego charakteru, mit zachowuje rzecz jasna swoją tożsamość, a to dzięki nieustannej obecności szekspirowskiego źródła; poczynając od odwołań bezpośrednich (jak na przykład przypisane Ofelii pytanie „Jestem czy nie jestem?”, wydobywające się z głębi *Akwarium mentalnego* Rodenbacha), aż po mniej lub bardziej wymowne obrazy, mniej lub bardziej wyraźne aluzje do dziewczyny topiącej się z powodu zdradzonej miłości. A jeśli nawet nie pada przy tym imię Ofelii, jego brak zrekompensowany zostaje przez obecność całego szeregu atrybutów nierozzerwalnie związanych w zbiorowej wyobraźni z narzeczoną Hamleta: wody, kwiatów, rozpuszczonych włosów, sukienki pływającej po wodzie, szaleństwa, osobliwej piosenki śpiewanej przez dziewczynę, płaczącej wierzby, a więc elementów założycielskich mitu, na które wskazaliśmy już we *Wstępie*.

W toku literackiej konfrontacji Ofelii z innymi fascynującymi figurami tej epoki, mit bohaterki Szekspira nabiera zatem pod piórem symbolistów belgijskich nowego wymiaru. Podczas gdy romantyzm kładł nacisk na aspekt psychologiczny postaci, pochylając się nad jej szaleństwem, jej samotnością i jej zawiedzioną miłością, kiedy paryski Parnas cyzelował portret doskonale pięknej narzeczonej Hamleta, widząc przede wszystkim w jej losie zaproszenie do pracy nad językiem i formą w duchu hasła sztuki dla sztuki, symbolizm belgijski, porównywalny w tym względzie, niezależnie od pewnych cech własnych, do symbolizmu francuskiego, idzie dalej. Tym co fascynuje i uwodzi symbolistów, czyniąc w rezultacie z bohaterki Szekspira samodzielny motyw artystyczny i literacki, jest nie tyle analiza okoliczności, które doprowadziły ją do samobójczej śmierci w wodzie czy refleksja nad tym, co dzieje się w sercu dziewczyny odtraconej przez ukochanego, ani też szczegóły jej dramatycznego postępu, co przede wszystkim otaczająca ją atmosfera tajemniczości, jej poszukiwanie sekretnych związków ja z makrokosmosem; to, krótko mówiąc, emanująca z niej aura duchowości. Narieczona Hamleta jawi się jako postać niemal predestynowana do tego, by skupiać w sobie elementy owego „krajobrazu duszy”, który bada i opisuje artysta z kręgu symbolistów, artysta odczuwający nieodparte pragnienie zgłębienia i przedstawienia rzeczywistości niematerialnej, do czego on tylko czuje się zdolny. Dlatego też Ofelia staje się często wcieleniem samego pisarza, zwierciadłem jego duszy, odbiciem wewnętrznej samotności i opuszczenia, niczym „Bruges ophélistée”, by użyć określenia Bachelarda, dla owdowiałego bohatera powieści Rodenbacha. Tendencja ta, widoczna już pod piórem Rimbauda czy Laforgue’a, umacnia się i pogłębia w twórczości symbolistów belgijskich. Uwodzicielska, balansująca między widzialnym i niewidzialnym, między *sacrum* i *profanum*, tym co anielskie i tym co diabelskie postać Ofelii utożsamia w gruncie rzeczy wielkie marzenie wszystkich symbolistów o duchowej fuzji z wszechświatem, stopieniu się z nim w jedno. Gra z mitami i symbolami, słowna i pozasłowna, bo posługująca się także milczeniem, jak w teatrze Maeterlincka, czy też odwołująca się do sugestywnych obrazów Prerafaelitów przetransponowanych na wiersze, powieść i dramat, staje się udziałem pisarza o duszy Ofelii. Fascynacja tą postacią Szekspira jawi się ostatecznie jako efekt zachwyty intelektualistów belgijskich nad obrazem rzeczywistości owianym mgłą mistycyzmu, dostępnym wyłącznie artystom lub nielicznym, „uprzywilejowanym” jednostkom : ślepcom, starcom, dzieciom czy szaleńcom.

Ten właśnie filozoficzny, a ściślej idealistyczny w swych założeniach projekt kształtuje specyficzną wersję mitu Ofelii i decyduje o jego szczególnym miejscu w historii literatury Belgii frankofońskiej. Ofelia staje się w drugiej połowie XIX wieku ową „kobietą-duszą”, o której pisał Philippe Jullian mówiąc, iż

dusze są dla symbolizmu tym, czym są anioły dla romantyzmu, ale tylko z daleka biorą one udział w życiu emocjonalnym; krążą niezniszczalne ponad najgorszymi horrorami, choć często bardzo blisko⁴⁰³.

W ten sposób symbolizm belgijski wychodzi poza tradycyjne, uproszczone schematy redukujące Ofelię do obrazu pięknej i nieszczęśliwej topielicy unoszonej nurtem rzeki; motyw szekspirowski staje się z jednej strony wyrazem nostalgii za lepszym światem, czystym i doskonałym, ale z drugiej strony, odsłania męski strach przed kobietą w kontekście nieustannie zmieniającej się, industrialnej i mieszczańskiej rzeczywistości. Rozpoznajemy wrażliwość pisarza – człowieka pragnącego miłości, ale obawiającego się ran i przegładającego się w lustrze swego dzieła. Odrzucenie kobiety żywej, to znaczy rzeczywistej, generuje wysublimowany obraz figury mitycznej, zew duszy poszukującej absolutu. Jako kobieta o wielu twarzach, choćby radykalnie różnych, anioł i demon, ciało i duch, kobieta-mężczyzna, życie i śmierć, owoc natury i produkt sztuczny, postać szekspirowskiej Ofelii jawi się jako materiał literacki odpowiadający w sposób szczególny na potrzeby pisarzy i artystów epoki symbolizmu.

Ale mit Ofelii, to historia bez końca. Bachelard pisał: „Na próżno grzebać się będzie szczątki Ofelii. Jest ona doprawdy, jak mówi Mallarmé w *Divagations*, ‘Ofelią nigdy nie zatopioną... klejnotem nietkniętym mimo katastrofy’. Przez kolejne stulecia, ukazywać się będzie marzycielom i poetom, unoszona prądem strumienia, ze swymi kwiatami i rozpuszczonymi na wodzie włosami”⁴⁰⁴. Dziś odnajdujemy potwierdzenie tych słów w kulturze masowej: niezliczone piosenki rozbrzmiewające w różnych językach na wielu kontynentach i wciąż nowe gry video migające na ekranach komputerów, tabletów i smartfonów od Francji po Japonię, nieustannie znajdują inspirację w dramatycznym losie Ofelii. Ale to już temat na inną pracę.

⁴⁰³ Philippe Jullian, *Esthète et magicien : l'Art Fin de siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969, p. 81.

⁴⁰⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves...*, op. cit., pp. 113-114.

The myth of Ophelia in the writings of Belgian francophone symbolists

SUMMARY

In the fundamental work of Françoise Grauby devoted to the threads of mythic symbolism in literature, the author lists five great myths: the myth of Salome, a Jewish princess, sensual dance of which combined with an episode of bloody execution of John the Baptist, brought from sacred history to create her as an incarnation of demonic and fascinating women at the same time; the myth of hermaphrodite, which plays a special role in the writings of occultists; the myth of the Sphinx, as a mystery, to which no one has the key; the myth of Orpheus, the depositary of initiation rituals; and finally, the myth of Narcissus, a symbol of self exploration⁴⁰⁵. Other researchers have focused only on the figures of Orpheus, Narcissus and Salome. The absence of Ophelia in this context seemed to be obviously noticeable. Due to few short articles devoted to Ophelia of fin de siècle, although important do not enable one to realize the whole content of myth. Our work is an attempt to fill this gap and demonstrate its vitality on the example of the literary production of French-speaking Belgian symbolism writers.

Back to the roots allowed us to immediately conclude that there is a surprising dissonance between the modest role played by Ophelia in Shakespeare's drama, in which it is Hamlet who plays the foreground role, and his unfortunate bride bearing potential of wealth of the myth, which has revealed in the nineteenth century. A great significance had the Pre-Raphaelite painting in the second half of the century, especially the famous *Ophelia* of Millais from 1852. For the first time the Shakespeare's heroine, so modestly equipped by the author with the physical attributes found its embodiment and showed, thanks to the art of the artist and ethereal model of Elizabeth Siddal, everything what playwright left unsaid, inspiring in this way another painters. The iconography of the Pre-Raphaelite build up in this way the founding elements of the myth including whole wealth of decorum accompanying this peculiar mystery of life and death, judgment and madness. It expanded in relation to the Shakespeare's text its aesthetic function, closely related to the depiction of womanhood. The writers of the second half of the nineteenth century, and particularly the Symbolists will find in the iconography the source of inspiration of prime importance. Under their pen, the heroine of the Pre-Raphaelite will release herself from the Shakespeare's

⁴⁰⁵ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

context in order to reveal might be one of the most important woman's ideal in the history of literature. We try to depict it in the following chapters of the thesis.

The research is placed between 1886-1904 and includes selected poems, and in two cases although the novel and the theater of five authors: Rodenbach, Maeterlinck, Van Lerberghe, Theodore Hannon and Ivan Gilkin. In this work we refer also to earlier composing French authors, who are Banville and Rimbaud, or publishing in 1880's Jules Laforgue. At the background of their literary works we will better understand the peculiarity of the Belgian Symbolists in their approach to the figure of Ophelia.

In the light of the carried out analyzes, it turns out that the myth of Ophelia does not appear in the works of our authors in pure form as a uniform product. It usually is seen as an amalgam, going constantly in relationships with other myths. First of all, it relates to the myth of Narcissus, which is similarly close, as it is well known, to the Symbolists. It includes: constantly accompanying the image of a young girl with the theme of the water surface, with its function of reflecting reality, but also with its powerful deadly content; the feeling of loneliness in love; the melancholic self-containing with a various range of soul states more or less morbid; themes of flowers and long hair. All the above mentioned elements meet together in works of poetry and novel of Rodenbach, in poetry and theater of Maeterlinck and in poems of Ivan Gilkin, creating dramatic confrontation between the body and the mind. Beauty of young body, combined with a lack of sexual initiation introduce here often part of hermaphroditism or androgyny. It expands the range of myth and allows even better to see in the new incarnation of the Shakespeare's heroine the female change of Narcissus.

Secondly, as it is demonstrated in the third and fourth chapters of the thesis, the figure of Ophelia intertwines with the myth of a *femme fatale*, very typical of the late nineteenth century. It is referring to the myth of woman with a double face making dual content of our work, part of which angelic and devilish complete each other. On the one hand, our heroines are surrounded by a halo of luminosity. They appear as delicate, almost transparent beings, with the flame in the loosened hair, of Pre-Raphaelites's beauty, of indeterminate gender and mysterious genesis ("I'm not becoming from here", declares Melisande in Maeterlinck's drama). All those features make them heavenly figures and let a man enter into relationship with divinity. In *Lifeless Brugge* of Rodenbach we actually are dealing with a specific form of sanctification of hero's wife who after his death plays part as his guardian angel. Numerous poems of Van Lerberghe, Rodenbach or Maeterlinck so as dramas of the third one, with their inseparable princesses, emphasize the angelic dimension of Ophelia. It is reflected by the theme of white lily and folded hands emerging from the water and rising toward the sky

concerned in *Serres chaudes* of Maeterlinck or theme of figures of young girls appearing under the pen of Van Lerberghe, who “are born in a land where light is given a birth”. The light which although is disappearing in water depths but is revealing to the poet gleams of paradise. However, on the other hand one can notice at the Ophelia’s face of an angel her dual nature so that at the same time one can specify her as a demonic figure. In the novel of Rodenbach actress called Jane Scott is exactly named in such way by the narrator whose comment includes appeals to opera *Robert the Devil* of Meyerbeer or allusions to *Faust* of Goethe. It is first because of her "evil" similarity to the deceased wife of the character, but mainly due to her perverse activity. Strong sensual or even erotic traits noticeable in the portrait of Ophelia created in poetic works of Hannon and Gilkin confirm occurrence of the dual nature. We can see on one side "artificial, "plaster" flower which replaces Ophelia’s lily and on the other side makeup accompanied with rich jewelry which both decorate the young girl. She becomes a kind of devil mask, antithesis as we have said of fair-skinned pure and angelic Ophelia. The myth of woman-snake appearing sometimes in the texts of the authors additionally reveals in Ophelia, in her angel’s character ominous, destructive for man attributes of a renounced woman.

Such the openness, the ability to assimilate foreign but complementary elements makes in our opinion the myth of Ophelia more abundant and attractive in the age of symbolism. From this point of view, an analytical approach suggested in work which takes into account this attribute seems to be fruitful. Despite its complex nature, the myth of course retains its identity, thanks to the constant presence of Shakespeare's source. It is noticeable due to direct references - such as question assigned to Ophelia: "I am or am I not?" which is emerging from the depths of Rodenbach’s *Mental Aquarium*, and due to the more or less meaningful images, more or less clear allusions to the girl drowning because of betrayed love. And even if it is not mentioned the name of Ophelia, its lack is compensated by the presence of a number of attributes inherently related in the collective imagination to the bride of Hamlet. They include: water, flowers, loosen hair, dress floating on the water, madness, a peculiar song sung by a girl, weeping willow. They all constitute the founding elements of myth, to which we have already appointed in the *Introduction*.

In the course of literary confrontation of Ophelia with other fascinating figures of the epoch, the myth of the heroine of Shakespeare therefore gains new dimension under the pen of Belgian Symbolists. While romanticism emphasized the psychological aspect of the character, particularly its madness, its loneliness and its disappointed love, when Parisian Parnas focused on portrait of perfectly beautiful bride of Hamlet, seeing primarily in her

destiny the invitation to work on the language and form in the spirit of the art for the art itself, Belgian symbolism, regardless of some of the features of its own, being comparable to the symbolism of the French in this respect, goes further. The thing that fascinates and seduces the Symbolists and what creates in fact the heroine of Shakespeare's as independent artistic and literary theme is not only the analysis of the circumstances that led her to suicide in the water or reflection on what is happening in the heart of the girl rejected by her beloved, nor details of her dramatic deed, but mainly the surrounding atmosphere of mystery, her search for the secret relations her to the macrocosm. Shortly concluding it is emanating from her spirituality. *Bride of Hamlet* appears as a figure almost predestined to attract the elements of this "soul landscape", which is explored and described by the artist from the circle of the Symbolists, the artist feeling the irresistible desire to explore and present immaterial reality, to which only he feels to be capable to. Therefore, Ophelia often becomes the incarnation of the writer, a mirror of his soul, a reflection of inner loneliness and abandonment, just like "*Bruges ophélysée*", using the term of Bachelard for widowed hero of Rodenbach's novel. This trend, already visible under the pen of Rimbaud and Laforgue, reinforces and extends in the works of the Belgian Symbolists. Seductive Ophelia's figure, balancing between the visible and the invisible, between the sacred and the profane, what angelic and devilish, it identifies in fact the great dream of all the Symbolists about the spiritual fusion with the universe, merging with it in one. Game of myths and symbols, verbal and non-verbal, because making use of silence, as in the theater of Maeterlinck, or referring to the suggestive images of the Pre-Raphaelites transposed into poems, novel and drama, is shared by the writer of the soul of Ophelia. Fascination with this Shakespeare's character appears finally as a result of the Belgian intellectuals delight over the image of reality shrouded in the mist of mysticism, which is available only to artists or few, "privileged" individuals: the blind, the elderly, the children or the madmen.

This just philosophical, or more strictly idealistic in its assumptions design shapes the specific version of the myth of Ophelia and determines its special place in the history of Belgian francophone literature. Ophelia becomes in the second half of the nineteenth century this "woman-soul", which Philippe Jullian defined saying that

souls are for the symbolism of what angels are for romance, but only from a distance they take part in the emotional life; circulate indestructible over the worst horrors, though often very close⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Philippe Jullian, *Esthète et magicien : l'Art Fin de siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969, p. 81.

In this way the Belgian symbolism goes beyond the traditional, simplified outlines reducing Ophelia to the image of a beautiful and unhappy drowner floating down the river. Shakespearean theme becomes on one hand expression of nostalgia for a better, pure and perfect world, but on the other hand it reveals the male fear of women in the context of ever-changing, industrial and bourgeois reality. We recognize the sensitivity of the writer - a man who wants to love, but fearful of wounds and looking through in the mirror of his work. Rejection of alive, I mean realistic women generates a sublime image of a mythical figure, the call of the soul seeking for absolute. As a woman of many faces, even radically different but reflecting: angel and demon, body and spirit, woman-man, life and death, the fruit of nature and the artificial product, Shakespeare's Ophelia's figure appears as literary material that responds specifically to the needs of writers and artists of the age of symbolism.

But the myth of Ophelia is a story without the end. Bachelard wrote: "It is useless to bury the remains of Ophelia. She is indeed, as Mallarmé says in *Divagations*, 'Never drowned Ophelia ... an untouched jewel despite of disaster'. Over the next centuries she will appear to dreamers and poets lifted by the current of stream, with its flowers and loosened hair on the water"⁴⁰⁷. Today we find confirmation of these words in popular culture: countless songs resounding in different languages on many continents, and ever new video games flashing on the screens of computers, tablets and smartphones from France to Japan. Dramatic fate of Ophelia constantly deliver inspiration to them. But that is a topic for another thesis.

⁴⁰⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves...*, op. cit., pp. 113-114.

Opis rozprawy doktorskiej:

Imię i nazwisko autora pracy	Alicja Sobierajska
Adres e-mail, telefon autora pracy	aliciasobierajska@o2.pl, 608 096 268
Imię i nazwisko promotora pracy	Prof. dr hab. Wiesław Mateusz Malinowski
Wydział	Neofilologia
Instytut/Katedra	Instytut Filologii Romańskiej
Data obrony	7.11.2014
Tytuł pracy w jęz. polskim	Mit Ofelii we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej doby symbolizmu
Tytuł pracy w jęz. angielskim	The myth of Ophelia in the writings of Belgian francophone symbolists
Tytuł pracy w jęz. pracy	Le mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme
Język pracy	francuski
Słowa kluczowe w jęz. polskim (max 5)	Ofelia, Narcyz, Anioł, Femme Fatale, Symbolizm
Słowa kluczowe w jęz. angielskim (max 5)	Ophelia, Narcissus, Angel, Femme Fatale, Symbolism
Słowa kluczowe w jęz. pracy (max 5)	Ophélie, Narcisse, Ange, Femme Fatale, Symbolisme
Streszczenie pracy w jęz. polskim (max 1400 znaków)	Rozprawa podejmuje temat obecności mitu Ofelii w literaturze belgijskiej pisanej w języku francuskim w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. We wprowadzeniu do pracy przedstawiona została geneza i obecność obrazu Ofelii w literaturze i sztuce XIX wieku. Tak zarysowany kontekst narodzin mitu pozwala na przedstawienie specyfiki wielkiej fascynacji postacią szekspirowskiej bohaterki w literaturze Belgii frankofońskiej w okresie symbolizmu. Korpus rozprawy obejmuje dzieła Georgesa Rodenbacha, Maurice'a Materlincka, Charlesa van Leberghe'a, Theodora Hannonna i Iwana Gilkina, powstałe w latach 1886-1904. W analizach brane są pod uwagę postaci kobiece i dziewczęce nie mające bezpośredniego związku z szekspirowską bohaterką, ale które wyraźnie wpisują się w to, co Gaston Bachelard nazwał kompleksem Ofelii. Praca ma dwójaki charakter: z jednej strony chodzi w niej o pokazanie historii mitu Ofelii, ustalenie ram czasowych jego aktualizacji, określenie kontekstu, zaś z drugiej strony jej celem jest wyjaśnienie specyfiki

	<p>belgijskiej recepcji mitu, opisanie znaczenia i formy obrazu Ofelii, jakie można odnaleźć w literackich utworach tego obszaru kulturowego. Po omówieniu genezy mitu i jego manifestacji w sztuce i literaturze francuskiej pojawia się jego opis i interpretacja w tekstach autorów belgijskich. W trzech obszernych rozdziałach zostają przedstawione trzy wizerunki Ofelii: Ofelia narcystyczna, Ofelia anielska oraz Ofelia demoniczna. Te nakładające się wzajemnie obrazy pojawiają się u wszystkich wymienionych autorów i ujawniają złożoną i niejednoznaczną recepcję szekspirowskiego motywu.</p>
<p>Streszczenie pracy w jęz. angielskim (max 1400 znaków)</p>	<p>The hearing is about the presence of Ophelia's myth in Belgian literature written in French language in the second half of the nineteenth century. In the introduction to the work there is presented genesis and the presence of the image of Ophelia in the literature and art of the nineteenth century. Depicted in that way the context of the birth of the myth allows to show the specificity of great fascination with Shakespeare's figure in the Belgian francophone literature during the symbolism. The main part of the thesis includes works of Georges Rodenbach, Maurice Materlinck, Charles van Leberghe, Theodore Hannon and Ivan Gilkin written between 1886-1904. The analyzes take into consideration women's and girls' characters which although do not have direct connection with the Shakespearean heroine, but clearly fit in Ophelia complex named so by Gaston Bachelard. The work has twofold nature: on the one hand it shows the history of the myth of Ophelia, determines the time frame of its reincarnation and the context, on the other hand its purpose is to explain the specificity of the Belgian interpretation of myth, to describe the meaning and form of the image of Ophelia, which can be found in the literature of mentioned Belgian culture area. After describing the origins of the myth and its manifestations in French art and literature there is its depiction and interpretation in the writings of the Belgian authors. In three large chapters there are presented three images of Ophelia: narcissistic Ophelia, angelic Ophelia and demonic Ophelia. These mutually overlapping images appear in all of mentioned authors and reveal a complex and mixed reception of Shakespeare's theme.</p>
<p>Streszczenie pracy w jęz. pracy (max 1400 znaków)</p>	<p>Le sujet de la thèse de doctorat est la présence du mythe d'Ophélie dans la littérature belge écrite en français dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans l'introduction au travail, on présente la genèse et la présence de l'image d'Ophélie dans la littérature et l'art du XIXe siècle. Le contexte de la naissance du mythe</p>

	<p>suit la présentation des spécificités de la fascination de grande héroïne de Shakespeare dans la littérature belge francophone pendant le symbolisme. Le corpus du travail comprend des œuvres de Georges Rodenbach, Maurice Materlincka, Charles van Leberghe'a, Théodore Hannon et Ivan Gilkina, créés entre 1886 à 1904. Dans les analyses on prend en considération aussi bien les femmes que les filles qui n'ont pas de lien direct avec l'héroïne de Shakespeare, mais qui s'inscrivent clairement dans ce que Gaston Bachelard appelle complexe d'Ophélie. Le travail possède le caractère double: d'une part, c'est en lui de montrer l'histoire du mythe d'Ophélie, afin de déterminer le délai de sa rénovation et son contexte, d'autre part, son but est d'expliquer les détails de la réception belge du mythe, pour décrire le sens et la forme de l'image d'Ophélie, qui se trouve dans les œuvres littéraires de cette aire culturelle. Après avoir discuté des origines du mythe et ses manifestations dans l'art et la littérature française, on donne sa description et l'interprétation dans les textes des auteurs belges. Dans trois grands chapitres on présente trois images d'Ophélie: Ophélie narcissique, Ophélie angéliques et Ophélie démoniaques. Ces images qui se chevauchent apparaissent chez tous les auteurs et révèlent une réception complexe et ambigu du mythe d'Ophélie de Shakespeare.</p>
liczba stron	175

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej:

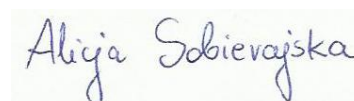
Imię i nazwisko autora pracy	Alicja Sobierajska
Imię i nazwisko promotora pracy	Prof. dr hab. Wiesław Mateusz Malinowski
Wydział	Neofilologia
Instytut/Katedra	Instytut Filologii Romańskiej
Kierunek studiów	Filologia romańska
Specjalność	Literaturoznawstwo
Tytuł pracy	Le mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme

Oświadczam, że:

1. Udzielam Uniwersytetowi im. Adama Mickiewicza w Poznaniu nieodpłatnej licencji niewyłącznej na umieszczenie wersji elektronicznej w/w pracy w repozytorium uniwersyteckim AMUR.
2. Upoważniam Uniwersytet im. Adama Mickiewicza do przechowywania i archiwizowania pracy na nośnikach cyfrowych.
3. Udzielam Uniwersytetowi im. Adama Mickiewicza nieodpłatnej licencji niewyłącznej do korzystania z pracy bez ograniczeń czasowych i terytorialnych w zakresie zwielokrotniania utworu i jego rozpowszechnienia w formie elektronicznej.
 - 3.1. Udzielam licencji na udostępnienie on-line dla użytkowników sieci AMUnet
 - 3.2. Udzielam / ~~Nie-udzielam~~* licencji na udostępnienie dla wszystkich w sieci Internet.

Poznań, 21.10.2014

miejsce i data



podpis

* niewłaściwe skreślić