

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la  
peinture symbolistes**

par  
Isabelle Buatois

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE  
FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

THÈSE PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES EN  
VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTORAT (Ph.D)  
EN LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

FÉVRIER, 2012  
©, Isabelle Buatois, 2012



UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
Faculté des études supérieures

Cette thèse de doctorat intitulée :

**Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la  
peinture symbolistes**

présentée par :

Isabelle Buatois

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Andréa Oberhuber  
président rapporteur

Michel Pierssens  
directeur de recherche

Nicole Dubreuil  
membre du jury

Isabelle Moindrot  
examinatrice externe

Pieter Krausz  
représentant du doyen







## RÉSUMÉ

L'art symboliste pictural ou théâtral qui s'est développé à la fin du dix-neuvième siècle est habité par le sacré, que celui-ci se manifeste sous la forme du spirituel, du religieux ou sous toute autre forme (spiritisme, occultisme, mysticisme). Quelle que soit sa forme, le sacré est pour tous les symbolistes lié à l'art. Leurs recherches formelles, multiples et variées, tendent toutes à faire surgir l'invisible du visible. Or toutes voient l'émergence, dans les œuvres, de la représentation de la femme, qui dès lors devient intimement liée au «symbolisme». En véhiculant le sacré, la femme devient le symbole des idées des artistes sur leur art, voire le symbole du rapport de l'artiste à son art. Ainsi la thèse étudie la femme dans son rapport aux idées et à l'esthétique propres à chaque artiste, dans son interrelation avec l'art et le sacré et les études détaillées des œuvres dramatiques et picturales visent à montrer la variété et la complexité de ses représentations. En même temps, cette recherche est une étude d'ensemble concernant les relations entre le théâtre et la peinture dans la période fin-de-siècle, abordées non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur (c'est-à-dire par les caractéristiques propres des œuvres), dans le cadre de la théorie de l'image ouverte, telle qu'elle a été développée par Georges Didi-Huberman. Finalement, que la forme d'expression artistique soit celle de l'art dramatique ou celle de l'art pictural, la femme n'est dans les œuvres que la manifestation d'une réflexion esthétique qui est aussi une réflexion philosophique, elle est le lieu de rencontre entre le Moi et l'Autre à partir duquel s'origine l'œuvre.

**Mots-clés :** Époque fin-de-siècle, symbolisme, théâtre, peinture, représentation de la femme, sacré, théorie de l'image, Georges Didi-Huberman, mimésis, mysticisme.

## ABSTRACT

Symbolist art, be it pictorial or theatrical, which developed in the late nineteenth century was filled with sacredness, whatever its form: spiritual, religious or any other (spiritualism, occultism, mysticism). However in all its forms, sacredness is for all symbolists linked to Art. Formal research by symbolists, which is numerous and diverse, all tends to make the invisible visible. However all symbolists formal research saw in the works the emergence of the representation of women, which therefore becomes intimately linked to the "symbolism". By conveying sacredness, woman becomes the symbol of the ideas of the artists on their Art; even the symbol of the relationship of the artist to his Art. Thus this thesis studies woman in its relationship to the ideas and aesthetics of each artist, in its interrelationship with Art and the sacredness. The detailed studies of drama and paintings aim to show the variety and complexity of its representations. At the same time, this research is a global study on the relationship between theatre and painting in the end-of-century period, approached not from outside but from within (i.e. by the characteristics of works), as part of the theory of the open image developed by Georges Didi-Huberman. Finally, whatever the form of artistic expression – drama or painting – woman is only in the works, the manifestation of aesthetic reflection that is also a philosophical reflection, situated at the crossroads between the Ego and the Other, from which the work originates.

**Keywords:** «fin-de-siècle» period, symbolism, theatre, painting, representation of women, sacredness, theory of the image, Georges Didi-Huberman, mimesis, mysticism.



## TABLE DES MATIÈRES

<b><u>RÉSUMÉ.....</u></b>	<b><u>iii</u></b>
<b><u>ABSTRACT.....</u></b>	<b><u>iv</u></b>
<b><u>TABLE DES MATIÈRES.....</u></b>	<b><u>v</u></b>
<b><u>INTRODUCTION.....</u></b>	<b><u>20</u></b>
<b><u>PREMIÈRE PARTIE :</u></b>	
<b><u>«THÉORIE DE L'IMAGE, THÉORIE DU REGARD».....</u></b>	<b><u>21</u></b>
I. Les théories qui utilisent la notion d'ouverture .....	23
1. «Forme fermée et forme ouverte dans l'art» .....	
2. «Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen»	
3. L'ouverture de l'œuvre d'art vue par Umberto Eco et Georges Didi-Huberman	
II. L'ouverture au théâtre.....	28
1. La «crise du drame» et l'ouverture des formes à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle	
2. Diderot et la dramaturgie du tableau	
3. Ouverture de l'image et mise en scène de l'inconscient	
III. Théorie de l'image ouverte .....	36
1. L'image ouverte comme lieu du non-discours	
2. Du «visible» au «visuel»	
3. Exemples et moyens d'ouverture de l'image	
4. Une condition de l'ouverture : le «non savoir»	
5. L'ouverture de l'image et l'«expérience intérieure»	
IV. Le sacré comme expérience .....	47
1. «L'expérience du sacré»	
2. Les caractéristiques de l'expérience du sacré	
V. L'image ouverte et le sacré.....	50
VI. Le corps et l'image.....	55
1. Image, corps et pensée	
2. Image et vision	

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR LA FEMME .....65**

<b>A. REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME DANS LES PIÈCES DE THÉÂTRE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.....</b>	<b>66</b>
I. Représentation normative (dominante ?) de la femme au théâtre .....	66
II. La «défense» des femmes.....	70
1. «Féminisme» d'Alexandre Dumas, d'Émile Augier et de Victorien Sardou ?	
2. Le féminisme des romantiques	
3. Le «féminisme» des auteurs du mélodrame social	
4. Le cas du théâtre de George Sand	
III. Renouveau dramatique et représentation de la femme.....	79
<b>B. REPRÉSENTATION OU «PRÉSENTATION» DE LA FEMME DANS LE THÉÂTRE SYMBOLISTE ? LA QUESTION DE LA MIMÈSIS .....</b>	<b>83</b>
I. La mimèsis comme (re)présentation de l'inconnu .....	84
II. La mimèsis au cœur de l'opposition entre réalistes et symbolistes ? .....	87
III. Conception symboliste de la mimèsis .....	94
<b>C. TRANSFORMATION PROFONDE DE LA CONCEPTION DU PERSONNAGE DE THÉÂTRE .....</b>	<b>101</b>
I. Changement du rapport de l'homme au monde .....	101
II. Changement du langage qui traduit le rapport de l'homme au monde.....	104
III. Changement du rapport de l'acteur à son personnage (et de l'auteur à l'acteur).....	106
IV. Conséquences du changement du rapport de l'acteur au personnage .....	107
1. Changement du langage scénique	
2. Changement du rapport du spectateur au personnage et à l'acteur	
<b>D. MYTHE ET REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ LES SYMBOLISTES, EXEMPLES DE GUSTAVE MOREAU ET D'OSCAR WILDE .....</b>	<b>112</b>
I. Le mythe de Salomé .....	112
1. Introduction : petite histoire de la diffusion d'un mythe.....	112
2. La construction du mythe dans l'art .....	117
3. La construction du mythe en littérature.....	121
4. Les «Salomés» de Moreau .....	125

5.	La <i>Salomé</i> d'Oscar Wilde : «Quand la séduction terrestre veut défier la séduction divine» .....	135
a.	La séduction divine	
b.	La séduction : une arme pour défier Dieu	
c.	La séduction fatale	
d.	Théâtralisation de la séduction	
II.	Le mythe d'Œdipe et le Sphinx et la représentation de la femme énigmatique chez Gustave Moreau et Maurice Maeterlinck .....	160
1.	Le mythe d'Œdipe et le Sphinx chez Gustave Moreau : de l'énigme de la femme-sphinx à l'énigme de l'art .....	161
2.	Regards sur Mélisande, la femme énigmatique .....	167
<b>E.</b>	<b>LA PRINCESSE MALEINE, PREMIÈRE FEMME SYMBOLISTE .....</b>	<b>175</b>
I.	Maleine : femme «véneuse, perverse et équivoque» ? .....	176
II.	Maleine : femme énigmatique, symbole de l'inconnu .....	181
III.	Maleine : personnage féminin symboliste .....	187
<b>F.</b>	<b>LA FEMME SYMBOLISTE CHEZ MAURICE DENIS ET ALPHONSE OSBERT .....</b>	<b>195</b>
I.	Introduction .....	195
1.	Le symbolisme et la femme	
2.	Émotion et imitation	
II.	Le symbolisme de la femme chez Maurice Denis .....	200
1.	<i>Les Muses : un tableau à la fois profane et sacré, la femme médiatrice</i>	
2.	Les représentations multiples de la femme symboliste : quelques exemples	
3.	La conception de la nature chez Maurice Denis pendant sa période symboliste	
4.	La femme associée à la nature dans l'art du peintre	
5.	La composition des œuvres comme signe de la présence du sacré	
6.	Conclusion : un tableau qui fait exception, <i>La Procession sous les arbres</i>	
III.	Le symbolisme de la femme chez Alphonse Osbert .....	216
1.	La femme médiatrice	
2.	La femme et la nature	
3.	La femme et le rêve de l'âge d'or	
4.	La théâtralité de l'œuvre d'Osbert	

**TROISIÈME PARTIE :****IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR L'ART.....237****A. LANGAGE POÉTIQUE ET LANGAGE CORPOREL : LA THÉÂTRALITÉ DU PERSONNAGE DE LA PRINCESSE DANS *TÊTE D'OR* ..... 238**

## I. Une cérémonie sacrée..... 240

1. Rite d'entrée et rite de sortie
2. La Princesse : un «corps-marionnette»
3. La position symbolique de la Princesse

## II. Voir et être vu..... 244

1. Regards *sur* la Princesse, regards *de* la Princesse
2. Vision et compréhension : l'ouverture du sens
3. La mise en scène du regard

## III. Écouter les silences ..... 249

1. Différents types de silence
2. Silences et mouvements des corps
3. Silences textuels : les blancs des versets
4. Silence et spiritualité

**B. *LA LÉGENDE D'ANTONIA* D'ÉDOUARD DUJARDIN : UN DRAME D'ÂMES. ÉTUDE DU CARACTÈRE NOVATEUR D'UNE ÉCRITURE THÉÂTRALE FIN-DE-SIÈCLE ..... 257**

## I. Écriture dramatique et musique wagnérienne ..... 259

## II. Le «vers» de Dujardin : une écriture dramatique en «versets» ..... 263

## III. Étude du rythme ..... 267

1. *La Légende d'Antonia* : «suite d'oratorios en vers libres» ?
2. Les dialogues entre l'Amant et l'Amante

## IV. Lien entre la création formelle et la femme..... 279

**C. TECHNIQUE ET REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ LES PEINTRES DE L'ÂME..... 288**

## I. Henri le Sidaner : la femme en robe blanche et la lumière ..... 288

## II. Lucien Lévy-Dhurmer : la femme morcelée et la musique..... 295

## III. Louis Welden Hawkins : la femme, imagerie symboliste ou réelle pensée symboliste ? ..... 299

## IV. Alexandre Séon : la femme et le symbolisme des teintes et des lignes..... 303

<b>D. AMAN-JEAN, SYMBOLISME INTIMISTE OU INTIMISME SYMBOLISTE ? .....</b>	<b>309</b>
I. Introduction.....	310
II. Portrait et intimisme.....	313
1. Intimisme de la femme	
2. Conception de l'art d'Edmond Aman-Jean, technique du pastel	
3. Intimisme et intimité	
III. Intimisme et mysticisme .....	322
IV. Le mysticisme de la femme .....	325
1. Edmond Aman-Jean et Dante Gabriel Rossetti : deux formes de mysticisme	
2. La liberté du modèle : attitudes et vêtements	
3. Sensualité de la femme et volupté de la peinture	
4. Filiation iconographique entre Edmond Aman-Jean, Fernand Khnopff et Dante Gabriel Rossetti : variations autour du mysticisme de la femme	
 <b><u>QUATRIÈME PARTIE :</u></b>	
<b><u>IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR LE SACRÉ .....</u></b>	<b>335</b>
 <b>A. RÔLE DU MYSTICISME DANS LES IMAGINAIRES PRÉRAPHAÉLITE ET SYMBOLISTE .....</b>	<b>336</b>
I. Le «réalisme» des femmes préraphaélites chez Rossetti : une figuration non figurative .....	338
II. Pensée mystique et ésotérique des deux artistes .....	344
III. Mysticisme et ésotérisme dans <i>Beata Beatrix</i> .....	346
IV. Mysticisme et ésotérisme dans <i>La Princesse Maleine</i> .....	348
 <b>B. LE SACRÉ DANS <i>PELLÉAS ET MÉLISANDE</i> DE MAETERLINCK OU L'IMPOSSIBLE PURETÉ .....</b>	<b>356</b>
I. Le château d'Arkël : un lieu impur .....	357
1. Scène d'exposition : le nettoyage du seuil	
2. L'atmosphère malsaine du château	
II. La pureté du personnage de Mélisande.....	361
1. L'innocence de l'enfant	
2. L'intangibilité de Mélisande	
III. Pelléas et Mélisande : l'amour pur.....	366
1. Regard impur sur un amour pur	
2. Le véritable amour	
IV. Pureté de Mélisande et idéal artistique : le mythe de Narcisse et les symbolistes.....	372

<b>C. LE «TRANSFERT DU SACRÉ» DANS <i>LE FILS DES ÉTOILES</i> DE JOSÉPHIN PÉLADAN .....</b>	<b>380</b>
I. Le théâtre de Joséphin Péladan : un théâtre sacré .....	382
1. Le syncrétisme religieux fin-de-siècle et le catholicisme de Péladan	
2. Le syncrétisme religieux dans <i>Babylone</i> et <i>Sémiramis</i>	
II. Théâtre, jeu et croyance.....	389
1. Les modalités de la croyance	
2. Le lien entre théâtre, religion et occultisme : la magie	
III. La pièce comme illustration de la «théorie de la Beauté» de Péladan .....	399
1. Présentation de la théorie	
2. Illustration de la théorie dans <i>Le Fils des étoiles</i>	
IV. Le rôle de la femme dans l'initiation.....	403
1. Une initiation artistique	
2. Initiation, origine et destinée	
3. La femme et la connaissance	
<b>D. LA CONCEPTION SACRÉE DE L'ART CHEZ LES NABIS ET LES PEINTRES DE L'ÂME .....</b>	<b>408</b>
I. Présentation des théories des peintres nabis dans leur rapport au sacré.....	410
1. Maurice Denis : la fusion de la théorie et du sacré	
2. Paul Sérusier : des théories inspirées de l'École de Beuron	
3. Émile Bernard : renouveau esthétique et mysticisme catholique	
II. Le sacré chez Armand Point : art et art de vivre .....	419
1. Fondation des Ateliers de Haute-Claire	
2. Armand Point et les préraphaélites	
3. L'art de Point et le sacré	
4. La femme et la conception de l'art sacré	
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>432</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>440</b>
<b>ANNEXE .....</b>	<b>i-ix</b>

## Introduction

De nombreux artistes, dont Maurice Maeterlinck et Wassily Kandinsky, soulignent le frémissement spirituel qui anime la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, engourdie par le matérialisme<sup>1</sup>. Les artistes symbolistes se sentent investis d'une mission qui est d'élever l'homme spirituellement, de réveiller son âme. L'art, devenu objet de commerce pour beaucoup, doit retrouver sa dignité, renouer avec le sacré auquel il est lié depuis les origines. Il n'est pas possible d'étudier le symbolisme sans rencontrer le sacré, que ce soit sous la forme du spirituel, celle du religieux ou sous toute autre forme (spiritisme, occultisme, mysticisme), et quel que soit le point de vue que l'on adopte. Ainsi dans leurs thèses sur le théâtre symboliste, Sophie Lucet consacre toute une partie au «théâtre des mystères»<sup>2</sup>, Mireille Losco définit le théâtre symboliste «comme problématique commune de tout un théâtre qui s'est donné le projet grandiose de réinventer un drame quasiment religieux et se faisant théophanie constante à l'intérieur des cadres éclatés de la représentation.<sup>3</sup>» ; quant à Anne Pellois, elle souligne le rôle du religieux dans la résolution de la contradiction entre l'exaltation de la liberté individuelle et l'aspiration au collectif<sup>4</sup>, contradiction qui constitue une des problématiques principales de son étude. Elle écrit : «l'appel au religieux (...) constitue le versant collectif de la pensée symboliste»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Kandinsky parle de l'éveil de l'âme : «Notre âme, après la longue période de matérialisme dont elle ne fait que s'éveiller (...)» (Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, coll. «Folio essais», 1989, p. 52). Or «Le réveil de l'âme» est le titre d'un des chapitres de l'essai de Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*. Il y écrit dans les premières phrases : «On dirait que nous approchons d'une période spirituelle.» (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 27).

<sup>2</sup> Sophie Lucet, «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», thèse de doctorat nouveau régime, Paris, Université Paris IV, 1996-1997, vol. 1, p. 194-339.

<sup>3</sup> Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», thèse de doctorat n° 9307020, Paris, Université Paris III, 1998, p. 18.

<sup>4</sup> Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», thèse nouveau régime, Grenoble, Université Grenoble III, 2006, p. 32.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 33. Ou encore : «L'appel à la reconstitution d'une communauté religieuse au cœur de la cité permet de mettre en perspective le rêve d'un théâtre à la fois civique et liturgique (...)» (*ibid.*, p. 34).

### 1) Le sacré et la représentation de la femme

Pour ces trois critiques, le sacré prend la forme du religieux. En fait, ce n'est pas tant le religieux que le sacré qui est commun aux symbolistes. D'ailleurs, la plupart de leurs œuvres (re)présentent des sujets profanes, même celles d'artistes catholiques comme Maurice Denis ou Paul Claudel. Si la préoccupation du sacré des artistes symbolistes peut s'expliquer par le contexte historique (période de perte de la foi, de désaffection des églises, laïcisation, etc.), nous n'assimilerons pas le sacré au religieux et par conséquent nous ne lui donnerons pas une dimension historique. En effet, l'évolution historique du sacré et sa métamorphose n'est possible (ou envisageable) qu'à partir du moment où l'on assimile le sacré à la religion (présente ou absente, forte ou faible) ou qu'on le lie à la société (sa structure, son idéologie). C'est pourquoi, définissant le sacré comme une expérience humaine individuelle qui conduit à la découverte de Soi, de l'Autre ou du Néant, qui réalise dans l'immanence une transcendance, qui occulte le rationnel pour rendre l'homme présent à l'irrationnel ou du moins au non rationnel, nous ne donnerons pas au sacré une dimension historique<sup>6</sup>. L'expérience du sacré peut être vécue par tout homme, ce qui signifie qu'il existe en l'homme une structure psychique qui permet de la vivre, cette expérience fait partie de son rapport au monde et en particulier à ce qu'il ne comprend pas ou ne connaît pas du monde. Il s'agit donc d'une expérience intime déstabilisante. La prise de conscience de cette possibilité d'expérience a pu être «récupérée» par certains hommes qui inventent alors la religion, dans le sens large de tout ce qui relie l'homme à ce que Rudolf Otto appelle le «Tout-Autre» (qui ne se limite pas au divin). Les différentes religions qui vont organiser les sociétés seraient nées de l'expérience du sacré<sup>7</sup>. Mais nous ne souhaitons pas confondre le sacré avec le religieux et le social,

---

<sup>6</sup> Nous renvoyons à notre partie théorique p. 21 et suiv.

<sup>7</sup> Heidegger fait du sacré le «mode originare de la manifestation de l'Être», précédant en ce sens le divin lui-même (Jean-Jacques Wunenberger dans *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « QSJ ? », 2009, p. 64) : le sacré comme conscience de l'être, comme confrontation de l'homme à son *je* intime (*ipse* de Bataille, cf. *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1954, p. 164).



comme l'a fait Durkheim<sup>8</sup>. Jean-Jacques Wunenberger pose d'ailleurs la question à la fin de son ouvrage consacré au sacré : «Ne gagnerait-on pas en fin de compte à dégager la sacralité de son contexte religieux (...) ?<sup>9</sup>». Pour nous, le sacré est bien l'expérience d'un rapport individuel à la part d'inconnu du monde et dans ce monde de son être propre, ce qui ne permet pas de l'envisager à un stade d'évolution historique. Ainsi ce n'est pas le sacré qui est transféré à l'art, mais l'art qui permet à l'homme de vivre une expérience du sacré<sup>10</sup>. L'expérience du sacré dépendra du regard porté sur l'œuvre et de la capacité à être ouvert par l'œuvre, à saisir le moment où l'œuvre même nous regarde, c'est ce que nous développerons dans notre partie théorique.

Notre conception du sacré est à distinguer de celle des symbolistes. À partir de la connaissance des œuvres et des écrits des artistes de notre corpus, nous pensons que pour les symbolistes le sacré est soit lié au religieux (comme chez Denis, Péladan ou Claudel, par exemple, qui croient en l'existence divine), soit à un inconnu défini comme forces mystérieuses, puissances occultes agissantes (comme chez Maeterlinck) et qui explique l'attrait des artistes symbolistes pour l'ésotérisme, les séances de spiritisme, etc. (Alphonse Osbert en organise dans son atelier<sup>11</sup> ; Péladan commence par fonder la «Rose-Croix Kabbalistique» avec Stanislas de Guaita, par exemple<sup>12</sup>). Cet inconnu pourra recouvrir tout ce qui relève du psychisme et prendre au cours du temps, au fur et à mesure des découvertes freudiennes, la forme de l'inconscient. C'est alors dans cette vie

---

<sup>8</sup> Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : Le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, 647 p.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>10</sup> «Le poète est peut-être celui qui délivre le sacré de toute sa gangue à la fois trop divine (en se déliant des dieux d'une religion) et trop humaine (en le dégageant de pratiques visant des pouvoirs). Cette vocation du poétique à appréhender le sacré est peut être plus qu'un fait contingent, mais l'essence même du poétique, comme l'essence du sacré serait de poétiser l'existence.», dans Jean-Jacques Wunenberger, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 120).

<sup>11</sup> Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2005, p. 77.

<sup>12</sup> Christophe Beauvils, *Le Sâr Péladan, 1858-1918 : Biographie critique*. Paris, Aux amateurs des livres, 1986, p. 48.

intime, dans cette «vie profonde»<sup>13</sup> comme l'appelle Maeterlinck que pourra se loger Dieu ; d'extérieure à l'homme, la divinité devient intérieure, elle habite l'homme voire en est une part. Si la foi déserte les églises, lieu extérieur où se manifeste la divinité pour les catholiques pratiquants, elle continue à animer les hommes, mais en devenant plus intime, plus secrète. Finalement, l'inconnu nous ramène au religieux. Il nous semble d'ailleurs légitime que le religieux ne soit pas brutalement aboli dans cette société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où beaucoup d'artistes (comme les autres membres de la société, d'ailleurs) ont suivi un enseignement religieux et en ont été marqués. Il ne nous semble pas possible de passer brutalement d'une société globalement croyante à une société complètement athée. Ce qui peut expliquer une ambiguïté dans le rapport de certains artistes à la religion (Maeterlinck), le déchirement de Claudel lorsqu'il est «appelé» dans l'Église Notre-Dame, la conversion de certains, comme le peintre Jan Verkade qui quitte le monde séculier pour embrasser la religion.

Par ailleurs, que le sacré soit lié au religieux ou à l'inconnu (quel que soit ses formes), il est pour tous les symbolistes lié à l'art. Certains l'énoncent clairement, tel Maurice Denis pour qui tout art véritable est symbolique et donc sacré dans la mesure où l'art, par le biais du symbole, opère un lien entre une réalité connue et une réalité inconnue. Or, en cherchant à rendre visible l'inconnu ou l'invisible, l'art symboliste peut déclencher l'expérience du sacré. En ce point prend tout son sens notre approche théorique. Là se rencontrent également le symbolisme – l'esthétique symboliste – et le sacré. Il nous semble que c'est dans la recherche formelle qui vise à faire surgir l'invisible du visible que tous les symbolistes – qu'ils soient croyants ou non, qu'ils confondent ou non le sacré et le religieux – se rejoignent.

Enfin, nous avons découvert que la recherche formelle des symbolistes correspond à l'émergence dans leurs œuvres de la représentation de la femme, que cette

---

<sup>13</sup> Titre du chapitre 12 de son ouvrage *Le Trésor des humbles* (Bruxelles, Labor, 1986, 183 p.). La vie profonde en effet est faite des rapports de l'homme avec l'infini (*ibid.*, p. 137).

dernière semble intimement liée au «symbolisme». Simple coïncidence ? Nous ne le pensons pas. Nos analyses d'œuvres picturales et de pièces théâtrales montreront qu'elle a été choisie comme intermédiaire entre deux réalités, visible et invisible, connue et inconnue, et c'est en ce sens qu'elle est un symbole. La femme est énigmatique dans la mesure où elle n'appartient ni au monde réel ni au monde surnaturel. Elle se trouve dans l'espace entre le visible et l'invisible, entre le regardant et le regardé, entre le spectateur et l'image. Elle est par conséquent *théoriquement* susceptible d'ouvrir l'image, et de permettre l'accès au sacré<sup>14</sup>. La femme incarne les idées des artistes sur l'art, et bien souvent elle apparaît comme la figure de l'artiste dans son rapport à l'art.

Cette prégnance du sacré, cette omniprésence de la femme dans les représentations picturales et dramatiques nous a fait émettre l'hypothèse que la femme symboliste véhicule le sacré et, par là même, définit la conception que les artistes symbolistes se font de l'art et de leur rapport à l'art.

## 2) Questions de méthode : approche, structure et plan

Une des principales difficultés de notre sujet a été de trouver une méthode qui permette d'articuler des analyses portant sur l'art pictural et l'art dramatique et de légitimer les comparaisons entre ces deux arts. Nous voulions éviter de mener une étude paratactique qui ne pourrait montrer comment une même idée – celle du sacré – peut s'exprimer à travers différentes formes artistiques, et comment la représentation de la femme traduit cette idée tout en répondant à un nouvel idéal esthétique. Il nous fallait une théorie qui nous permette d'aborder à la fois les deux

---

<sup>14</sup> Cette possibilité théorique est réelle pour Maeterlinck, pour qui la femme rapproche les hommes «des portes de notre être», car sur le seuil qui sépare le monde humain du monde divin, elle se trouve du côté divin : «Elle ne franchira pas le seuil de cette porte [primitive], et elle nous attend du côté intérieur, où se trouvent les sources.» (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 58 et 59).

Le rapport de l'homme à la femme a lieu dans un espace sacré : «et vraiment l'on croirait que toutes nos relations avec elles ont lieu par l'entrebaillement de cette porte primitive» (*ibid.*, p. 58). Dans l'œuvre de Maeterlinck, le thème de la porte est récurrent, il prend tout son sens – nous le verrons – dans la scène d'ouverture de *Pelléas et Mélisande* (cf. 4<sup>ème</sup> partie, p. 356 et suiv.).

arts étudiés. Nous nous sommes d'abord intéressée aux théories d'esthétique comparée, telles que celle mise en œuvre par Étienne Souriau<sup>15</sup>, mais la mise en place en était complexe ; nous avons retenu cependant son idée des plans existentiels de l'œuvre d'art, en particulier l'existence du «plan transcendant» qui place l'art dans le domaine du sacré. Nous avons écarté les théories de l'adaptation<sup>16</sup>, dont l'objectif est plutôt l'étude du passage d'un contenu narratif d'une forme à une autre. Or, notre but n'est pas de montrer, par exemple, comment le mythe de Salomé ou la légende d'Œdipe et le Sphinx sont adaptés par les différents artistes, mais comment les deux figures féminines (biblique et mythologique) véhiculent l'idée du sacré et traduisent le rapport de l'artiste à son art. Notre intention en effet n'est pas d'étudier la femme dans son rapport à la société ou à l'époque, mais dans son rapport aux idées et à l'esthétique des artistes<sup>17</sup> ; par conséquent, il s'agira bien de comparer des formes révélatrices de la conception de l'art de ces derniers, celle d'un art spirituel et sacré.

Nous avons alors découvert que la théorie de l'image énoncée par Georges Didi-Huberman, dont nous montrerons qu'elle est aussi une théorie du regard, permettait l'approche transdisciplinaire que nous recherchions.

Aussi notre méthode justifie-t-elle la structure de notre travail. La présentation du cadre théorique précédera logiquement les parties qui contiennent les analyses d'œuvres. Notre sujet nécessite en effet une approche concrète et particulière des œuvres, à l'instar de celle de Mireille Losco ou de Sophie Lucet dans leurs thèses<sup>18</sup> (pour des raisons différentes cependant). Par ailleurs, si le but de notre recherche est de montrer qu'une interrelation entre la femme, l'art et le sacré s'opère au sein

---

<sup>15</sup> Étienne Souriau, *La Correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969 (3<sup>e</sup> partie, p. 68).

<sup>16</sup> Comme celle de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New-York, Taylor & Francis Group, LLC, 2006, [xiii]-232 p.

<sup>17</sup> Tout en étant consciente que idées et esthétique sont le produit d'une société donnée. Un artiste est nécessairement de son temps, même s'il peut avoir des modèles «anciens».

<sup>18</sup> Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», *op. cit.* et Sophie Lucet, «Le «théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*

des œuvres d'art choisies<sup>19</sup>, des raisons méthodologiques nous obligent à séparer ces trois «sujets» d'étude qui ont leur questionnement propre et à adopter un éclairage particulier pour chacun (ce qui n'empêche pas que l'interrelation sera mise en évidence dans chacune des parties). Les approches des œuvres seront donc variées et viseront à souligner la spécificité de chaque artiste (confirmant le fait qu'il n'y a pas d'«école symboliste», comme l'écrit entre autres Paul Valéry<sup>20</sup>). Par ailleurs, les «idées et théories symbolistes» sur la femme, l'art et le sacré seront toujours illustrées dans les deux domaines artistiques, de manière séparée, à l'exception de deux études comparatives révélatrices des liens étroits entre littérature et peinture à cette époque.

Dans un premier temps, notre réflexion porte sur la femme. Une tentative de bilan sur les représentations des femmes dans les pièces de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle nous a fait découvrir que sa représentation n'est pas si homogène qu'on pourrait le penser à priori. À côté de la représentation dominante de la femme adultère (dans tous les genres à succès de l'époque : théâtre bourgeois, vaudeville, mélodrame, théâtre de boulevard), d'autres représentations ont été tentées qui toutes ont pour corollaire des tentatives de renouvellement formel. Nous verrons ensuite que la crise de la représentation, résultat d'une remise en cause de la mimésis<sup>21</sup> traditionnelle entraîne une crise du personnage qui doit évoluer. Et en effet, la conception du personnage se transforme profondément au théâtre, le personnage ne représente plus une personne, soit un homme (ou une femme) défini socialement. C'est la raison pour laquelle, par exemple, Salomé peut être autre chose que la représentation de la femme fatale. Cette nouvelle lecture de Salomé fera d'ailleurs l'objet d'une étude comparative entre Gustave Moreau et Oscar Wilde et sera complétée par une autre étude comparative entre Moreau et Maeterlinck portant

---

<sup>19</sup> Nous ne visons pas à l'exhaustivité, mais le nombre et la variété des œuvres choisies nous semblent suffisants pour démontrer la pertinence de notre approche. Cf. *infra* la justification du choix du corpus.

<sup>20</sup> Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris, NRF, 1950, p. 121 : «de Symbolisme n'est pas une École», écrit-il.

<sup>21</sup> Parmi toutes les graphies possibles et utilisées de ce terme, nous choisirons arbitrairement celle-ci dans l'ensemble de notre travail, à l'exception des citations qui respecteront la graphie de l'auteur.

sur le mythe d'Œdipe et la Sphinge. Nous chercherons enfin à dégager certaines caractéristiques de la femme symboliste dans des œuvres de Maurice Maeterlinck, Maurice Denis et Alphonse Osbert.

Du côté de la littérature, le personnage de la Princesse Maleine dans la pièce éponyme de Maeterlinck témoigne de la transformation profonde de la conception du personnage de théâtre dans le mouvement symboliste. Si le critique de l'époque Albert Mockel le constate, il ne sait comment interpréter ce personnage féminin. C'est pourquoi dans son commentaire de la pièce, il pose un regard empreint des clichés de son temps en qualifiant Maleine de femme «véneuse, perverse et équivoque» sans pouvoir saisir la profonde originalité du personnage. La lecture de Gaston Compère – riche et détaillée – dépasse cette vision «prédéterminée» ; toutefois ce dernier n'a pas su voir que Maleine était le véritable symbole de la pièce. Une étude critique de la lecture de la pièce par Compère aura pour intérêt de distinguer l'allégorie du symbole, notions souvent confondues et employées à mauvais escient, que ce soit par les artistes eux-mêmes (ce qui est pardonnable !) ou par les critiques (ce qui l'est moins...). Elle montrera également comment avec Maleine est créée la femme symboliste, ou plutôt – et nous préférons l'article indéfini – *une* femme symboliste.

Du côté de la peinture, c'est à travers l'œuvre de deux peintres très différents que nous souhaitons étudier le symbolisme de la femme. L'un est un peintre bien connu, catholique croyant convaincu et théoricien : Maurice Denis. L'autre, Alphonse Osbert, est aujourd'hui peu connu mais l'était en son temps<sup>22</sup>. Nous avons choisi ces deux peintres en tant que «représentants» pour l'un des Nabis et pour l'autre des «peintres de l'âme», deux tendances de la peinture symboliste, l'une religieuse et l'autre à la fois ésotérique et mystique, caractérisées par des approches formelles différentes. Nous verrons, que malgré les différences formelles, nous observons des caractéristiques communes aux femmes représentées qui permettent de les qualifier de femmes symbolistes. Nous

---

<sup>22</sup> Il a fait en 1999 l'objet d'une thèse sous forme d'un essai suivi d'un catalogue raisonné mettant à notre disposition de nombreuses reproductions d'œuvres (Véronique Dumas, *Alphonse Osbert : vie, œuvre, art : Essai et catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1999, 6 vol.).

tenterons de montrer comment chez ces deux peintres s'opère l'interrelation entre la femme, l'art et le sacré au sein même de leurs tableaux.

Le deuxième moment de notre travail fait porter notre réflexion sur l'art, il a pour but de montrer que les idées sur l'art sont incarnées à travers une certaine représentation de la femme, ce qui donne à l'art symboliste une dimension autoréflexive. En ce qui concerne le théâtre, la femme symboliste est étroitement liée au travail d'écriture, voire est à l'origine de la création et tend à se confondre au processus de création même. Nous souhaitons démontrer cette assertion par l'étude de deux pièces d'écrivains novateurs à leur époque, en particulier dans l'écriture dramaturgique. L'un est très connu, il s'agit de Paul Claudel, qui à l'époque de la première version de *Tête d'Or* résiste encore à l'appel divin. L'autre, moins connu et cependant figure importante du symbolisme (à travers le wagnérisme), est Édouard Dujardin, révélé être l'inventeur du monologue intérieur. Le premier, en inventant un langage poétique, crée un langage corporel qui inscrit la théâtralité au cœur même de l'écriture. Nous verrons en quoi le personnage de la Princesse dans *Tête d'Or* relève de la conception claudélienne du théâtre, et comment elle l'«incarne». À travers l'étude de *La Légende d'Antonia*, nous montrerons que chez le second, inspiré par la musique wagnérienne et lui-même musicien, la représentation de la femme est d'une part intrinsèquement liée à un travail sur le rythme, et que d'autre part elle constitue plus généralement la matière même de la création artistique.

En peinture, il nous est apparu d'une façon remarquable que le surgissement de la femme symboliste (dont nous aurons déjà dégagé les principales caractéristiques) est toujours lié à une évolution technique des peintres. Nous le montrerons en commentant certaines œuvres de peintres de l'âme peu connus : Henri le Sidaner, Lucien-Lévy-Dhurmer, Louis Welden Hawkins et Alexandre Séon, inventeur d'une «théorie sur le symbolisme des teintes et des lignes» ; nous dégagerons les nouveautés formelles (lumière, couleur, arabesque, etc.) qui caractérisent la représentation de la femme dans ces œuvres et tenterons d'en montrer le

symbolisme. Dans un second temps, nous analyserons plus longuement l'œuvre d'Edmond Aman-Jean, pour qui le rapport à l'art est celui du rapport intime qu'il tisse avec ses modèles (art qui constitue dès lors la réalité du peintre) : des femmes pour la quasi-totalité des portraits. Nous montrerons que l'«intimisme» qui caractérise ses œuvres, loin d'être réaliste, est en fait une des voies du symbolisme : par la recherche d'un idéal de communion (mystique) des âmes, Aman-Jean se fait symboliste. Nous terminerons notre étude par celle du mysticisme de la femme, en confrontant les œuvres d'Aman-Jean à celles d'autres peintres, tels que Dante Gabriel Rossetti et Fernand Khnopff.

Le mysticisme de la femme nous introduit dans le domaine du sacré, qui constitue le troisième et dernier temps de notre réflexion. Nous souhaitons examiner comment le sacré se définit et quelle forme il prend, en étudiant le rôle du mysticisme dans les imaginaires préraphaélite et symboliste. Dans ce but, nous mènerons une analyse comparative du tableau de Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* et de la pièce de théâtre de Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*. Ces deux artistes sont en effet, chacun à leur manière, deux mystiques. Nous montrerons d'une part que l'imaginaire de l'écrivain rejoint celui du peintre, et d'autre part qu'une pensée mystique et ésotérique est à l'origine de leur art.

Le sacré peut aussi être thématiqué, et ceci de manières très diverses, ce que nous illustrerons à l'aide de deux exemples littéraires : *Pelléas et Mélisande* et *Le Fils des étoiles*. Il l'est de manière indirecte dans la pièce de Maurice Maeterlinck, par le double thème de la pureté et de l'impureté. Mais au-delà du thème, nous verrons que la pureté rejoint l'idéal artistique des symbolistes et que le personnage de Mélisande croise le mythe de Narcisse, dont se sont emparés aussi bien André Gide que Paul Valéry ou Stéphane Mallarmé. Nous terminerons par conséquent notre étude par une analyse comparée de l'Hérodiade de Mallarmé et de Mélisande, afin de montrer dans quelle mesure toutes deux sont à la fois une figure de Narcisse et une figure du poète qui se contemple en elles.



Le sacré est thématiqué de manière directe dans les pièces de Joséphin Péladan (*Babylone*, *Sémiramis* et *Le Fils des étoiles*) à travers les personnages mis en scène et le cadre dans lequel se déroule l'action. L'intérêt du *Fils des étoiles* cependant ne se situe pas au niveau du contenu thématique, mais dans un «transfert du sacré» de la religion à l'art, dont la pièce témoigne, et pour lequel la femme joue un rôle fondamental. Nous verrons que le drame peut se lire comme une illustration de la «théorie de la Beauté» énoncée par Péladan, dans laquelle l'Art est défini comme «recherche de Dieu par la Beauté», une Beauté incarnée (nous verrons de quelle façon) par son personnage féminin Izel, figure sacrée d'initiatrice.

L'importance accordée au sacré se révèle d'une toute autre manière chez les peintres symbolistes, quelle que soit leur tendance. Chez les Nabis, le sacré est articulé à l'énoncé de théories qu'ils s'efforcent d'appliquer à leurs peintures<sup>23</sup>. Tandis que Maurice Denis fusionne la théorie et le sacré, Paul Sérusier s'inspire de l'École de Beuron (école à la fois artistique et religieuse) et Émile Bernard se prononce pour un renouveau esthétique sous-tendu de «mysticisme catholique». Chez le peintre de l'âme Armand Point, à l'instar de Péladan, le sacré fusionne avec l'art : non seulement il peut se lire dans les œuvres, mais il est au cœur d'une pratique artistique elle-même indissociable de la vie de l'artiste. En s'isolant tel un ermite et en fondant les Ateliers de Haute-Claire, Point place l'art au cœur de sa vie. Il fait partie des artistes symbolistes qui se sacrifient pour leur art, loin des salons parisiens, des préoccupations matérielles (et matérialistes !) et des intérêts pécuniaires. Nous avons choisi d'étudier son œuvre, car Point est à la fois un représentant des «peintres de l'âme» et un peintre de la femme. Nous montrerons que cette dernière est (comme pour les autres peintres symbolistes) intrinsèquement liée à sa conception d'un art sacré, quelle que soit l'évolution de ses représentations.

---

<sup>23</sup> Nous présenterons ces théories sans doute peu connues du lecteur (4<sup>ème</sup> partie, p. 408 et suiv.).

### 3) Justification du corpus et originalité de notre démarche

Que ce soit au théâtre ou dans la peinture, toutes les œuvres qui constituent notre corpus ont été choisies parce que la représentation de la femme y était importante (en quantité et/ ou au niveau de la «signification»), voire pour certains obsessionnelle. Ce corpus se caractérise par sa variété et est constitué d'œuvres d'artistes connus et moins connus, mais qui toutes témoignent de recherches formelles.

Le mouvement symboliste est un mouvement international ; cependant nous nous sommes limitée, dans le domaine de la littérature, à des pièces d'expression française (à ce propos, rappelons que la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé*, a d'abord été écrite en français). De même, les peintres étudiés sont pour la majorité également français<sup>24</sup>. Par ailleurs, tandis que les études transdisciplinaires se concentrent le plus souvent sur les liens entre les symbolistes et les Nabis et que, d'une manière générale, le symbolisme pictural est illustré le plus souvent par ce groupe de peintres, nous avons cherché à valider notre hypothèse en intégrant à notre corpus les «peintres de l'âme», peu étudiés, pour montrer que quelle que soit la tendance symboliste, les mêmes questionnements sur l'art et le sacré symbolisés par la femme sont posés par l'œuvre.

Ajoutons que notre approche n'étant pas historique, une périodisation stricte n'aurait eu que peu de sens. Ainsi, le choix des œuvres de notre corpus définit de fait la période symboliste sur laquelle nous avons travaillé. Nous avons toutefois trouvé intéressant d'analyser la première pièce symboliste significative, celle de Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (1889) et de souligner le rôle important des préraphaélites dans l'imaginaire symboliste.

---

<sup>24</sup> Le peintre britannique Dante Gabriel Rossetti a été choisi pour montrer le rapport entre préraphaélisme et symbolisme, ainsi que pour l'étude d'une filiation iconographique avec le peintre Edmond Aman-Jean. Pour cette dernière raison, le belge Fernand Khnopff figure aussi dans notre corpus.

Remarque : Louis Welden Hawkins est né en Allemagne, mais est naturalisé français.

Enfin, nous avons volontairement écarté le choix d'œuvres religieuses ou d'inspiration religieuse – à l'exception de la *Salomé* d'Oscar Wilde<sup>25</sup>, dont le sujet est biblique – pour montrer que chez les symbolistes le sacré n'est pas lié à une thématique<sup>26</sup>, et que la représentation profane de la femme est porteuse de sacré.

Pour finir, il nous semble que l'originalité de notre démarche se situe dans la tentative de mener une étude d'ensemble concernant les relations entre le théâtre et la peinture dans la période fin-de-siècle et de les aborder non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur (c'est-à-dire par les caractéristiques propres des œuvres<sup>27</sup>), grâce à ce regard qui «ouvre» l'image et qui est au cœur de notre théorie. Nous pourrions alors en conclusion proposer notre définition du symbolisme, mouvement littéraire pour lequel les critiques se heurtent à une «définition impossible»<sup>28</sup>.

Par ailleurs, nous proposons une lecture originale de la représentation de la femme, dans la mesure où celle-ci se distingue nettement de la lecture dominante de la critique actuelle qui est (pour le dire en deux mots) celle de «la femme fatale», lecture justifiée par la situation sociale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément celle du rapport de l'homme à la femme dans une société marquée par une misogynie assez largement répandue qui rend la femme responsable de tous les maux, et qui en fait une menace pour l'évolution même de la société.

---

<sup>25</sup> La pièce nous sert à plusieurs égards de «contre-exemple» et souligne la diversité et la complexité de la représentation de la femme symboliste (Salomé n'est ni une figure religieuse ni une femme fatale). Cf. notre étude de Salomé p. 135 et suiv.

<sup>26</sup> Pour une étude du théâtre religieux, cf. la partie de la thèse de Sophie Lucet consacrée au «théâtre des mystères» («Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*). Lucet classe la *Salomé* de Wilde dans les «mystères à rebours», à côté de *Lilith* et *Théodat* de Remy de Gourmont.

<sup>27</sup> L'étude comparée de Rossetti et de Maeterlinck en est un bon exemple (cf. 4<sup>ème</sup> partie, p. 336 et suiv.).

<sup>28</sup> La première partie de l'introduction de la thèse d'Anne Pellois est intitulée «Jeux de mots : l'impossible définition» («Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 8-16). De même, Sophie Lucet consacre une partie de son introduction aux difficultés de définition du symbolisme («Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 14 et suiv.).

4) Critique de l'ouvrage de Bram Dijkstra : *Les Idoles de la perversité, Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*

C'est pourquoi, afin de positionner notre travail par rapport à la critique actuelle, de montrer les limites de cette interprétation de l'image de la femme, nous aimerions nous livrer à une lecture critique – qui à notre connaissance n'a pas été faite – de l'ouvrage de Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité, Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*<sup>29</sup>, dans la mesure où ce livre a servi de référence (explicite ou implicite) à de nombreux critiques d'art ou de littérature, qui ont épousé cette interprétation de la femme fatale.

Le livre de Bram Dijkstra, traduit en français en 1992, a en effet contribué à renforcer le mythe de la femme fatale et à en faire la clé de lecture de tout l'art de la fin du siècle, qu'il soit académique, impressionniste, réaliste ou symboliste. Les idées de Dijkstra illustrées principalement par des œuvres peintes ont d'ailleurs été relayées par Mireille Dottin-Orsini dans un ouvrage paru en 1993 et intitulé *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*<sup>30</sup>, qui s'est intéressé aux œuvres littéraires, constituant ainsi comme un pendant du livre de Dijkstra<sup>31</sup>. La critique dans son ensemble s'est approprié cette lecture de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et voit pour ainsi dire des femmes fatales partout.

Loin de nous l'idée de nier la misogynie fin-de-siècle ou l'antiféminisme<sup>32</sup> qui s'exprime explicitement dans des discours littéraires et non littéraires, mais nous souhaiterions nuancer et montrer les limites de ce type de lecture qui repose par ailleurs principalement sur un corpus spécifique d'œuvres secondaires par des artistes peu connus et qui ne résisterait pas à l'étude de certaines œuvres

<sup>29</sup> Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Seuil, 1992, 475 p.

<sup>30</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1993, 373 p.

<sup>31</sup> Son étude est en accord avec toutes les idées développées par Dijkstra qu'elle reprend sans les discuter.

<sup>32</sup> Étudié par exemple par Stéphane Michaud dans son article «Science, droit, religion : trois contes sur les deux natures» et Edgar Pich dans «Littérature et codes sociaux : l'anti-féminisme sous le Second Empire» (*Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, «Mythes et représentations de la Femme», Paris, Champion, n° 13-14, 1976, 256 p.).

symbolistes (en outre, le théâtre est à de rares exceptions près le grand absent dans ces études).

Une lecture critique de l'ouvrage de Bram Dijkstra fait apparaître des failles dans son argumentation (propos contradictoires) mais aussi dans sa rigueur scientifique, dans la mesure où les propos tenus ne sont jamais référencés précisément dans le corps du texte (malgré une abondante bibliographie), où les assertions de l'auteur ne peuvent être de ce fait ni vérifiées ni discutées voire contredites<sup>33</sup>, et où les analyses d'œuvres sont parfois très rapides<sup>34</sup> (il est vrai que le critique couvre un champ énorme<sup>35</sup>). Par ailleurs, nous avons été gênée par le systématisme de l'étude ainsi que par sa dimension généralisante et sans nuances qui ne laissent la place à aucune autre interprétation des œuvres. Enfin l'auteur remplit mal, selon nous, le but qu'il se propose dans sa préface : «montrer que les présupposés intellectuels qui fondent la guerre culturelle contre la femme à la fin du siècle dernier sont ceux-là même qui vont permettre la mise en œuvre des théories raciales du génocide dans la guerre nazie.<sup>36</sup>». En effet, d'une part, l'auteur ne conduit pas son étude autour de sa proposition et, d'autre part, il faut attendre la

---

<sup>33</sup> En ce sens il est plus proche d'un ouvrage de vulgarisation que d'un ouvrage scientifique. Par ailleurs, l'auteur se justifie d'avoir utilisé des documents de base de l'époque et de ne pas renvoyer aux ouvrages de critiques contemporains ni de les citer, car «il va de soi que mes lectures de certains textes ne coïncident pas du tout avec celle des autres spécialistes» ; il veut éviter ainsi «des polémiques trop longues sur des points d'intérêt mineur» (Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, op. cit., p. 13). Non seulement le lecteur n'a pas d'autre éclairage, mais il ne peut se référer aux documents d'époque. Par exemple, lorsque l'auteur affirme que le tableau de Charles Alston Collins, *Pensées de couvent* (1851) «a bien plus à voir avec la manipulation toute séculière d'idées reçues sur la femme qu'avec un sentiment religieux authentique.» (*ibid.*, p. 27), nous aimerions savoir ce qu'il en est de la foi du peintre, de son rapport à la religion, sans quoi cette affirmation ne peut être énoncée, car sur quel(s) critère(s) peut-on décider de l'authenticité d'un sentiment religieux ?

<sup>34</sup> Il suffit qu'il ait identifié et classé le «sujet» selon les catégories qu'il a établies (cf. titres de ses chapitres). Ainsi, parfois, des œuvres ne sont que citées pour illustrer sa lecture, comme si la représentation de la femme fatale y était évidente.

<sup>35</sup> «j'ai choisi un champ d'investigation aussi vaste que possible sans me soucier des frontières nationales. Il y avait certes des différences de perspective d'un pays à l'autre, mais ce qui frappe, c'est bien plus la conformité de l'opinion internationale que les différences de modalités ici ou là.» (*ibid.*, p. 12). L'auteur avance par conséquent que l'idéologie dominante est la même aux États-Unis qu'en Europe à cette époque, et c'est pourquoi toutes les œuvres transmettent le même «message».

La bibliographie nous apprend qu'il a consulté 9 revues londoniennes, 11 new-yorkaises, une de Chicago et 8 revues parisiennes. À cela s'ajoutent 3 catalogues d'expositions londoniennes, 6 parisiennes, 1 vénitienne, 1 munichienne et 1 de Pittsburgh.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

deuxième moitié de l'ouvrage pour le voir aborder le sujet. Ce n'est qu'à la page 241 qu'il présente le lien établi par Otto Weininger entre la femme et les «races dégénérées». Au chapitre IX, il affirme que des liens existent entre dégénérescence et génocide<sup>37</sup> ainsi qu'entre les théories d'Herbert Spencer, William Graham Sumner et Otto Weininger et le *Mein Kampf* de Hitler qui les reprend<sup>38</sup>. Le chapitre XI sera consacré à deux femmes juives, Judith et Salomé ; il y parlera du rapport de la femme à l'argent. L'argumentation nous a paru insuffisante pour soutenir une proposition aussi forte et peut-être est-ce la raison pour laquelle Mireille Dottin-Orsini ne va pas aussi loin que Dijkstra, bien qu'elle reprenne l'analogie entre la femme et le juif au chapitre XII de son ouvrage : «Sans aller jusqu'à suivre Bram Dijkstra, qui fait un lien direct entre la vision négative de la femme et les théories du nazisme pour affirmer que le fantasme du «gynécide» a mené au bien réel «génocide», on ne peut que souligner l'amalgame, parfois explicite, souvent inconscient, entre la Femme et le Juif (...)»<sup>39</sup>.

Notre approche théorique (qui n'est ni celle d'un historien ni celle d'un historien de l'art) est certes différente. Bram Dijkstra se positionne comme historien, soulignant qu'il n'adopte pas le point de vue d'un historien de l'art qui se préoccupe à ses yeux uniquement de la forme<sup>40</sup>. Il sépare d'ailleurs nettement la forme et le contenu<sup>41</sup>, se limitant volontairement au «sujet» qui, selon lui, est révélateur de la conception de la femme à cette époque. Il nous semble difficile

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>39</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>40</sup> Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>41</sup> Lorsqu'il écrit par exemple : «une œuvre d'art dont le contenu ne fait pas l'objet d'une réflexion (sans doute parce que c'est la forme qui prime) (...)» (*idem*). Pour le critique, la reprise d'un même contenu équivaut à la reprise de mêmes idées, quelles que soient les différences de forme (*ibid.*, p. 234) ; ce qui conduit à donner un sens unique à chaque sujet quelle que soit la période historique ou le moment où le tableau a été conçu. On peut encore lire : «Certes, si la seule chose qui compte dans l'art c'est l'innovation stylistique et la technique, ces comparaisons sont sans objet ; mais si nous sommes prêts à admettre que dans l'art moderne à ses débuts le contenu a une importance comparable à celle qu'il occupe dans les formes plus conventionnelles de la fin du siècle [peinture académique], alors nos remarques sont légitimes.» (*idem*). C'est encore dire que forme et contenu sont totalement indépendants. Notre recherche tend à montrer le contraire ; l'articulation de la forme et du contenu étant au cœur de la «crise» de l'art à la fin du siècle. Cf. Peter Szondi, *Théorie du drame*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, 163 p.

d'admettre qu'un (véritable) artiste ait pour unique préoccupation et obsession de divulguer des idées (dans ce cas misogynes) sur la femme sans aucune considération pour son art, que ces idées soient nées de son rapport réel à la femme, empruntées à des ouvrages (pseudo-)scientifiques ou reprises de «l'air du temps»<sup>42</sup>. De plus, même s'il est avéré que certains artistes sont misogynes, il nous semble également difficile d'admettre que tous sans exception (ou la quasi-totalité) cherchent à régler leur compte dans une «guerre des sexes»<sup>43</sup> qui choisit l'art pour arme. Enfin, il nous paraît nécessaire de distinguer les prises de parole, exposées dans les journaux ou les essais, des œuvres de fiction issues de l'imaginaire (et même au sein des différents genres : nous pensons à Joséphin Péladan dont la représentation de la femme dans ses romans et dans ses pièces de théâtre sont très différentes) : les «discours» peuvent y être différents voire opposés<sup>44</sup>. Il nous semble dangereux de confondre la réalité et la fiction, même si la réalité peut être un point de départ. Ainsi, si la lecture de la femme fatale peut parfois être très pertinente, elle est d'autres fois simplificatrice et paraît plaquée sur des œuvres qui sont en réalité beaucoup plus complexes. D'autre part, lorsque la femme représentée est «fatale», elle n'est pas «que» fatale, et nos analyses détaillées le montreront.

---

<sup>42</sup> Pour Dijkstra, les sujets mythologiques ou religieux choisis par les peintres sont un «prétexte commode permettant de représenter ce qu'il [le peintre] pense de la femme et de ses désirs». (Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*, p. 279).

<sup>43</sup> L'expression reprise par Dijkstra et Dottin est le titre d'un article de Jules Bois, «La guerre des sexes», paru dans le numéro 11 de *La Revue blanche* en 1896, que Dijkstra cite en bibliographie (*ibid.*, p. 429). L'idée n'a pas été inventée au XIX<sup>e</sup> siècle, mais reprise des propos des Pères de l'Église (*ibid.*, p. 19). La misogynie n'est donc pas caractéristique de la période étudiée.

<sup>44</sup> Anne-Lise Mauge fait cette distinction dans son ouvrage *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987, 194 p. Elle y étudie à la fois des essais (25 auteurs) et des œuvres de fiction (31 auteurs de romans et 11 auteurs de pièces de théâtre, dont aucun symboliste). Elle souligne à plusieurs reprises (p. 9, 44, 88 et 91) la différence (voire l'opposition) de discours entre les genres, en remarquant que paradoxalement la fiction «impose une approche plus réaliste que la théorie» (différente de la représentation sociale construite de la femme) (*ibid.*, p. 44) tandis que, dans la «littérature engagée et polémique», se déploient de façon obsessionnelle «certains fantasmes fort éloignés des situations réelles», qui sont autant de «symptômes de la crise que traverse alors le sexe masculin» (le discours des essais a une fonction cathartique ; *ibid.*, p. 9). Elle développe à ce propos l'exemple du discours de l'amour double et contradictoire (*ibid.*, p. 91-93). Selon elle, le lecteur attend de la fiction une vraisemblance minimale et il est nécessaire de convaincre un public féminin de renoncer à l'émancipation. De plus, cela signifie que l'art n'est pas le principal vecteur des préjugés sur les femmes et donc de l'idéologie dominante ; les essais ont un rôle plus important.

Par ailleurs, le corpus choisi joue un rôle non négligeable dans la lecture de la femme fatale. Mireille Dottin-Orsini choisit de privilégier non pas les «“grands auteurs” mais les “petits décadents”, symbolistes oubliés, réalistes tardifs». Elle favorise «les romanciers légers du deuxième rayon ou les polygraphes des sujets en vogue, qui témoignent de la diffusion des préjugés.<sup>45</sup>», de la même façon que Bram Dijkstra favorise les «artistes obscurs» : «tout-venant d’artistes aujourd’hui obscurs dont les œuvres fournissent l’essentiel des illustrations de mon étude», et sans doute la lecture de la femme fatale et de la misogynie est-elle particulièrement adaptée à ce type d’œuvres.

Les «grands noms de la peinture de l’époque» sont donc très peu pris en compte par Dijkstra qui parle de «l’aspect misogyne **d’une partie** de cette production.<sup>46</sup>» recouvrant les œuvres de «styles strictement figuratifs». Ce dernier regrette que le contenu des «grandes œuvres d’art» n’ait pas subi d’examen critique, mais paradoxalement il va s’attacher prioritairement à l’examen des œuvres d’artistes obscurs mais qui ont «connu de leur temps la popularité la plus grande auprès d’un public aussi vaste que varié», grâce notamment aux livres et magazines à grand tirage de l’époque<sup>47</sup>. La raison en est le caractère explicite des idées misogynes dans ces œuvres<sup>48</sup>, tandis que les «grandes œuvres d’art» ne peuvent transmettre que des «messages implicites»<sup>49</sup> mais conformes à l’idéologie de l’époque, selon lui. En effet, l’auteur avance que «la plupart des grands artistes ont été en phase avec l’idéologie de leur époque plutôt qu’en avance sur elle de façon significative.<sup>50</sup>» Et pourtant, «[c]e sont les attitudes et **l’art de son temps** qui ont fait Weininger.<sup>51</sup>», ce qui tend à faire de l’art un «précurseur» dans la diffusion des idées. Nous voyons là un paradoxe.

<sup>45</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu’ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>46</sup> Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*, p. 12 (c’est nous qui soulignons).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>48</sup> Pour Mireille Dottin-Orsini, les «pires toiles pompiers» sont «passionnantes pour leur brutalité d’imagerie», elles sont comme une transcription «directe» (sans art) de fantasmes de leurs auteurs (idée développée dans *Cette femme qu’ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 22-23).

<sup>49</sup> Par conséquent, y lire la misogynie est plus difficile.

<sup>50</sup> Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*, p. 13 (idée reprise p. 44).

<sup>51</sup> Selon l’auteur, *Sexe et caractère* d’Otto Weininger (publié en 1903) est lu dans toute l’Europe par des profanes et des hommes de l’art dans l’édition originale et de nombreuses traductions. «Ses idées sont déjà des lieux communs chez les intellectuels des années 1890.» (*ibid.*, p. 238). Cet essai



Autre paradoxe : selon l'auteur, l'idéologie dominante – l'antiféminisme – recoupe l'avant-gardisme : les œuvres les plus avant-gardistes (formellement) sont les plus antiféministes. Et pourtant son étude s'appuie paradoxalement sur les œuvres les plus conventionnelles, les plus académiques. D'autre part, la validité de la lecture du critique s'appuie sur une distinction nette et même une séparation totale entre la forme et le contenu. Les formes avant-gardistes ne seraient que des moyens trouvés par les artistes pour marquer leur originalité qui est la meilleure preuve de leur antiféminisme (il n'y a que les femmes qui imitent, ce qui fait leur infériorité). Jamais Dijkstra n'envisage que ces formes puissent véhiculer des idées nouvelles, un contenu nouveau, ce qui va à l'encontre des intentions des symbolistes et ce qui conduit à penser que les artistes sont incapables de développer une pensée personnelle, originale. Or, les grands artistes sont aussi souvent des penseurs et des théoriciens (la réflexion théorique caractérise d'ailleurs de nombreux symbolistes, nous le verrons). Maeterlinck explique clairement que les artistes sont amenés à faire des concessions à leur public, l'apparent attachement au «sujet» en est une, il ne faudrait pas se méprendre sur l'importance qui lui est donnée<sup>52</sup>. Lui-même dans son théâtre conserve une intrigue, des personnages, mais son propos est tout autre que de représenter la réalité et les rapports interpersonnels (une éventuelle «guerre des sexes»). De même chez Gustave Moreau, le sujet mythologique est davantage un sujet-prétexte dont la signification déborde le «récit» qui lui est attaché : ce n'est pas l'histoire de Salomé, l'histoire d'une femme meurtrière et sacrilège (donc fatale), qu'il veut raconter. Ce sont plutôt les «artistes obscurs» qui se seraient emparés de ce sujet qui leur permettrait de tenir un discours antiféministe, de diffuser des idées

---

n'est donc pas à l'origine de l'idéologie antiféministe (et antisémite), d'après Dijkstra. Heureusement, tous les hommes ne partagent pas ces idées : le romancier Ford Madox Ford, petit-fils du peintre préraphaélite (cité p. 238), Maurice Maeterlinck ou d'autres «féministes» cités par Anne-Lise Mauge : les frères Marguerite, Jules Bois, Léopold Lacour et les frères Rosny (Anne-Lise Mauge, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871-1914, op. cit.*, p. 14). On peut penser que la représentation de la femme a d'autres significations dans l'art, notamment chez les écrivains symbolistes.

<sup>52</sup> Les concessions peuvent d'ailleurs se faire au niveau de la forme : exemple de Victor Hugo qui écrit des drames en prose pour satisfaire le public, alors qu'il préfère le vers (cf. Catherine Naugrette, *Le Théâtre romantique : Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 2001, p. 71).

misogynes en phase avec l'air du temps et d'obtenir ainsi facilement des succès commerciaux (art matérialiste dénoncé par les symbolistes qui veulent justement élever l'art).

Ainsi, malgré l'accord des critiques sur la représentation de la femme à la fin du siècle, nous voulons montrer que les œuvres ne traduisent pas uniquement le rapport homme-femme, mais qu'elles peuvent traduire d'autres préoccupations, comme celle du sacré ou du rôle de l'art et des artistes, nées non seulement du contexte socio-historique mais aussi des interrogations esthétiques.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**«THÉORIE DE L'IMAGE, THÉORIE DU REGARD»**

## Introduction

Le théâtre considéré comme producteur d'images devient à l'instar de la peinture un art visuel. Pour comprendre de quelle manière ces deux arts peuvent véhiculer la notion de sacré, il nous faut apprendre à poser sur eux un regard qui ouvre l'image.

Si toutes les images peuvent être ouvertes (même les œuvres dites fermées), certaines œuvres possèdent des caractéristiques susceptibles de les ouvrir plus facilement. Des théoriciens avant nous se sont déjà intéressés à la notion d'ouverture de l'image, cependant dans le phénomène d'ouverture, ils ont surtout considéré l'œuvre même et non pas le regard que l'on peut poser sur elle. Or, à l'origine du processus de création comme à l'issue de ce processus, soit au moment de la réception, le regard (celui de l'artiste ou celui du spectateur) nous semble jouer un rôle essentiel. Par ailleurs, le regard engage, comme nous le verrons, à la fois le corps et la pensée. C'est dans le regard, ou encore dans l'espace abstrait d'une vision situé entre le sujet et l'objet que peut, selon nous, se comprendre l'œuvre.

Nous commencerons par présenter les théories qui ont défini les œuvres par leur ouverture ou leur fermeture. Puis nous aborderons l'ouverture au théâtre, dans la mesure où l'ouverture des formes est caractéristique de la période qui nous intéresse. Le chapitre central présentera la théorie de l'image ouverte telle que nous avons pu la dégager des écrits de Georges Didi-Huberman, théorie que nous avons choisie pour cadre à notre recherche. Nous avons découvert qu'au sein de cette théorie le sacré est présent, ce qui suppose l'existence d'un lien entre l'image ouverte et le sacré. Après avoir étudié ce lien, nous définirons ce que nous avons appelé une «expérience du sacré». Enfin, nous aborderons la question du corps et de l'image, fondamentale pour l'étude de l'art théâtral qui justement utilise le corps pour créer des images visuelles (mais notre étude ira au-delà de cet aspect).

## D) Les théories qui utilisent la notion d'ouverture

### 1) «Forme fermée et forme ouverte dans l'art»

«Forme fermée et forme ouverte dans l'art» est la traduction du titre du troisième chapitre de l'ouvrage d'Heinrich Wölfflin (1864-1945), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, paru en 1915<sup>53</sup>.

Dans cet ouvrage majeur, Wölfflin distingue les styles tectonique et atectonique, correspondant à ce qu'il appelle une présentation ouverte ou fermée des œuvres d'art. Il ne fait pas de doute que, pour cet historien de l'art, toute œuvre d'art est *par essence* fermée, puisqu'elle possède une unité organique (ce qui nous fait songer au «bel animal» d'Aristote) : «Toute œuvre d'art a une forme et peut être comparée à un organisme»<sup>54</sup>. Ainsi, même quand la forme est ouverte, «une unité intime subsiste en elle [l'image] et assure son caractère fermé, esthétiquement parlant.»<sup>55</sup>.

Quelles sont les caractéristiques de ces formes ? La forme est fermée lorsque les lignes (verticales et horizontales) et les couleurs s'opposent fortement, ce qui a pour effet de rendre les contours nets ; lorsque les diverses parties du tableau s'organisent de façon symétrique autour d'un axe central (ce qui donne une impression de stabilité) ; et enfin, lorsque le contenu semble avoir été conçu pour correspondre aux limites du cadre qui le contient. En somme, dans la forme fermée, tout est régulier, harmonieux, construit et donne une impression de solidité. On pourrait en conclure que la forme fermée est rassurante et propose une image stable du monde. Au contraire, la forme ouverte relève de l'instable et du mouvement. Les contrastes de lignes et de couleurs ne sont plus aussi nets, la diagonale concurrence les verticales et les horizontales (dans l'art baroque, par exemple), l'équilibre ne se fait plus autour d'un axe central et devient instable, l'image déborde le cadre : la forme ouverte échappe aux règles qui définissent la forme fermée, et d'ailleurs ne prend sens que

---

<sup>53</sup> Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Paris, Librairie Plon, 1952. Titre original : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* ; Wölfflin est un suisse allemand.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>55</sup> *Idem.*

dans cette liberté qu'elle s'octroie. Wölfflin précise en effet que le style atectonique (celui de la forme ouverte) se définit «par son opposition à la règle et par cette liberté même»<sup>56</sup>. Par ses caractéristiques, la forme ouverte est propre à représenter «l'instant qui passe», elle change ainsi la vision du monde et substitue aux valeurs de l'être celles du devenir ; de plus, la beauté n'est plus dans la limite, mais dans l'illimité<sup>57</sup>. Par conséquent, cette forme qui propose l'image d'un monde instable, en mouvement, est plus inquiétante.

L'historien de l'art précise que la présentation de ces formes, ouvertes ou fermées, varie selon l'époque historique et les nationalités<sup>58</sup> ; il considère également qu'il n'y a pas de formes pures, dans la mesure où certaines compositions, comme celles de Rubens par exemple, sont à la fois symétriques et asymétriques : une œuvre d'art peut donc comporter à la fois des caractéristiques d'ouverture et de fermeture.

## 2) «Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen»

«Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen» est le titre français de l'ouvrage du théoricien allemand Volker Klotz, paru en 1960. Klotz s'approprie les concepts présentés dans l'ouvrage d'Heinrich Wölfflin pour construire un modèle théorique et proposer une méthode précise d'analyse des textes de théâtre. Il considère à son tour que ces deux présentations formelles correspondent à des visions du monde différentes, qu'elles sont des «tendances tout à la fois permanentes et sujettes à variation dans l'histoire<sup>59</sup>», selon les pays<sup>60</sup> et selon les auteurs (il donne les exemples de Goethe et de Schiller<sup>61</sup>). Par conséquent, ces deux types de forme peuvent coexister à une même époque, car «rares sont les temps où l'une seule des deux tendances s'actualise de manière aussi pure et aussi exclusive que possible ; chacune semble avoir besoin de la complémentarité corrective de la forme opposée», cependant «certaines époques donnent la préférence à l'une ou à l'autre»<sup>62</sup>. Le

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 151. La beauté devient sublime, dans la mesure où le sublime est à chercher dans l'illimité.

<sup>58</sup> Dans ce chapitre, il oppose surtout le «style tectonique» de l'Italie du XVI<sup>e</sup> et le «style atectonique» du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais, Raphaël à Ruysdael.

<sup>59</sup> Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006 [1960], p.11.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 227-229.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 229.

théoricien constate également qu'il existe de nombreuses formes mixtes ; les formes ouvertes ou fermées, par conséquent, ne sont que des tendances des œuvres dramatiques, et non des archétypes.

Transférées du tableau à la pièce de théâtre, on retrouve les mêmes caractéristiques identifiées par Wölfflin. Du côté de la forme fermée : la symétrie, l'équilibre, l'ordre, l'harmonie, la complétude, qui conduisent à une construction claire et rigoureuse de la pièce, conçue comme une totalité ; et, pour ce qui est plus proprement théâtral : un temps «homogène, unilinéaire» et continu, un lieu également «homogène», c'est-à-dire qui «reste le même, pour l'essentiel»<sup>63</sup>, des personnages appartenant à une même classe sociale et parlant le même langage, une action constituée d'une suite de faits qui s'enchaînent logiquement, un dialogue finalisé (les personnages parlent dans un but bien précis). Alors que dans la forme fermée, la partie «est traitée comme un tout», dans la forme ouverte, le tout est une «addition de parties». Les caractéristiques inverses se retrouvent dans la forme ouverte : l'asymétrie, l'équilibre instable voire le déséquilibre, l'incomplétude et le désordre dus à la multiplicité de l'action, du lieu et du temps. La forme fragmentaire répond à la forme envisagée comme une totalité organique. Klotz ajoute qu'au théâtre, le langage et la mise en scène permettent de distinguer ces deux formes<sup>64</sup> : dans la forme ouverte, en effet, le langage peine à rendre compte de la réalité du monde<sup>65</sup>, et le personnage, lorsqu'il est réduit au silence, «se réfugie dans la pantomime<sup>66</sup>» ; alors que dans la forme fermée, le langage se saisit de la réalité, qu'il domine : le discours y est à la fois omniprésent et omnipotent, et le silence n'y a pas sa place.

### 3) L'ouverture de l'œuvre d'art vue par Umberto Eco et Georges Didi-Huberman

La réflexion sur l'ouverture et la fermeture de l'œuvre d'art liée à l'élaboration du (ou des) sens de l'œuvre, est également abordée par Umberto Eco dans son ouvrage *L'Œuvre ouverte*<sup>67</sup>. L'essai du sémiologue a pour objet de décrire un nouveau type d'œuvres qu'il

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>65</sup> Ce qui échappe au langage serait de l'ordre de l'inconscient, suggère Klotz (*Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen, op. cit.*, p. 225).

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 315 p.

qualifie d'ouvertes. Si les analyses qu'il développe portent notamment sur des œuvres littéraires, comme celles de James Joyce, ou musicales, comme celles de Stockhausen ou Boulez, l'expression «œuvre ouverte» s'applique selon lui à tous les arts.

Ce concept défini par Eco nous intéresse d'autant plus que Georges Didi-Huberman, dont nous adopterons en partie les théories, y fait explicitement référence dans son livre *L'Image ouverte*<sup>68</sup>, dans le but de s'en démarquer. Leur pensée diffère en effet, dans la mesure où pour Didi-Huberman, contrairement à Umberto Eco, l'ouverture d'une œuvre ne dépend pas de son apparition dans le temps. Elle n'est pas liée à une quelconque évolution historique de la production artistique : il n'y a pas d'un côté des œuvres fermées qui seraient des œuvres du passé, et de l'autre des œuvres ouvertes, qui seraient des œuvres contemporaines (apparues au début du XX<sup>e</sup> siècle)<sup>69</sup>. Ainsi, l'historien de l'art remet en cause «l'opposition brutale que fait Umberto Eco entre l'art du passé et celui du présent<sup>70</sup>», et s'oppose, entre autres, à son analyse de l'allégorisme médiéval<sup>71</sup>. En fait, la différence entre les œuvres ouvertes et fermées n'est pas une question de chronologie mais de lecture, ou plutôt, comme nous le verrons, de vision. Les lectures qui ont été faites des œuvres d'art dans le passé étaient des lectures fermées, déterminées par des critères esthétiques et tendaient à l'unicité et à l'univocité du sens. Ces lectures pouvaient être partagées collectivement, pour peu que les regardants disposent du même savoir ; un consensus, qui correspondrait à l'universalité du jugement de goût kantien, s'établissait alors. Tandis que les lectures ouvertes permettent de prendre en compte le rapport singulier de chaque regardant devant l'œuvre. Ces lectures ne reposent pas sur un savoir, au contraire, elles veulent s'en débarrasser ou du moins s'en déposséder provisoirement, afin de porter un regard neuf et personnel sur l'œuvre.

Nuançons la pensée d'Eco qui postule que, dans un sens large, «*toute œuvre d'art*» est ouverte, «au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée»<sup>72</sup>. Cependant, le sémiologue constate les limites de

---

<sup>68</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2007, p. 32-33.

<sup>69</sup> Le modèle d'œuvre ouverte étudié par Eco étant *Finnegans Wake* de James Joyce (1939).

<sup>70</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>71</sup> L'allégorisme médiéval serait enfermé dans les quatre sens «littéral, allégorique, moral et anagogique» (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 19). Remarque : le «sens anagogique» est le «sens spirituel de l'Écriture fondé sur un type ou un objet figuratif du ciel et de la vie éternelle» (*Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2006, p. 89).

<sup>72</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 17.



l'ouverture des œuvres du passé, en prenant l'exemple des «divers artifices de perspective» qui «sont autant de moyens pour amener l'observateur à voir l'objet représenté d'une seule façon, *de la seule façon qui soit juste* – celle que l'auteur a choisie<sup>73</sup>». De plus, Eco lui-même limite l'ouverture de l'œuvre lorsqu'il en fait le «produit» d'un «projet» de son créateur, qui aurait en amont pensé et prévu toutes les possibilités interprétatives de l'œuvre<sup>74</sup>, considérant qu'une œuvre d'art doit véhiculer un «message» à un «récepteur» et qu'elle est avant tout support d'une «information»<sup>75</sup>. Le sémiologue se contredit donc lorsqu'il déclare que «chacune d'elles [les œuvres d'art] comporte, au-delà d'une apparence définie, **une infinité** de «lectures» possibles.<sup>76</sup>».

Bien que les points de vue et l'approche théorique des deux chercheurs soient différents, leur pensée se rejoint sur quelques aspects. Pour tous deux, l'ouverture permet une multiplicité des sens donnés à l'œuvre : l'œuvre d'art n'est plus enfermée dans un sens univoque. De plus, l'aspect informel (déformation, absence de forme, inachèvement) de l'œuvre ouverte semble être pour les deux auteurs une des conditions de cette ouverture. Bien que chez Eco, là encore, cet informel soit pensé et prévu<sup>77</sup>. Enfin, d'une certaine façon, Didi-Huberman limite lui aussi, par le choix des images qu'il étudie, l'ouverture des œuvres. Il analyse en effet des images «exemplaires du motif en question<sup>78</sup>» (celui de l'ouverture), prises à différents moments de l'histoire (tableaux antiques, images médiévales des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, photographie de 1905). Est-ce à dire que toutes les images ne sont pas ouvertes, si elles ne font que resurgir de temps à autre dans le déroulement de l'Histoire ?

Concluons que la différence de point de vue sur l'œuvre d'art, adopté par chacun des deux critiques, a des conséquences importantes, puisqu'elle implique deux conceptions distinctes de l'histoire de l'art. En considérant que l'œuvre est ouverte quel que soit son moment

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>74</sup> Eco parle de l'intentionnalité de l'œuvre. De même, Diderot-dramaturge prévoit les émotions qui seront déclenchées sur scène. Celles-ci sont par conséquent le fruit d'une intention de l'auteur.

<sup>75</sup> Le créateur aurait tout prévu, voire tout «calculé» ; son modèle de la théorie de l'information fait d'ailleurs appel aux mathématiques, se référant à l'ouvrage de R. Shannon et W. Weaver, *The Mathematics of Information* (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 83 et suiv.).

<sup>76</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>77</sup> *Idem*, chapitre IV «L'informel comme œuvre ouverte».

<sup>78</sup> George Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 33. En effet, la peinture d'Apelle ainsi que l'Aphrodite anadyomène sont inachevées ; les images médiévales comportent de «vraies» ouvertures, comme la plaie du Christ et enfin, la photo de 1905 représente un supplicié chinois, torturé et ouvert dans sa chair.

d'apparition dans l'histoire<sup>79</sup>, Didi-Huberman est conduit à une remise en question(s) de la discipline qu'est l'histoire de l'art<sup>80</sup>. Pour lui, c'est parce que l'ouverture concerne aussi celui qui regarde l'image que les «lectures» sont vraiment infinies. Mais il serait plus exact de parler de regard et de vision, qui sont au centre de la théorie de l'image élaborée par Didi-Huberman, théorie qui formera le cadre de l'analyse des œuvres de notre corpus.

Avant de présenter cette théorie, nous aimerions prendre l'exemple du théâtre de Diderot pour montrer en quoi l'opposition formes ouvertes – formes fermées n'est pas d'ordre historique, mais tient plutôt à l'écriture même. Diderot nous intéresse tout particulièrement, d'une part parce que son théâtre constitue une étape importante dans l'évolution des formes dramatiques, d'autre part en raison de son intérêt pour la peinture et sa volonté de proposer au spectateur des images sur scène : il est le créateur de la «dramaturgie du tableau».

## II) L'ouverture au théâtre

### 1) La «crise du drame» et l'ouverture des formes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Les critiques se sont mis à parler d'ouverture pour qualifier un drame en «crise». En faisant éclater la forme classique, enfermée, emprisonnée dans les règles de «l'aristotélisme à la française» (plutôt que «règles aristotéliennes»<sup>81</sup>), le drame s'ouvre. L'ouverture ainsi considérée devient un phénomène historique. La modernité de la forme se mesure alors au degré de liberté qu'elle s'octroie par rapport aux limites du «drame absolu». Le critique Jean-Pierre Sarrazac parle de «cette poussée des écritures dramatiques vers la forme la plus libre (...)»<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> En tenant compte des nuances apportées précédemment.

<sup>80</sup> Le sous-titre qu'il donne à son ouvrage *Devant l'image*, «Question posée aux fins d'une histoire de l'art», annonce le questionnement de la discipline (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de minuit, 1990, 332 p.).

<sup>81</sup> Cette expression est reprise de l'ouvrage de Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 205 p. En effet, ces règles ont été élaborées à partir de la *Poétique* d'Aristote par les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle (Jean Chapelain ou l'Abbé d'Aubignac, par exemple) qui prennent en quelque sorte le philosophe grec comme caution, se plaçant sous son autorité.

<sup>82</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, coll. «Circé/ poche», 2005, p. 19.

On pourrait dire que les critiques et les théoriciens du théâtre épousent le point de vue d'Umberto Eco lorsqu'ils distinguent historiquement des formes ouvertes et des formes fermées au théâtre. La «crise du drame», apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, correspondrait à un éclatement, à une ouverture des formes dramatiques jusqu'ici fermées<sup>83</sup>. En effet, le «drame absolu», tel qu'il est défini par Peter Szondi<sup>84</sup>, est enfermé dans le carcan des «règles classiques» issues de la *Poétique* aristotélicienne, qui fait de la pièce un «bel animal», c'est-à-dire une totalité organique. Ainsi, le drame, logiquement et chronologiquement construit, forme un tout cohérent et autonome (qui a sa propre finalité) qui devrait limiter l'interprétation que le spectateur peut donner à l'œuvre : le sens tend alors à l'unicité, comme l'œuvre tend à la perfection (à la beauté absolue).

L'esthétique du drame absolu est ici sous-tendue par la conception philosophique de l'Un, de cette «idée d'unité, en tant que principe de l'être ou de la pensée<sup>85</sup>». Tandis que la forme fermée classique revendique le principe d'unité, la forme ouverte moderne revendique le principe opposé de la fragmentation : «L'agrégat de formes brèves suppose le refus, propre à la modernité, du sens unique ; il suggère une recherche ouverte de compréhension dans une architecture éclatée<sup>86</sup>».

Nous pouvons déjà souligner les limites de cette conception d'une évolution historique des formes par rapport aux «lectures» que l'on peut faire des œuvres (qu'elles soient picturales ou théâtrales). Le sens des œuvres du passé en effet n'est pas fixé une fois pour toutes<sup>87</sup>, ne serait-ce que par le fait qu'historiens de l'art et critiques littéraires continuent à les étudier, ce qui confirmerait l'hypothèse d'une ouverture structurellement propre aux œuvres. De plus, même en admettant que les pièces classiques sont des formes fermées, nous ne pouvons que constater l'ouverture du texte par la représentation scénique. Selon Sarrazac, le «devenir scénique» du texte correspond à son ouverture<sup>88</sup>. Finalement, plus un texte serait capable de

---

<sup>83</sup> Maurice Got parle déjà (en 1955) de «théâtre clos» et de «théâtre ouvert» pour opposer le théâtre classique et le théâtre symboliste : «Théâtre clos, théâtre ouvert : le premier tout psychologique, le second tout métaphysique. De l'un à l'autre, aucune mesure (...)» (*Théâtre et symbolisme : Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Paris, Cercle du livre, coll. «Saint-Sulpice», 1955, p. 23).

<sup>84</sup> Pierre Szondi, *Théorie du drame*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, 163 p.

<sup>85</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (16<sup>e</sup> édition), Paris, PUF, 1988, p. 1159.

<sup>86</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 88.

<sup>87</sup> Ce serait alors «la mort de l'art», rituellement prédite par les historiens de l'art, et jamais accomplie.

<sup>88</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 65.

susciter des mises en scène variées et nombreuses, plus il serait ouvert. Ainsi l'ouverture du texte n'est pas ici une question d'Histoire (évolution historique qui permet de passer de formes fermées à des formes ouvertes), mais une question d'écriture. C'est pourquoi, nous ferons l'hypothèse d'une infinité de lectures possibles (autant de lectures que de récepteurs de l'œuvre<sup>89</sup>), permises grâce à l'ouverture dont chaque œuvre est porteuse.

Par conséquent, l'ouverture est à la fois une question de formes et de lecture de ces formes. Historiquement, ce n'est pas à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais dès le XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'écriture des pantomimes et la présence de «tableaux» dans le théâtre de Diderot qu'une ouverture des textes par l'image peut être constatée. En effet, par sa dramaturgie du tableau, l'écrivain propose au spectateur des images picturales ainsi qu'une nouvelle utilisation de la scène. Désormais, l'espace scénique devient un acteur important du jeu et le corps des acteurs est davantage pris en compte pour l'élaboration du sens de l'œuvre.

## 2) Diderot et la dramaturgie du tableau

Les corps peuvent faire image : au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils pouvaient même former des «tableaux vivants». Dans leurs salons, Mme de Genlis ou Mme Vigée-Lebrun (exemples donnés par Pierre Frantz) reconstituaient des scènes à partir de peintures existantes<sup>90</sup>. Diderot-dramaturge cherchera aussi à se faire peintre, disposant les corps des acteurs sur la scène comme ils pourraient l'être sur la surface d'une toile. Le philosophe critique d'art théorise ce qu'on a appelé la «dramaturgie du tableau»<sup>91</sup>. Diderot cherche à agir sur le spectateur en suscitant chez lui des émotions, en éveillant ses sens, car c'est par les sens que l'on connaît : l'écrivain partage en effet avec Condillac l'idée que les sens sont «à l'origine des connaissances humaines»<sup>92</sup>. Ainsi il ébranle la dramaturgie classique logocentrique en

<sup>89</sup> Voire même, autant de lectures que de confrontations du récepteur à l'œuvre.

<sup>90</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. «Perspectives littéraires», 1998, p. 59.

<sup>91</sup> Il en est même le théoricien majeur, selon Mireille Losco, dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>92</sup> Cf. titre de l'essai de Condillac : *Essai sur l'origine des connaissances humaines* : «toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens, ou plutôt des sensations » (cité par François Trémolières, dans «Traité des sensations», *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009).

cherchant à produire sur scène des images susceptibles de toucher le corps des spectateurs, de faire naître en eux sensations et émotions. Le regard se retrouve par conséquent au cœur de cette dramaturgie et Pierre Frantz peut écrire que la théorie de Diderot est «au centre de l'analyse du théâtre une conception de la représentation comme *visualisation*<sup>93</sup>».

Si le tableau – image fixe – est propre à éveiller les sens, la pantomime – image en mouvement – joue le même rôle<sup>94</sup>. Le langage du corps doit combler les lacunes de la parole, et ainsi exprimer ce qui ne peut être dit mais seulement ressenti ou imaginé.

De plus, l'aire de jeu, disposant depuis Diderot d'un quatrième mur fictif<sup>95</sup>, devient un cadre que la scène déborde, de la même façon que dans les tableaux à forme ouverte (par la représentation d'un décor incomplet, par exemple). Le spectateur est alors convié à «imaginer ce qu'il y a au-delà du cadre<sup>96</sup>» et la scène devient métonymie du monde, tout en ouvrant sur un invisible, un inconnu.

Enfin, la pantomime a pour conséquence d'introduire le silence sur la scène, faisant naître de la «dramaturgie du tableau» une «dramaturgie du silence» caractéristique de la modernité dramatique<sup>97</sup>, qui se développera à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les pièces de Maurice Maeterlinck, par exemple<sup>98</sup>. Dans cette dramaturgie, la dimension scénique prend toute son importance. La scène propose au spectateur une succession d'images en mouvement. L'image se crée lorsque les gestes se figent et que le silence envahit l'espace scénique. Le silence ouvre le sens, car le tableau «ne saurait être entièrement transposé dans l'ordre du discours<sup>99</sup>». D'autres sens surgissent quand les mots s'absentent. Ce n'est plus seulement l'esprit qui est en éveil, mais tout le corps du spectateur, disponible et attentif à ce qui se passe sur la scène, et plus précisément, attentif au corps des acteurs. Ce n'est plus la pensée,

---

<sup>93</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>94</sup> Le tableau diffère cependant de la pantomime car il «ne saurait être entièrement transposé dans l'ordre du discours» (Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 204).

<sup>95</sup> Autre élément de la théorie du spectacle de Diderot.

<sup>96</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>97</sup> «Autour du statut théâtral du silence se joue ainsi un renversement fondateur de notre modernité dramatique», dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>98</sup> Cf. Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, 367 p.

<sup>99</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 204. Proposition qui renvoie à l'idée selon laquelle la peinture a son propre langage (différent par exemple du langage théâtral ou poétique).

mais les émotions et l'imagination que veut éveiller le drame, tel que le conçoit Diderot (en cela, il s'éloigne de la conception intellectuelle du théâtre d'Aristote).

Par ailleurs, la dramaturgie du silence serait propre à favoriser l'émergence du sentiment religieux. C'est ce que pense en tout cas Louis-Sébastien Mercier, écrivain et théoricien du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui déclare que «[l]a pantomime silencieuse révèle Dieu dans l'homme<sup>100</sup>». Le critique Pierre Frantz se permet alors de rapprocher les esthétiques des deux époques : «Ce théâtre du silence rapproche l'esthétique née du sensualisme «énergétique» de Condillac de l'esthétique idéaliste et spiritualiste du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est là un point de passage capital. De David aux Nazaréens<sup>101</sup>, de l'expression d'une énergie «électrique» à celle d'un sentiment religieux<sup>102</sup>». Frantz parle même de la «sacralisation par le tableau dramatique» : la dramaturgie du tableau diderotienne opérerait un «transfert de sacralité vers l'art<sup>103</sup>, la morale et les mythes», en reprenant et laïcisant les «conventions iconographiques» de la peinture religieuse<sup>104</sup>. C'est sans doute dans le but moral de faire de la vertu la valeur principale, que Diderot s'inspire de la peinture religieuse. La vertu est en effet l'actant principal de la pièce *Le Fils naturel*, dont le titre complet est précisément *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*<sup>105</sup>.

Si les images du théâtre diderotien ouvrent les sens en sollicitant le corps des spectateurs, cette ouverture est cependant limitée par les intentions de l'écrivain : ce sont uniquement des émotions anticipées, prévues, que l'auteur veut susciter chez le spectateur, selon une visée éthique. Aussi l'écrivain souhaite-t-il garder la maîtrise du sens<sup>106</sup>, mais alors il court le risque d'introduire un langage gestuel rigide et codé – à telle attitude correspond telle émotion – qui a pour conséquence de refermer le sens. La dramaturgie de la fin du XIX<sup>e</sup>

<sup>100</sup> Cité par Pierre Frantz dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 130.

<sup>101</sup> Courant préromantique allemand, fin du XVIII<sup>e</sup> ; pour les nazaréens, l'art doit être au service de la religion ; on sait que les préraphaélites se sont inspirés des nazaréens.

<sup>102</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 130.

<sup>103</sup> Nous montrerons de quelle façon s'opère dans le théâtre de Joséphin Péladan, et en particulier dans *Le Fils des étoiles*, un «transfert du sacré» (quatrième partie de la thèse).

<sup>104</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 171-172.

<sup>105</sup> Denis Diderot, *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?* Paris, GF Flammarion, 2005, p. 39.

<sup>106</sup> «Comme le soulignait Barthes, la dramaturgie du tableau était destinée à la manifestation et au contrôle du sens. Du sens voulu.» (dans Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 65).

siècle ira plus loin dans l'ouverture, en cherchant, par exemple, à projeter l'inconscient sur scène.

### 3) Ouverture de l'image et mise en scène de l'inconscient

Tout d'abord, il y aurait deux ouvertures à considérer au théâtre, celle du texte même et celle de la scène. L'ouverture que propose l'image scénique permet un corps à corps réel, en mettant en présence le corps des acteurs et celui des spectateurs. Tandis que l'ouverture du texte ne proposerait qu'un corps à corps fictif – mais non illusoire.

Jean-Pierre Sarrazac, dans son article «Devenir scénique», s'interroge sur ce qu'est «l'ouverture d'un texte à la scène»<sup>107</sup>. Il rejette la conception, selon lui démodée, de l'existence d'un «creux» du texte, d'une «profondeur». Là n'est pas l'ouverture, elle s'opère plutôt dans le jeu<sup>108</sup> entre la «structure texte» et la «structure représentation»: «À cette conception d'un texte «creux», d'un texte «profond», qui «contiendrait» toutes les représentations à venir, conception qui dissimule mal ses attaches avec le vieux «textocentrisme», il convient aujourd'hui d'opposer l'idée d'un travail de surface ou, mieux, d'*interface* (...)»<sup>109</sup>. Il nous semble cependant que le «vieux textocentrisme» a encore de beaux jours devant lui tant que les metteurs en scène utilisent des textes spécifiquement dramatiques (écrits pour la scène par leurs auteurs) à partir desquels ils construisent leur mise en scène. Il serait illusoire de penser que leur imaginaire n'est pas stimulé par celui du texte (aucune mise en scène n'est créée *ex nihilo*). Contrairement à Sarrazac, nous ne pensons pas que la théâtralité soit extérieure au texte, il y a aussi une théâtralité du texte et nous en verrons un exemple avec le théâtre de Claudel<sup>110</sup>. Les deux théâtralités agissent de concert, leurs puissances d'ouverture se cumulent, et c'est peut-être la raison pour laquelle le choc de la confrontation du spectateur au texte joué (pour peu que la mise en scène soit efficace) peut être plus violent que celui du lecteur face au même texte écrit.

<sup>107</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 65.

<sup>108</sup> Il parle de glissement et de chevauchement des structures.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>110</sup> Tout texte n'est-il pas théâtral et susceptible d'être mis en scène dans la mesure où il possède un rythme qui lui est propre (Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2006 [Éditions Verdier, 1989], 483 p.), celui du «corps pensant» de l'auteur ? Ce qui expliquerait que des textes non écrits pour le théâtre soient mis en scène. Nous renvoyons à notre étude du rythme dans *La Légende d'Antonia* d'Édouard Dujardin p. 267 et suiv.

La théâtralité scénique relève en grande partie de la puissance de l'image, statique ou dynamique, selon que les corps sont en mouvement ou pas. Or, l'image capable d'ouvrir le corps s'expérimente dans l'intimité et met en jeu l'inconscient. Peut-être n'est-ce pas un hasard si le théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a cherché des moyens pour transcrire dans l'écriture et mettre sur scène l'intime, voire l'inconscient. Le dramaturge August Strindberg constitue un excellent exemple de ces tentatives. Il fonde le «Théâtre-Intime»<sup>111</sup> qui fonctionne de 1907 à 1910<sup>112</sup>, et dans lequel il fait jouer ses «pièce[s] de rêve»<sup>113</sup>. Dans la préface du *Songe*, pièce dont le titre suédois (*Ett Drömspel*) signifie littéralement «Jeu de rêve», Strindberg établit lui-même un parallèle entre la forme de sa pièce et la forme du rêve. L'écrivain prend la figure d'un rêveur («une conscience les domine tous [les personnages], celle du rêveur<sup>114</sup>»). Il rêve sa pièce, et en l'écrivant «relate» quelque chose de douloureux : faire surgir les images de rêve de l'inconscient est une expérience qui engendre la souffrance : «Le sommeil, libérateur, fait souvent l'effet d'une **torture**, mais quand la **souffrance** est à son comble, le réveil vient réconcilier le **supplicié** avec la réalité, qui, aussi **douloureuse** qu'elle puisse être, est à cet instant un plaisir, par comparaison à la **torture** du rêve.<sup>115</sup>». On ne livre pas impunément ce qu'il y a de plus intime en nous. C'est la même souffrance que vit Georges Bataille lorsqu'il relate son expérience intérieure, parlant dans son avant-propos du «récit d'un désespoir<sup>116</sup>».

Le théâtre se métamorphose en scène psychique où sont projetées les images ouvertes que sont aussi les fantasmes. Arnaud Rykner écrit que «[l]a scène strindbergienne (...) fonctionne comme projection d'un drame intime, qui ne se joue que dans une tête.<sup>117</sup>». Le critique retrouve (ou emprunte ?) l'idée de Didi-Huberman, lorsqu'il précise que la projection d'«images symboliques» est un «fantasme obsédant **qui nous regarde autant que nous le**

<sup>111</sup> Ce théâtre est une petite salle propre à créer cette intimité propice à «l'ouverture des images».

<sup>112</sup> Michel Corvin (dirigé par), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, coll. «In Extenso», 1998, p. 1303.

<sup>113</sup> August Strindberg, *Le Songe*, Paris, L'Arche, 2006, p. 9-10 (préface).

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>115</sup> *Idem* (c'est nous qui soulignons).

<sup>116</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 11 (Avant-propos). Le champ lexical utilisé est similaire à celui de Strindberg : désespoir, horreur, supplice (*ibid.*, p. 11), angoisse (*ibid.*, p. 16 et 52).

<sup>117</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 112. Cf. également le drame cérébral de Rachilde, *Madame la mort* dans Rachilde, *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*, Paris, Société du Mercure de France, 1900, p. 227-288.



**regardons**<sup>118</sup>». Car si la scène projette des fantasmes, les spectateurs aussi : la scène devient lieu d'ouverture de l'image, point de rencontre, voire de fusion entre le public et l'auteur, par l'intermédiaire des images que chacun d'eux projette. La scène ne serait pas seulement le lieu d'«*interaction* d'un regard public et d'un regard intime<sup>119</sup>», mais celui de deux regards intimes, voire de deux inconscients. Ce type de théâtre intime «**ouvr[e]** le champ de la mise à nu, dans la parole et dans les silences qui la trouent, du plus enfoui, de l'inexprimé, de l'irreprésentable, qu'il s'agisse du moi psychique, de son discours intérieur et de sa remémoration (...)»<sup>120</sup>.

Si le théâtre de Strindberg, du moins celui des «pièces de rêve» rend possible l'expérience de l'ouverture de l'image, par un ensemble de caractéristiques formelles d'écriture qui sont celles de la «forme ouverte»<sup>121</sup>, nous pensons que tout théâtre peut faire vivre cette expérience. Car même en l'absence de mots, la scène théâtrale est apte à proposer des images qui vont ouvrir le texte, par le seul fait qu'elle présente des corps disposés dans un espace, susceptibles d'émouvoir (au sens de mettre en mouvement) les corps des spectateurs. Selon nous, tout texte théâtral, quelle que soit la période qui l'a vu naître, quelle que soit la forme de son écriture (ouverte ou fermée), peut être ouvert par des moyens scéniques. C'est ainsi que des mises en scène contemporaines ont proposé de nouveaux sens à des pièces classiques bien connues<sup>122</sup>.

Il conviendra donc, dans nos analyses, de distinguer les images qui peuvent naître du texte même (non pas au sens de «figures de style», bien que ces dernières ne soient pas à exclure), contenues en puissance dans les mots (ou leur absence) et leur organisation (rythme ou structure), et qui pourront s'incarner dans les corps des acteurs, de celles qu'une mise en

---

<sup>118</sup> Article «Optique» dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 142 (c'est nous qui soulignons).

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>121</sup> «forme incohérente (...) des rêves. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. (...) Les personnages se divisent, se doublent, se dédoublent, s'évaporent, se condensent, se dissolvent et s'agrègent.» (August Strindberg, *Le Songe*, *op. cit.*, préface p. 9). Éléments à rapprocher de ceux qu'étudie Volker Klotz (*Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, *op. cit.*).

<sup>122</sup> Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, les auteurs présentent plusieurs de ces mises en scène de pièces classiques ; lire en particulier les paragraphes ««La relecture des classiques», enjeu d'interprétation» (p. 664-673) et «Les classiques comme symptôme : aperçu prospectif» (p. 673-690), dans Christian Biet et Christophe Tiau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. «folio essais», 2006, 1050 p.

scène peut «ajouter» au texte, «projeter» sur le texte (images nées de l'imagination, voire des fantasmes du metteur en scène, ou plus largement de tous ceux qui ont participé à la réalisation scénique de la pièce), qui, comme des tableaux (à l'instar de l'esthétique de Diderot), auront également le pouvoir d'ouvrir le corps des regardants.

Comment peut s'opérer cette ouverture ? Quel(s) effet(s) a-t-elle sur celui qui est ouvert ? Nous répondrons à ces questions, parmi d'autres, par une réflexion sur la théorie de l'image ouverte de Georges Didi-Huberman.

### III) Théorie de l'image ouverte<sup>123</sup>

Commençons par préciser l'emploi que nous ferons du mot «image», dont le champ sémantique est particulièrement large<sup>124</sup> (et peut-être, par conséquent, dont les contours sont flous). Les images proposées par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman ne se limitent pas à celle des «arts visuels traditionnels» (peinture, sculpture, dessin, gravure), puisque l'auteur étudie par exemple le saint suaire de Turin ou les corps des hystériques. Ainsi l'image est définie au sens large, puisqu'elle désigne aussi bien des objets ou des êtres qui n'ont pas une vocation artistique, c'est-à-dire qui ne sont pas destinés à être reconnus comme œuvres d'art. Nous nous proposons à notre tour d'élargir le champ d'étude de l'image à l'art visuel qu'est le théâtre, qui lui aussi propose au spectateur des images.

Selon les théories présentées auparavant, l'image fermée conduirait à une lecture fermée, c'est-à-dire unique et univoque, tandis que l'ouverture proposerait une autre lecture, à la fois plurielle et atemporelle. Il ne s'agit pas pour nous de faire fi des lectures déjà existantes qui historiquement ont un sens. Notre dessein est plutôt d'étudier dans l'œuvre picturale ou théâtrale ce dont l'ouverture est porteuse.

---

<sup>123</sup> Cette partie a fait l'objet d'un article : Isabelle Buatois, «La figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire : exemple de l' "image ouverte" de Georges Didi-Huberman.», dans *Collection Figura* (Mirella Vadean et Sylvain David, dir.), n° 27, «Figures et discours critique», mars 2011, p. 123-138.

<sup>124</sup> Cf. les sens du mot «image» dans l'histoire de la langue et ses «fluctuations sémantiques», dans Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images, op. cit.*, p. 4-8.

### 1) L'image ouverte comme lieu du non-discours

Qu'est-ce que l'image ouverte ? On pourrait la définir comme une image «blessée» ou plutôt «défigurée»<sup>125</sup>, car ouvrir l'image c'est atteindre son être qui est sa «perfection», en d'autres termes, briser l'unité de la forme finie (et par conséquent fermée<sup>126</sup>). Dans certains cas, ouvrir l'image, c'est encore refuser de la «reconstruire», de la finir, en comblant ses «trous» (au moyen de ses connaissances), pour la rendre «parfaite» et porteuse d'un sens «unique»<sup>127</sup>. Le «trou» de l'image serait une sorte d'élément perturbateur déclencheur de sens. Mais il pourrait être aussi le signe d'une faiblesse, à la fois faiblesse du créateur, faiblesse de l'œuvre mise à nu et par là fragilisée ou encore faiblesse du spectateur déstabilisé par ce trou, et qui se tient devant l'ouverture sans oser y pénétrer. Ainsi, l'ouverture révélerait à l'homme sa faiblesse, lui ferait percevoir les limites de sa condition, le tragique de la condition humaine<sup>128</sup>. Par conséquent, l'œuvre d'art qui «s'expose», aux deux sens du terme, n'est pas sans danger.

Ouvrir l'image, c'est également refuser qu'elle soit la représentation de quelque chose, le signe du connu. Il ne peut y avoir dans ce sens une sémiologie de l'image ouverte<sup>129</sup>, à moins que celle-ci ne soit le signe de quelque chose d'inconnu. Il faudrait alors inventer une nouvelle sémiologie caractérisée par l'indécision du signe, ou encore par son instabilité. Dans l'image ouverte, tout signe devient ambigu, ambivalent, apte à la métamorphose. Le signe s'y caractérise par sa dynamique interne, son «potentiel de mouvement»<sup>130</sup>. Ainsi l'ouverture rend le regardant actif en le plaçant lui-même dans une situation «instable». Or, si les signes sont flottants, aucun discours ne peut être tenu sur l'œuvre, c'est pourquoi l'image ouverte

---

<sup>125</sup> «Ouvrir suppose blessure et cruauté» (Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, op. cit.*, p. 54). Le travail de «figurabilité» (concept freudien utilisé par Didi-Huberman, *ibid.*, p. 86 ou 189, par exemple) défigure l'image, c'est-à-dire qu'il transporte le sens d'une figure dans une autre figure de manière à la rendre méconnaissable (*ibid.*, p. 212).

<sup>126</sup> La fermeture est entre autres dans la finitude.

<sup>127</sup> Ce que fait tout spectateur qui cherche à donner immédiatement sens à ce qu'il voit. L'œuvre doit susciter une interprétation qui lui donne sens.

<sup>128</sup> Cf. Maeterlinck et son «tragique quotidien» dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 183 p.

<sup>129</sup> Toute étude sémiologique n'est-elle pas par définition fermée, dans la mesure où un signe est toujours signe de quelque chose de connu ?

<sup>130</sup> On peut ajouter qu'il a le pouvoir à la fois de changer l'objet dont il est signe et le sujet qui appréhende cet objet.

est le lieu du non discours. Ouvrir l'image, c'est par conséquent affronter l'infini<sup>131</sup> du sens et refuser de porter sur elle tout discours<sup>132</sup>.

Le visible et le lisible (formes de l'intelligible et donc traduisibles en discours) ne seraient que des intermédiaires entre l'œuvre concrète et ses sens «cachés», des masques ou des symboles de l'invisible et de l'illisible (soit de l'inintelligible). Au mieux, ils sont des déclencheurs de l'imaginaire et d'un sens à construire, grâce aux nouvelles images qu'ils suscitent. Au pire, ce sont des obstacles à l'ouverture de l'image si le spectateur s'en contente ; apparences de l'image, visible et lisible constituent des limites que le regardant refuse ou s'interdit de franchir<sup>133</sup>.

Or, l'image ne s'ouvrira qu'à celui dont le regard porte au-delà du visible (à celui qui se fait voyant ?) pour atteindre ce que Georges Didi-Huberman appelle le «visuel».

## 2) Du «visible» au «visuel»

L'image ouverte fait voir l'invisible, c'est-à-dire quelque chose qu'on ne voit pas (plus précisément, qui échappe au sens de la vision) ou qui a été caché<sup>134</sup>. L'ouverture est la possibilité d'accéder à un sens caché, latent de l'œuvre. L'image fermée ne propose que le sens manifeste<sup>135</sup>. L'image est ouverte à partir du moment où elle excède les limites du visible, et fait voir ce que le philosophe appelle le «visuel». La visualité de l'image ne pourra être perçue par le seul sens de la vue, puisqu'elle donne accès à l'invisible, à l'irreprésentable<sup>136</sup>.

Plusieurs ouvrages de Didi-Huberman utilisent la figure de l'image ouverte<sup>137</sup>. Pour l'historien de l'art-philosophe, lorsque nous sommes face à une image, nous la regardons

---

<sup>131</sup> L'image est in-finie lorsqu'elle n'est pas finie : in- prend le sens du préfixe négatif (ce qui n'est pas fini) et du préfixe locatif «dans» (il s'agit de refuser que l'image soit le lieu de la fin). Notons que si l'image n'a pas de fin, elle est aussi ce qui n'a pas de commencement, d'origine.

<sup>132</sup> On mesure désormais le caractère problématique de l'étude envisagée...

<sup>133</sup> Nous comprendrons pourquoi ultérieurement.

<sup>134</sup> Volontairement (intentionnalité) ou involontairement (inconscience).

<sup>135</sup> George Didi-Huberman utilise le vocabulaire psychanalytique et intègre à sa théorie un point de vue psychanalytique.

<sup>136</sup> Par exemple à Dieu dans les représentations du Verbe incarné.

<sup>137</sup> Quelques exemples parmi les ouvrages que nous avons lus : *L'Image ouverte*, op. cit. ; *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 1999, 149 p. ; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de minuit, 1992, 208 p.

autant qu'elle nous regarde<sup>138</sup>. Un échange a lieu entre l'image regardée et le regardant, grâce à une ouverture qui permet au regard d'entrer dans l'image, et à l'image d'entrer en nous. Ainsi l'ouverture est double : ouverture de l'image et ouverture du corps du regardant. La récurrence de la figure de l'image ouverte dans les ouvrages du critique la fait apparaître comme un concept permettant de théoriser la lecture de l'image ; concept complexe dans la mesure où il est sous-tendu par trois points de vue appartenant à des champs disciplinaires différents. Le point de vue anthropologique qui, entre autres, fait du corps un médium de l'image<sup>139</sup>. Le point de vue phénoménologique qui fait intervenir les différents sens dans la perception de l'image. Et enfin, le point de vue psychanalytique qui, au-delà des formes manifestes que propose l'image, fait voir un sens caché, de la même façon que les images de rêve.

Il s'agit en effet de voir «au-delà», c'est-à-dire de voir ce qui n'est pas représenté (figuré) sur l'image, mais qui pourtant est bien là, à la fois devant nous et en nous. Il s'agit de dépasser les catégories du lisible, du visible et de l'intelligible, de parler de ce qui ne peut être exprimé dans des formes, qu'elles soient textuelles (le mot), picturales (les figures) ou encore, qu'elles soient des formes de pensée (pour donner à voir l'«impensable»). Et c'est cette possibilité de dépasser les limites que toute forme en tant que forme dessine qui nous intéresse, car elle nous permettrait de parler d'un autre concept aux limites floues : le sacré.

Atteindre le visuel, c'est découvrir le sens caché de l'image, aller au-delà de son sens manifeste. Pour le christianisme, le visible reste à la surface, il est imitation des apparences, il concerne le monde de l'idolâtrie, tandis que le visuel se situe au-delà du visible et permet d'atteindre une profondeur. C'est le divin qui rend possible le passage du visible au visuel, de l'imitation à l'incarnation. L'Église elle-même a théorisé le visuel et condamné le visible, c'est-à-dire les apparences : pour cette institution, vénérer une image relève de l'idolâtrie et doit être condamné<sup>140</sup>. En revanche, l'image doit être respectée lorsqu'elle se fait instrument

---

<sup>138</sup> Cette idée a même fourni le titre d'un des livres du critique : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

<sup>139</sup> Exemple du tatouage des corps dans de nombreuses ethnies. Ouvrage de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2004, 346 p.

<sup>140</sup> Nous pensons à l'iconoclasme. Étienne Gilson retrace les étapes de la «querelle des images» dans *Introduction aux arts du beau : Qu'est-ce que philosopher sur l'art ?* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «Essais d'art et de philosophie», 1998, p. 146-148.

de conversion ; elle est alors aussi instrument de pouvoir aux mains de l'Église, qui n'hésite pas à l'utiliser<sup>141</sup>.

L'image ouverte est celle qui dépasse la mimésis pour s'incarner, elle se situe, nous dit Georges Didi-Huberman, à un point de crise de la représentation. L'ouverture remettrait en question la notion même de «représentation», ainsi que celle d'imitation au sens de transcription du «réel» dans l'art. Mais la crise de la représentation ne recouvre-t-elle pas plutôt un changement de nature de la «réalité» représentée<sup>142</sup> ? L'image ouvrirait sur une réalité inconsciente. Didi-Huberman donne un rôle important à la psyché, productrice d'images, par l'intermédiaire de l'imagination, et voit à l'œuvre dans l'image ouverte un «travail de figurabilité», au sens freudien<sup>143</sup>.

### 3) Exemples et moyens d'ouverture de l'image

Au-delà de leur aspect esthétique, les images exercent un pouvoir, aussi bien sur les corps que sur les esprits, et ce pouvoir s'exerce sur la durée, en traversant le temps. Par exemple, lorsque Didi-Huberman, dans son ouvrage *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, étudie la fresque de l'Annonciation de Fra Angelico (datée des années 1440-41), c'est à partir d'une expérience personnelle contemporaine, située dans un temps et un lieu précis, que se construit son analyse. Il lui a fallu se rendre au couvent de San Marco, à Florence, pour être mis en présence de la célèbre fresque. Et c'est à la vue de l'image qu'il se sent atteint et saisi par «le blanc» : celui de la fresque et celui des murs qui l'entourent. Le blanc l'ouvre et le vide de son savoir, tout à la fois le saisit et le dessaisit : «pourquoi tout ce blanc ?». Il ne comprend pas, la fresque si connue devient tout à coup mystérieuse. Mais en même temps, ce blanc, ce mystère, soit l'image telle qu'il l'a perçue, s'ouvre à lui et il comprend : l'image «virtualis[e] un mystère, qu'elle se savait d'avance incapable de

---

<sup>141</sup> Exemple de l'histoire du Saint suaire de Turin (signalons la publication récente d'un roman de Claude Gagnon et Jean Lauzon, *L'Image de Dieu : La véritable histoire du suaire de Turin*, Montréal, Éditions Bellarmin, 249 p.), mais aussi de toutes les reliques.

<sup>142</sup> Ce point sera développé dans la deuxième partie de notre thèse dans le cadre d'une réflexion sur la *mimésis*.

<sup>143</sup> Laplanche et Pontalis définissent la figurabilité comme l'«exigence à laquelle sont soumises les pensées du rêve : elles subissent une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles», dans Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1998, p. 159.

représenter<sup>144</sup>». Il comprend que le blanc est à la fois le moyen matériel d'expression du mystère et la surface de méditation du moine-peintre, qui prend corps sur les murs de sa cellule<sup>145</sup>. Grâce à la «virtualité» de l'image, tout d'un coup, le lointain devient proche et le proche lointain : l'image du XV<sup>e</sup> siècle, dans un raccourci saisissant, prend sens au XX<sup>e</sup> siècle à travers l'expérience du critique d'art.

L'image qu'est la fresque de Fra Angelico a été ouverte par le blanc, couleur qui est absence de couleur. Pour d'autres œuvres, c'est la couleur rouge qui ouvre l'image, par exemple la *Crucifixion* du Maestro del Codice di San Giorgio, peinture du XIV<sup>e</sup> siècle ou celle d'un anonyme allemand de la même époque, *Crucifixion avec saint Bernard et une moniale* (œuvres représentées et étudiées dans *L'Image ouverte*, planches XII-XIII et XIV). Mais la couleur n'est pas seule à ouvrir l'image, l'historien de l'art propose d'autres exemples, comme la tache (qu'il analyse dans le Saint suaire de Turin), ou encore un détail, qui est lui-même une ouverture, celui de la plaie du Christ ou du trou formé par les clous de la Crucifixion (exemple de Carlo Crivelli, *Lamentation sur le Christ mort*, 1473). En somme, ce sont ici des éléments en soi non-figuratifs qui ont cette capacité à ouvrir l'image.

Plus largement encore peuvent ouvrir l'image les éléments qui créent une rupture, comme l'inachevé, forme sans fin (voire infinie), l'informe, forme sans limites précises (voire illimitée), l'irrégulier, qui rompt avec l'harmonie (forme imparfaite), le dissemblable, qui rompt avec le «réel» (la ressemblance mimétique) ; ou encore, tout ce qui dans l'image est ambigu, ambivalent, contradictoire, ou d'une façon ou d'une autre, étrange.

Qu'ils soient figuratifs ou non, tous ces éléments opèrent un «travail de figurabilité», ils figurent bien quelque chose, mais non plus sur le mode de la mimésis. Fruits de l'inconscient, ils sont pour Didi-Huberman autant de symptômes qui s'offrent au regardant et que ce dernier devra interpréter.

Couleur rouge, pan de blanc, taches, détails : dans la peinture, l'ouverture est rendue possible grâce à des éléments non-figuratifs. À ces éléments correspondraient au théâtre des éléments non-textuels, comme par exemple, le silence ou le rythme. Or, dans la période symboliste, l'art pictural se caractérise entre autres par l'importance donnée aux lignes et aux couleurs, au détriment du «sujet», tandis qu'au théâtre, il devient évident que l'intrigue (et les thèmes

<sup>144</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 33.

<sup>145</sup> Donc ce blanc n'est pas «rien», il n'est pas non plus absence de couleur ou simple surface.

qui y sont liés) n'est plus un élément central de la pièce dramatique. Ainsi, les œuvres symbolistes proposeraient des images ouvertes. De plus, l'ouverture serait liée à une «abstraction», c'est-à-dire à des éléments qui ne peuvent être saisis concrètement, malgré leur réalité matérielle<sup>146</sup>. C'est pourquoi la structure même d'une œuvre, par définition abstraite bien que saisissable par des éléments concrets, peut être «lieu» d'ouverture<sup>147</sup>. Ainsi la structure fragmentée des pièces théâtrales modernes et contemporaines constitue un des éléments propres à ouvrir l'œuvre. Nous relevons deux stratégies créatives pouvant être à l'origine de l'ouverture : la fragmentation et le détour.

La «stratégie du détour» théorisée par Jean-Pierre Sarrazac au théâtre<sup>148</sup> n'est pas sans lien, selon nous, avec l'ouverture de l'image. Finalement, le «détour» permet d'adopter un nouveau point de vue, un nouveau regard sur l'œuvre que, par conséquent, il ouvre. Par définition, il emprunte des chemins non connus, fuit tout ce qui est reconnaissable. Le lecteur-spectateur, obligé de le suivre (à moins de se détourner complètement de l'œuvre<sup>149</sup>), se retrouve dans une position instable et inconfortable (puisque'il n'a plus de repères familiers pour le guider) ce qui a pour conséquence de susciter crainte, peur, voire angoisse. Le détour, s'il correspond pour Sarrazac à des formes d'écriture théâtrale spécifiques (parabole, jeu de rêve, drame itinérant ou pièce satirique), pourrait également se retrouver à un autre niveau (micro *versus* macro) dans l'attention au détail, à l'«accessoire», c'est-à-dire ce qui, à première vue, ne paraît pas essentiel à la compréhension de la pièce. Il serait aussi dans tout ce qui fait obstacle à la pensée : ce qui ne va pas de soi, ce qui pose question, ce qui ne se contente pas de réponse toute faite. Bref, il y a détour lorsque le regardant est confronté au «non-savoir».

---

<sup>146</sup> En effet, ces éléments sont la matière de l'œuvre.

<sup>147</sup> Les éléments qui caractérisent les formes ouvertes ou fermées chez Wölfflin (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, op. cit.*) ou Klotz (*Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen, op. cit.*) relèvent en partie de la composition de l'œuvre (par exemple, lignes ou cadre du tableau), et donc de sa structure.

<sup>148</sup> Jean-Pierre Sarrazac, dans *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2004, 143 p. ou *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Penser le théâtre, coll. «Circé/ poche », 2002, 264 p.

Article «détour(s)» dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.*, p. 59-62.

<sup>149</sup> Refuser de faire face à elle.



#### 4) Une condition de l'ouverture : le «non savoir»

Nous avons vu que pour Georges Didi-Huberman les «lectures» des œuvres d'art sont infinies, car elles dépendent du regardant ; la compréhension de l'œuvre est le fruit de visions singulières. Les «lectures traditionnelles» des œuvres d'art sont des lectures fermées, d'une part, parce qu'elles sont déterminées par un savoir historique (des connaissances extérieures), lui-même déterminé par des critères esthétiques, et d'autre part, parce qu'elles tendent à l'unicité (et univocité) du sens. Bien que les critères esthétiques soient variables dans le temps, à un même moment donné de l'histoire, les lectures fermées peuvent être partagées collectivement, pour peu que les regardants disposent d'un savoir identique. Au contraire, Didi-Huberman propose un autre type de lecture : «lecture ouverte», atemporelle, pour laquelle le sens de l'œuvre n'est pas lié au contexte historique<sup>150</sup> et qui tend à la multiplicité des sens. Cette lecture est en réalité une vision qui engage les sens du regardant, et qui dévoile ce que le savoir cache.

En considérant que les connaissances extérieures (le savoir) ne permettent pas la compréhension de l'œuvre, voire même lui font écran, et que seule la perception (par les sens) donne accès à l'œuvre, nous adoptons un point de vue philosophique proche de celui des phénoménologues. Parmi eux, Georges Bataille écrit : «Le non-savoir dénude (...) donc je *vois* ce que le savoir cachait jusque là, mais si je vois, je *sais*»<sup>151</sup>. L'écrivain se trouve face à un paradoxe, car un nouveau savoir surgit de ce dénuement, aussi le savoir ferait-il toujours obstacle à la véritable connaissance de l'œuvre.

L'expérience de l'ouverture de l'image, pour être possible, doit remplir une condition : celle du «non savoir». L'image ne peut s'ouvrir à celui qui vient à elle encombré de son savoir. Le regardant doit se dépouiller de tout savoir, c'est-à-dire de toute connaissance à priori, car ce n'est pas le savoir qui ouvre l'image, au contraire, il constitue un obstacle à l'ouverture. Et pourtant, la question du savoir est au cœur du concept de l'image ouverte : «Tel serait donc l'enjeu : savoir, mais aussi penser le non savoir (...) l'élément du non savoir qui nous éblouit

---

<sup>150</sup> On ne peut évidemment faire fi du contexte de celui qui vit cette expérience d'ouverture.

<sup>151</sup> George Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1954, p. 66.

chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art<sup>152</sup>». Surgit ici un paradoxe : la condition du savoir est le non savoir. «L'élément du non savoir» serait ce qui «éblouit»<sup>153</sup> et par conséquent ce qui aveugle, quelque chose qui agit sur nos sens (celui de la vue), que nous ne parvenons pas à «penser», c'est-à-dire à saisir par l'esprit, et qui finalement nous fait voir ce qui nous empêche de voir<sup>154</sup>. Le savoir s'arrête au visible, alors que le non savoir atteint le visuel, situé au-delà du visible et au dedans de nous.

Ajoutons que si le non-savoir débouche toujours sur le savoir, c'est à un mouvement sans fin qu'est entraîné celui qui ouvre l'image, mouvement sans fin qui peut mener au bord de la folie<sup>155</sup>. Ouvrir l'image n'est pas sans danger.

##### 5) L'ouverture de l'image et l'«expérience intérieure»

Par le dépouillement du savoir qu'elle exige, l'expérience intime et singulière de l'ouverture de l'image peut être comparée à celle de l'«expérience intérieure»<sup>156</sup> vécue par Georges Bataille, dont il dit que «le non savoir en est le principe<sup>157</sup>». Selon Bataille, la rencontre du sujet et de l'objet, qui constitue la fin de l'expérience, se fait dans la fusion du non savoir et de l'inconnu<sup>158</sup>. Le sujet, qui s'est dépouillé de son savoir (au point même de douter «du fait d'être»<sup>159</sup>) n'existe plus que par ses sensations : il n'est plus qu'un corps mis en relation avec un objet qui constitue pour lui une énigme, ou encore un inconnu. De ces deux inconnus doit

<sup>152</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 15.

<sup>153</sup> L'éclat du sublime par exemple ? Voir Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. «Littérature et Idée», 2005, 247 p.

<sup>154</sup> C'est l'expérience que vit le personnage de Maurice Blanchot, Thomas l'obscur, dans le roman éponyme : «Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image.», dans Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (nouvelle version), Paris, Gallimard, 1971, p. 17-18.

Gustave Moreau, quant à lui, distingue les «yeux du corps», qui sont les organes visuels, des «yeux de l'âme et de l'esprit» qui seuls ont accès au savoir : «Il s'agit de savoir et de connaître, d'avoir les yeux de l'âme et de l'esprit et aussi les yeux du corps» (dans *L'Assembleur de rêves : Écrits complets de Gustave Moreau*, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 137).

<sup>155</sup> George Didi-Huberman a étudié le pouvoir de l'image ouverte sur les hystériques au chapitre VI «La férocité mimétique» de *L'Image ouverte*, op. cit., p. 265-267.

<sup>156</sup> Soit une expérience mystique, mais qui n'est pas rattachée à une quelconque religion.

<sup>157</sup> George Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 15.

<sup>158</sup> «L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu» (*ibid.*, p. 21).

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 16.

surgir la connaissance. Une question se pose alors : quelle connaissance peut surgir de la rencontre de l'homme et de l'œuvre d'art, à partir du non savoir et de l'inconnu ?

Le dépouillement est une mise à nu, l'homme se retrouverait dans un état de pureté, d'innocence (peut-être un état originaire) et de cette façon pourrait, comme le dirait Claudel, co-naître à l'œuvre<sup>160</sup>, c'est-à-dire ici naître en même temps qu'elle. Nous pourrions alors définir la connaissance comme la double naissance de l'homme et de l'art par le contact de l'homme et de l'œuvre, voire par leur interpénétration.

Or, le mouvement d'ouverture est simultané et réciproque, car il opère dans la confrontation et l'interpénétration de l'image et de celui qui la regarde. Tandis que la fermeture suppose une séparation entre regardant et regardé : le sujet est placé devant l'objet et l'observe avec détachement (voire le manipule par son esprit), l'ouverture suppose un échange entre le sujet et l'objet, et même une action de l'objet sur le sujet : l'objet même «déclenche» la vision de l'œuvre. Le sujet est pris à parti dans son individualité, dans son intimité : il est ouvert. Ainsi, ce n'est pas seulement le regardant qui ouvre l'image (rôle actif), mais aussi l'image qui s'ouvre au regardant (rôle passif). Au moment où ce qui est regardé nous regarde, nous sommes ouverts, et au moment où nous ouvrons l'image, l'image s'ouvre à nous. Le mouvement d'ouverture est double.

Il résulte de l'expérience décrite ci-dessus que la connaissance de l'œuvre aboutit à une connaissance de soi (à moins que seule la connaissance de soi permette la connaissance de l'œuvre). Or l'œuvre ne peut être connue que si le «je» atteint son *ipséité*<sup>161</sup>, son «vrai moi<sup>162</sup>», à savoir celui qui n'a pas d'«intention», celui qui est dépourvu de tout «projet»<sup>163</sup>. En effet, l'homme n'est plus seulement placé devant l'œuvre, il est dans l'œuvre, peut-être même la constitue-t-il<sup>164</sup> : par le vide du dépouillement, il l'accueille, emplit son corps du

---

<sup>160</sup> Paul Claudel, *Art poétique : Connaissance du temps, Traité de la connaissance au monde et de soi-même, Développement de l'Église*, Paris, NRF, coll. «Poésie/ Gallimard», 1984, p. 65-134.

<sup>161</sup> Pour reprendre la différence entre le «je» et l'*ipse*, effectuée par Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 134-135. L'*ipse* est «absurde, inconnaissable», déraisonnable, il est ce qui fait la singularité de l'être, par opposition à l'universel. Le «je» est l'intelligence commune (celle qui utilise le discours), l'expression de l'universel. Nous avons vu que l'image ouverte est le lieu du «non discours», l'image ne pourrait donc être ouverte que par l'*ipse*.

<sup>162</sup> Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>163</sup> Car l'expérience intérieure, dit Bataille, «n'a pas de visée téléologique» (*ibid.*, p. 15). L'*ipse* n'est pas le «je» qui pense, il ne peut pas communiquer avec des mots. Remarquons que notre point de vue diffère radicalement de celui d'Umberto Eco, présenté plus haut.

<sup>164</sup> Pour le phénoménologue qu'est Merleau-Ponty, les choses sont «une annexe ou un prolongement» du corps, dans *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

plein qu'est l'œuvre, puis il la fait naître<sup>165</sup>. De la même façon l'œuvre est en lui. Il s'agit pour le sujet comme pour l'objet de se projeter «hors de soi». L'expérience a donc lieu dans un nouvel espace, celui de la relation entre le sujet et l'objet. Il aura fallu cette plongée angoissante vers le néant (le vide du dépouillement) pour ne plus être néant. Peut-être ne s'agit-il plus alors d'une double naissance, celle de l'homme et celle de l'œuvre, mais d'une naissance double, celle de l'homme par l'œuvre, qui est connaissance ? Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille écrit que «[l]a connaissance en rien n'est distincte de moi-même : je la suis, c'est l'existence que je suis»<sup>166</sup>. Nous comprenons le «je» employé dans la citation comme l'*ipse* qui seul permet la connaissance. La véritable identité est celle de l'*ipse*, elle serait éphémère dans la mesure où elle ne s'accomplirait que dans le temps de l'expérience.

L'expérience intérieure de Bataille est une expérience du sacré<sup>167</sup>. En effet, nous pensons que le sacré ne peut se définir que dans sa relation à l'homme, qu'il n'existe pas en soi. Nous envisagerons donc le sacré comme une expérience produite par la mise en contact de l'homme et de l'objet, pris au sens large (concret ou abstrait<sup>168</sup>). Aussi le sacré est-il dans la relation entre un sujet et un objet, dans notre cas, soit entre le spectateur et l'œuvre d'art, soit entre l'artiste et son œuvre<sup>169</sup>. En tant que relation, le sacré n'appartient ni à l'homme ni à l'objet (il n'est ni intrinsèque ni extrinsèque à l'homme), il est par conséquent un dépassement de l'homme et de l'objet, soit une transcendance. Par contre, son expérience, parce qu'elle est vécue par l'homme, serait celle d'une transcendance de l'immanence. Comme le sacré n'appartient à aucune des deux réalités mises en contact, il se trouve dans un nouvel espace, indéfini, une troisième dimension. C'est pourquoi, dans les réalisations artistiques qui rendent compte de cette expérience, nous le chercherons dans la zone indéfinie de l'entre-deux.

---

<sup>165</sup> Le spectateur d'un tableau naît dans l'œuvre comme le peintre «naît dans les choses» : «Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible» et en ce sens tout tableau est d'abord «autofiguratif», écrit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>166</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>167</sup> Nous reviendrons à Bataille dans la partie suivante intitulée «L'image ouverte et le sacré», p. 50 et suiv.

<sup>168</sup> Le dictionnaire donne le sens philosophique suivant au mot «objet» : «Ce qui est donné par l'expérience, existe indépendamment de l'esprit, par opposition au sujet qui pense.» (*Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1719).

<sup>169</sup> Par l'œuvre d'art, alors médiatrice, peut s'opérer un partage de cette expérience, lui seul rendrait possible une communication entre l'artiste et son public (bien que la finalité de l'œuvre d'art – au sens philosophique – ne soit pas celle d'une communication).

#### IV) Le sacré comme expérience

Deux penseurs ont défini avant nous le sacré comme objet d'expérience : Rudolf Otto et Émile Durkheim. Toutefois leur définition du sacré n'est pas identique dans la mesure où l'expérience n'est pas la même chez chacun : pour l'un – le théologien – elle est une «expérience du Tout Autre» (qu'il ne s'agit pas de confondre avec l'expérience du divin) et pour l'autre – le sociologue – une «expérience du social» (expérience dont il ne dénie pas qu'elle soit mystérieuse). Nous nous démarquons de ces deux positions dans notre conception du sacré tout en le considérant également comme une expérience.

##### 1) «L'expérience du sacré»

Selon nous, le sacré correspondrait au vécu d'une expérience intérieure capable de détacher l'homme de la réalité du monde extérieur, de l'élever spirituellement en le mettant en contact avec une réalité d'un autre ordre, une réalité intérieure. Le vécu de cette expérience peut avoir lieu dans différentes situations, dont celle de la confrontation de l'homme à l'œuvre d'art, situation qui fait l'objet de notre recherche<sup>170</sup>.

Ainsi considérée, l'expérience du sacré est individuelle et ponctuelle, c'est-à-dire qu'elle est limitée au temps de la confrontation ; elle peut se vivre dans des lieux et des moments différents, de manière aléatoire et imprévue ; sans doute (et même sûrement !) certaines conditions favorisent-elles l'expérience du sacré, c'est-à-dire que certains lieux et certains moments sont plus propices que d'autres au vécu de cette expérience, mais nul n'est à l'abri du sacré ! Avec Rudolf Otto, nous pensons que tous les hommes sont potentiellement aptes à vivre l'expérience du sacré, qu'ils soient croyants ou non.

Le sacré est une expérience individuelle et multiple, c'est pourquoi il est difficile à définir ; il n'en *existe* pas moins : dans la réalité de l'expérience, et dans les traces corporelles qu'il peut laisser au sortir de cette expérience. Il est en effet une expérience vécue physiquement<sup>171</sup>,

<sup>170</sup> Exemple développé précédemment (p. 41 et suiv.) de Didi-Huberman confronté à la fresque de Fra Angelico. Autre situation possible : celle de la confrontation de l'homme à la nature.

<sup>171</sup> Qui à la fois nous saisit et nous dessaisit, comme le sublime ? (lire Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*)

c'est pourquoi il n'est pas possible de le saisir par l'entendement. De plus, à l'instar du philosophe allemand, nous pensons que le sacré est un élément irrationnel, mais contrairement à lui, nous n'en ferons pas une catégorie<sup>172</sup>, car il pourrait alors se confondre avec le concept ; or pour nous le sacré ne peut être un concept<sup>173</sup>. Par contre, nous avons vu qu'Otto fait du sacré un sentiment, le «sentiment du numineux», tandis que nous parlerons d'«expérience du sacré». L'expérience implique davantage le corps que le sentiment ne le fait, elle fait partie du vécu corporel, elle est en quelque sorte inscrite dans la mémoire du corps. Nous pensons cependant que le sentiment pourrait être à l'origine de l'expérience du sacré, et en particulier ce sentiment double dont parle Otto, celui du «*mysterium tremendum*», mystère qui effraie et du «*mysterium fascinans*», mystère qui fascine.

## 2) Les caractéristiques de l'expérience du sacré

L'expérience du sacré n'est une «expérience religieuse» que pour le croyant, qui confond alors le sacré et le religieux ; dans les autres cas, elle est ce que nous pourrions appeler une «expérience numineuse» (pour reprendre la terminologie d'Otto<sup>174</sup>), et par conséquent une expérience de l'irrationnel, dont il est impossible de rendre compte de manière rationnelle, c'est-à-dire de traduire en mots. C'est pourquoi chez Heinrich Ott, le sacré prend la forme de «l'inexprimable»<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> «Le sacré, au sens complet du mot, est donc pour nous une catégorie composée. Les parties qui la composent sont, d'une part, ses éléments rationnels, et d'autre part, ses éléments non-rationnels.», dans Rudolf Otto, *Le Sacré : L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 160). Il ajoute que cette catégorie est «inhérente à l'esprit comme une obscure connaissance *a priori*», ce qui a pour conséquence qu'elle doit se trouver en tout homme (*idem*). Il précise qu'il existe une *disposition* latente dans l'esprit humain «qui s'éveille et se manifeste sous l'action d'objets excitatifs» (*ibid.*, p. 163). Puis il définit le «sentiment du numineux» comme un élément psychique primaire qui ne peut être «expliqué» par d'autres éléments (*ibid.*, p. 164). Il existerait par conséquent une structure psychique qui rend possible l'expérience du sacré (sans quoi le sacré n'existerait tout simplement pas !).

<sup>173</sup> Il ne peut l'être en raison de l'impossibilité de sa définition : il recouvre en effet une réalité indéfinissable et variable, non seulement au gré des lieux et des époques, mais aussi selon les individus ; il n'a pas de caractéristique propre et ne peut être isolé.

<sup>174</sup> Nous utiliserons désormais cette expression pour désigner l'expérience du sacré, afin de ne pas la confondre avec l'expérience religieuse. L'expérience du sacré n'est pas un type d'expérience religieuse, elle est différente. Ces deux expériences ne sont que similaires.

<sup>175</sup> Cf. son article «L'expression symbolique et la réalité de l'inexprimable», dans Enrico Castelli, (aux soins de), *Le Sacré : Études et recherches*, Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes

L'expérience irrationnelle que constitue l'expérience numineuse est d'abord une expérience physique : l'esprit ne peut la comprendre ; dans un premier temps, seul le corps en témoigne. En tant qu'expérience physique, le sacré est une médiation qui passe par le corps, qui seul donne réalité à l'inexprimable. Comme toute expérience physique a un impact sur l'esprit humain, l'expérience numineuse, mais dans un deuxième temps seulement, est aussi une expérience spirituelle.

L'expérience physique et spirituelle du sacré est une expérience apte à transformer l'homme et sa vision du monde. L'homme, dès les origines, aurait cherché à comprendre ce qui ne trouvait pas d'explication rationnelle en lui, en examinant ce qui est extérieur à lui, soit les animaux, la nature ou les choses<sup>176</sup>. Il aurait alors projeté l'inexprimable à l'extérieur de lui, chargeant toute chose d'une force symbolique. Dans l'évolution humaine, à mesure que le monde s'expliquait et se comprenait (grâce aux progrès de la science), que l'inexprimable devenait exprimable, on a pu penser que le sacré disparaissait. Mais en toute chose, en l'homme même, il reste de «l'inexprimable» : il a bien fallu admettre que la science ne pouvait tout expliquer.

L'homme peut toujours refuser de vivre l'expérience numineuse, s'il considère que tout est explicable et sera un jour ou l'autre expliqué. Cependant, tout homme est susceptible de vivre cette expérience, et peut y parvenir à condition de trouver la «voie étroite» de l'entre-deux, l'ouverture qui lui permette de pénétrer lui-même dans cette autre dimension où se trouve le sacré, espace de vie entre la réalité intérieure et la réalité extérieure. Ce lieu médian où vit le sacré serait le seul lieu où l'harmonie est possible, dans la mesure où, par sa position, il réalise l'équilibre parfait entre deux espaces, deux «mondes», mais cette position est-elle tenable sur la durée ? L'homme n'est-il pas toujours irrésistiblement ramené à soi, ou à l'autre ?

L'art et la religion seraient deux moyens d'ouverture sur le sacré. Dans la mesure où ils peuvent déclencher l'expérience numineuse, ils sont aussi des médiateurs du sacré. L'œuvre

---

et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974), Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 352-368.

<sup>176</sup> Une question se pose : originellement, l'homme cherche-t-il d'abord à se comprendre ou à comprendre le monde ? Ou est-il comme l'enfant qui ne distingue pas son corps de celui de sa mère (et donc du monde qui l'entoure) les premiers mois de sa vie ?

d'art est un objet médiateur du sacré<sup>177</sup>, aussi bien que les objets culturels, les rites ou les mythes qu'ont parfois utilisés les religions pour susciter le sentiment numineux.

### V) L'image ouverte et le sacré

L'expérience esthétique est celle d'une confrontation de l'homme à l'art. Or nous avons vu que la véritable connaissance de l'art passe par un dépouillement, un vide, elle est le fruit d'une expérience intérieure qui confronte l'homme à l'inconnu. Ainsi par l'ouverture de l'image et en se laissant ouvrir par l'image<sup>178</sup>, tout homme peut pénétrer cet espace du sacré qui est celui de l'inconnu.

L'inconnu peut prendre différentes formes : inconscient, Dieu ou bien forces puissantes ou mystérieuses qui régissent les destinées, par exemple. L'inconnu est ce qui effraie et attire : désir et peur de savoir. Il a par conséquent partie liée avec le sacré, qui est ce sentiment mêlé de fascination et d'effroi né de tout ce qui fait mystère («*mysterium tremendum*» et «*mysterium fascinans*»), sentiment du «numineux», comme l'appelle Rudolf Otto, qui caractérise le sentiment religieux. Or l'art, aussi bien que les religions, peut exprimer ou suggérer ce sentiment irrationnel du sacré<sup>179</sup>. Dans son désir de comprendre l'œuvre d'art, l'homme se heurte à l'inconnu qui le conduit au sacré<sup>180</sup>.

Il nous semble révélateur que l'expérience intérieure de Bataille soit une «variation» de l'expérience mystique, et que ce qu'il recherche avant tout soit le sacré : «Ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré, puis l'extase<sup>181</sup>». Or, l'extase métaphysique, dont on peut dire qu'elle constitue une expérience du sacré, est l'expression corporelle d'une réalité

<sup>177</sup> Les objets qui peuvent susciter l'expérience numineuse sont théoriquement en nombre infini, et peuvent être aussi bien réels que conceptuels. Dans le cadre de notre recherche, l'objet que nous prendrons en considération et auquel nous limiterons notre réflexion est l'objet artistique concret (le tableau, la pièce de théâtre).

<sup>178</sup> Le double mouvement d'ouverture de l'image a été expliqué précédemment, p. 45.

<sup>179</sup> De même qu'il peut provoquer l'extase, selon Bataille : «Sans aucun doute tout objet d'extase est créé par l'art.» (*L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 88).

<sup>180</sup> Car l'inconnu est une forme du non savoir et «le non savoir communique l'extase» (*ibid.*, p. 73).

<sup>181</sup> George Bataille, *ibid.*, p. 97. Bataille se montre ici proche de la phénoménologie de l'image qui «cherche à cerner une sorte d'extase première dans le vécu de la conscience.» (Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Thémis philosophie», 1997, p. 85.)



indicible<sup>182</sup> : le corps se fait image du sacré, qu'il figure charnellement. Bataille embrasse une «philosophie du sacré» qu'exprime le «supplice» (celui de l'expérience, véritable sacrifice de l'être qui s'apparenterait à celui du Fils de Dieu<sup>183</sup>) s'opposant à la «philosophie [profane] du travail» (ou du «projet») de Hegel, qui selon lui «nie le monde sacré<sup>184</sup>». Enfin, deux images ont particulièrement marqué la pensée de Bataille, et par conséquent son écriture, or ces images relèvent toutes deux du sacré ; l'une est l'image rassurante et close de la cathédrale de Reims, l'autre est l'image (photographique) déchirante et ouverte d'un supplicé chinois dont le supplice permet, à l'image de celui du Christ, de faire l'expérience du divin. Mais en plus de l'analogie que présente cette image avec le sacrifice christique, le caractère sacré de l'image provient de l'horreur et de la séduction que cette horreur suscite. Malgré la répulsion instinctive que devrait procurer une telle image<sup>185</sup>, Bataille est fasciné et irrésistiblement attiré par elle, là a lieu l'expérience du sacré : «Le sacré suppose une horreur du sujet pour l'objet (l'interdit) et leur fusion malgré l'horreur (la transgression).<sup>186</sup>». Pour Bataille, cette fusion serait d'ordre érotique. Selon lui, la communion de «l'instant sacré» est identique à l'amour et la fusion érotique est une image de la communication sacrée (celle qui a lieu dans l'expérience mystique)<sup>187</sup>. Dans la confrontation avec l'image du supplicé, étrangeté, un lien d'amour se tisse (mais n'en est-il pas de même dans la contemplation du Christ en croix, pour les croyants ?) : «Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas sa part : il me

<sup>182</sup> George Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 105 : «l'expérience mystique, la vision, se situe seule au-delà de la parole et ne peut être qu'évoquée par elle». L'évocation fait penser à la suggestion mallarméenne des symbolistes.

<sup>183</sup> «L'imitation de Jésus : selon saint Jean de la Croix, nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l'agonie, le **moment de non savoir** du «lamma sabachtani» ; bu jusqu'à la lie, le christianisme est absence de salut, désespoir de Dieu.» (George Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 61, c'est nous qui soulignons).

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>185</sup> «À la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête. Hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe. / J'écris «beau» !... quelque chose m'échappe, me fuit, la peur me dérobe à moi-même et, comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent.» (*ibid.*, p. 139). Le mot («beau») sort de la plume comme un lapsus : l'image saisie dans toute son horreur désaisit l'homme qui la décrit.

<sup>186</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 543-544 (note 15).

<sup>187</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 506.

Y a-t-il chez les symbolistes, dans le choix de la femme, l'idée – consciente ou non – que le sacré se confond avec l'amour ? Nous pouvons seulement dire que pour Maeterlinck, la femme est la plus proche de Dieu et que l'amour est le moyen privilégié de l'accès de l'homme à ce qu'il appelle la «vraie vie» (chapitre V «Sur les femmes», dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*).

Si la fusion érotique est une image de la communication sacrée, alors les images érotiques de Franz von Stuck (*Le Baiser du sphinx*, vers 1895), Julius Klinger (*Salomé*, 1909), Alfred Kubin ou Félicien Rops par exemple renvoient elles aussi au sacré (nous n'étudierons pas l'érotisme dans notre travail).

communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine.<sup>188</sup>».

Pour Bataille, le sacré est objet d'horreur, mais il est en même temps «moi-même, mon angoisse au contact de l'objet dont l'horreur, libérée, se fond en moi et dans lequel aussi je me perds angoissé.». La fusion du sujet et de l'objet est ici une acceptation de l'insoutenable réalité du monde, de sa «part maudite<sup>189</sup>».

Est-ce un hasard encore si l'image du Verbe incarné est le paradigme de l'image ouverte dans l'ouvrage éponyme de Didi-Huberman<sup>190</sup> ? La plupart des images qu'il étudie se déclinent en effet sur cette image paradigmatique, et relèvent du religieux et du sacré.

C'est parce que les images ouvrent sur l'inconnu, le non savoir et donc sur ce qui ne peut être mis en mots, sur ce qui ne peut être dit (l'indicible, l'inexprimable), qu'elles sont le lieu du non discours. Tant que l'image renvoie à un discours, elle ne pourra faire éprouver le sentiment du sacré, il lui faut donc dépasser le stade du discours<sup>191</sup>. L'image doit dépouiller l'être de sa pensée pour lui faire vivre une expérience sensorielle (qui pourrait *a posteriori*, mais non sans difficulté, être retranscrite en discours). Ainsi les images ouvrent sur ce qui est «ressenti», donc sur ce qui a une «existence» bien réelle. Mais cette existence qui ne peut être définie par des mots angoisse l'homme, «être de paroles»; privé de la pensée qui le constitue<sup>192</sup>, il ne sait plus qui il est ou plutôt, il croit ne plus être. L'ouverture provoque l'angoisse de l'existence (en tant que non-existence), qui serait une «angoisse de pensée»<sup>193</sup>.

L'image est le lieu du non discours, mais sur quel(s) espace(s) ouvre-t-elle ? Un espace seulement imaginaire (qui serait la projection de soi sur la scène, par exemple) ? Un espace

<sup>188</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 140.

<sup>189</sup> Titre d'un ouvrage de Georges Bataille (*La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, Paris, Éditions de minuit, coll. «Critique», 2003, 261 p.)

<sup>190</sup> En cela, Didi-Huberman se positionne comme un phénoménologue du suprasensible, puisqu'il analyse l'image du Verbe incarné comme pourrait le faire un théologien chrétien, expliquant la puissance de Dieu à travers les images divines. L'image divine serait-elle pour Didi-Huberman la matrice de toutes les images artistiques ? Par ailleurs, en rendant sa matérialité à l'image (en revalorisant l'image dans sa matérialité), et donc en en faisant une véritable «réalité imaginaire», le philosophe de l'art ne rejette-t-il pas l'image-signe, et ne fait-il pas de l'image une *pars totalis*, une partie du monde, soit un être ayant sa propre existence ?

<sup>191</sup> L'ouverture est le lieu du non discours comme nous l'avons vu.

<sup>192</sup> «*Cogito ergo sum*» cartésien.

<sup>193</sup> Évelyne Grossman, *L'Angoisse de penser*, Paris, Les Éditions de minuit, 2008, 156 p.

«intérieur» qui serait, paradoxalement, ce que projette l'image en nous, ce qui est véhiculé par l'image «qui nous regarde» ? À moins que cet espace intérieur ne soit celui de Georges Bataille : un espace sans images, une nuit dans laquelle le moi est confronté à son «ipséité». Ou encore est-il un espace «intérieur extérieur», un non lieu éphémère et mouvant, c'est-à-dire, un espace dont les limites ne sont jamais figées ?<sup>194</sup> Cet espace non définissable serait celui de l'inexprimable, du sacré<sup>195</sup>. L'espace ainsi défini (par son absence de définition !) échappe aussi à toute limite temporelle. En abolissant la distance entre le regardant et le regardé, en fusionnant ou dépassant les espaces intérieur et extérieur, l'image ouverte échappe ainsi au temps qui l'a produite. Grâce à son ouverture, l'image peut contenir tous les temps et tous les espaces, c'est-à-dire le temps et l'espace de tous ceux qui l'ont «regardée», la regardent et la regarderont<sup>196</sup>.

Finalement, l'ouverture de l'image, qu'elle soit picturale ou théâtrale, en permettant le passage du visible au visuel<sup>197</sup>, et donc l'accès à un autre espace-temps, peut se faire sur le sacré qui n'est pas «représentable», dans le sens où il ne peut être contenu dans les limites de la forme. De plus, si on définit le sacré comme un sentiment<sup>198</sup>, seul le corps ouvert par l'image peut l'éprouver, l'expérimenter. Le sacré s'expérimenterait soit dans des formes artistiques particulières, qui auraient toutes en commun d'être «ouvertes», soit dans la vision portée sur l'œuvre d'art, qui ouvre le sujet en le confrontant à l'inconnu. Le sacré ne correspond donc pas à la figuration de personnages sacrés, de lieux sacrés, etc. Il n'est pas un motif artistique<sup>199</sup>. C'est d'ailleurs bien ainsi que l'envisage Georges Bataille dans son article

<sup>194</sup> Nous pensons à l'absence de limite dehors-dedans étudiée par Évelyne Grossman (*idem*).

<sup>195</sup> C'est d'ailleurs en s'affranchissant totalement des images que les mystiques peuvent entrer en contact avec Dieu, et voir sa Lumière dans l'obscurité. Jean-Jacques Wunenberger écrit que «les écrits mystiques invoquent presque toujours un mouvement de «désimagination», processus par lequel l'imagination de l'âme se détache de la représentation, se libère de l'image, pour suivre un mouvement ascendant qui la mène à la jouissance pure de la présence de Dieu.» (Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images, op. cit.*, p. 166).

<sup>196</sup> C'est pourquoi il est possible de parler de «lectures «infinies» et d'un vertige de l'ouverture. Aucun regard n'épuise l'image. Walter Benjamin déclare : «ce qu'une peinture offre au regard serait une réalité dont aucun œil ne se rassasie» (cité par George Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 107).

<sup>197</sup> Idée développée par George Didi-Huberman dans *L'Image ouverte, op. cit.*

<sup>198</sup> À l'instar de Rudolf Otto.

<sup>199</sup> Nos analyses ne portent par conséquent pas sur le «thème» du sacré, elles s'attacheront à montrer en quoi les œuvres symbolistes sont susceptibles d'ouvrir sur le sacré ; cette ouverture étant rendue possible par un travail sur la forme, par des artistes qui partagent la même conception d'un art «sacré» et qui ont volontairement cherché à redonner à l'œuvre d'art un sens spirituel.

sur le sacré<sup>200</sup> tel que nous le comprenons. Or, il est particulièrement intéressant pour notre propos que Bataille relie étroitement l'«art moderne» au sacré et fasse de ce rapport le sujet même de sa réflexion. Selon lui, la quête de l'art (quête d'un «graal») et de «l'esprit moderne» est celle de «l'instant sacré», elle succède à la quête du beau, du vrai et du bien (quête platonicienne) qui avait précédé la modernité. Ce passage, véritable moment de bascule de l'art, s'effectue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>201</sup>. Désormais, l'art «représente» (sans le fixer), ou encore évoque<sup>202</sup>, un «*instant privilégié*<sup>203</sup>» qui est celui de l'expérience éphémère du sacré. Dans la modernité, le sacré est intérieur à l'art. Il serait cette part créée par l'art, soit née de l'œuvre même, part qui n'existe pas dans le monde extérieur, c'est-à-dire qui n'y trouve pas de modèle. Échappant au mode de la représentation, à la mimésis entendue comme copie d'un modèle préexistant, l'art moderne échappe au monde et à ses critères esthétiques, que sont le beau, le vrai et le bien, de même qu'aux coordonnées de l'espace et du temps. Création d'une réalité ni passée ni présente, l'art moderne serait anachronique. En somme, cet art ne *représente* pas (un lieu et un moment du monde), mais présente, soit *rend présent* le sacré (plus précisément la part de sacré «ajoutée au monde exprimé par lui») dans le temps de la perception, c'est-à-dire dans un présent toujours contemporain au regard.

Mais le sacré est-il uniquement une question de modernité ? Les propos de Bataille nous invitent à penser qu'il n'est pas seulement caractéristique de la modernité. En effet, le philosophe écrit que le sacré est «ce «graal» sans lequel (...) l'existence humaine ne peut pas être justifiée.<sup>204</sup>», «graal» qui a toujours été présent dans l'art, qui en est donc une constituante : «Jusqu'au moment où l'art, qui n'était encore fondamentalement que le moyen

<sup>200</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, 1970, p. 559-563.

<sup>201</sup> Bataille cite Rimbaud et Van Gogh, des précurseurs du symbolisme : «l'histoire de la poésie depuis Rimbaud, celle de la peinture tout au moins depuis Van Gogh témoignent de toute l'étendue et de la signification du nouvel orage.» (Georges Bataille, *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 560). Remarquons que le mot «orage» indique un changement violent. Le philosophe parle également de «l'agitation de l'«esprit moderne»» (*ibid.*, p. 559).

<sup>202</sup> «le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparu.» (*ibid.*, p. 560). Le sacré relèverait d'un art de la suggestion, tel que le préconise Mallarmé.

<sup>203</sup> «Le nom d'*instant privilégié* est le seul qui rende compte avec un peu d'exactitude de ce qui pouvait être rencontré au hasard de la recherche [implicitement, celle des artistes] : rien qui constitue une *substance* à l'épreuve du temps, tout au contraire, ce qui fuit aussitôt apparu et ne se laisse pas saisir.» (*idem*). Dans cette impossibilité d'être saisi, le sacré devient fruit du désir. La séduction de l'art serait dans le scintillement du sacré, c'est-à-dire dans ce qui disparaît aussitôt apparu : l'art serait l'objet du «désir insatisfait» (*ibid.*, p. 561). Rien n'excite plus le désir que le jeu d'une présence et d'une absence. Pour Jean Baudrillard, le secret de la séductrice est «dans le clignotement d'une présence» (*De la séduction*, Paris, Édition Galilée, 2002, p. 118). Notre étude de la *Salomé* d'Oscar Wilde (p. 135 et suiv.) portera sur la séduction du sacré.

<sup>204</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 562.

d'exprimer, prit conscience de la part créée [le sacré] qu'il avait **toujours** ajoutée au monde exprimé par lui (...)»<sup>205</sup>. S'il en est ainsi, l'art est essentiel à l'existence humaine, en raison de la part de sacré dont il est porteur<sup>206</sup>. Et si Dieu est mort, le sacré ne l'est pas et l'art non plus qui le recherche dans toutes ses créations.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'importance du corps dans l'expérience que constitue le sacré, ainsi que dans la confrontation du regardant à l'image. Or le corps est une donnée essentielle lorsqu'on étudie le théâtre (nous avons déjà vu que pour Diderot les corps peuvent faire image et que le regard est au centre de sa dramaturgie). Dans nos analyses des pièces et des tableaux symbolistes, nous aborderons sous différents angles la question des corps (corps charnel, désincarné, absent, présent, etc.). C'est pourquoi il nous paraît indispensable d'exposer théoriquement le rapport du corps à l'image.

## VI) Le corps et l'image

L'ouverture de l'image ne se fait pas sans violence. En effet, d'une part, pour se dépouiller, l'homme doit se faire violence pour faire face, démuni, au vide et à l'angoisse qu'il crée<sup>207</sup>. Par conséquent, l'image ne peut s'ouvrir qu'à celui qui désire vraiment voir et savoir, car l'accès à la connaissance est douloureux, voire dangereux (la folie guette). D'autre part, l'image nous fait violence en nous ouvrant et en nous imposant un regard intérieur, un «retour sur soi» (à moins qu'il ne s'agisse d'une découverte de soi) : l'homme peut décider soit de fermer les yeux, de détourner son regard, soit d'affronter la vision angoissante<sup>208</sup>. Le rapport à l'image envisagé ici est avant tout physique et non psychologique. Cependant, qu'il soit physique ou psychologique, dans les deux cas il concerne le corps, c'est pourquoi nous nous interrogerons sur la nature des liens entre l'image et le corps.

<sup>205</sup> C'est nous qui soulignons. *Ibid.*, p. 561-562.

<sup>206</sup> Peut-on aller jusqu'à dire que le sacré constitue l'essence de l'homme ?

<sup>207</sup> Expérience d'ouverture proche d'une angoisse de penser (*cf.* l'ouvrage éponyme d'Évelyne Grossman, *L'Angoisse de penser, op. cit.*).

<sup>208</sup> L'expérience n'est pas sans analogie avec l'analyse psychanalytique.

## 1) Image, corps et pensée

## Le corps, producteur et récepteur de l'image

D'une manière générale, le corps est impliqué dans toute existence d'images, puisqu'«il n'y a d'image pour un sujet que pour autant qu'il l'ait formé à partir de perceptions. Le nombre et la variété des images vont donc dépendre du corps propre, de ses médiateurs sensoriels (les cinq sens) et moteurs (geste, voix), qui participent à la formation des représentations sensibles et concrètes.<sup>209</sup>». En ce sens, le corps est bien producteur d'images<sup>210</sup>. D'une manière plus spécifique, les images peuvent s'inscrire sur le corps, soit concrètement (tatouages, corps peints, masques, etc.), soit fictivement, par projection de l'imaginaire d'un autre corps regardant ou du corps imageant même<sup>211</sup>. On peut alors également concevoir le corps comme récepteur d'images. En effet, dans certains arts, les corps eux-mêmes font images. Au théâtre, par exemple, nous verrons que les corps des acteurs forment de véritables tableaux vivants (esthétique diderotienne dont il a été question précédemment<sup>212</sup>). On peut dire aussi que les mimiques, la gestuelle, les attitudes et le rythme du corps de l'acteur participent grandement à la création du personnage, personnage qui vient doubler le corps de l'acteur, comme une image. Citons encore le cas étonnant des corps des Convulsionnaires ou celui des «corps-clichés» de femmes malades, devenant des médiums artistiques pour leurs médecins (à l'instar de la toile pour le peintre)<sup>213</sup>.

Nous constatons que les images évoquées ci-dessus sont de type et de nature différentes : corporelles (matérielles), elles ont une substance qui atteste de leur réalité, fictives (immatérielles), elles existent uniquement par l'imagination, la pensée. Mais qu'elles soient visuelles (picturales, scéniques) ou langagières (métaphores, allégories, symboles produits par le texte théâtral), nous traiterons philosophiquement ces images en présupposant leur

---

<sup>209</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Thémis philosophie», 1997, p. 9. Cf. le paragraphe intitulé «Le corps et son imagerie».

<sup>210</sup> «l'ensemble du corps participe à une sémio-poïétique, à une production de signes et d'images» (*idem*).

<sup>211</sup> Je parle de «corps imageant», c'est-à-dire d'un corps producteur d'images.

<sup>212</sup> Cf. p. 30 et suiv.

<sup>213</sup> Didi-Huberman étudie ces exemples dans *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit. De même, si les corps des hystériques sont donnés en spectacle et les crises d'hystérie provoquées par les médecins (Charcot, par exemple), c'est bien parce que ces derniers voient en ces corps des *images* capables d'impressionner les foules.

unité : «La philosophie des images peut difficilement se passer d'une catégorie générique d'image, définie au moins négativement, par toutes les représentations qui ne correspondent ni à l'être en soi des choses, ni à leur représentation abstraite.<sup>214</sup>».

À l'instar de la démarche de Hans Belting, dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images*<sup>215</sup>, nous tiendrons particulièrement compte dans nos analyses des liens entre l'image et le corps-spectateur, ainsi qu'entre l'image et le médium-support qui le véhicule<sup>216</sup>. Cependant, si pour Belting l'image est liée au corps-spectateur, dans la mesure où elle n'existe que si elle est regardée (ce qui implique que l'image est construite par la vision), elle l'est selon nous tout autant au corps-créditeur, à savoir celui de l'artiste producteur de l'image (fruit d'une vision artistique). Dès lors, l'image aurait une fonction de médiatrice dans un rapport entre un corps producteur – corps-créditeur – et un corps récepteur – corps-spectateur – et assurerait de cette façon la continuité entre les êtres<sup>217</sup>.

### L'image dans la formation de la pensée

Par ailleurs, on peut considérer que l'artiste est lui-même spectateur de l'image qu'il est en train de créer, et que sans cesse son regard la fait évoluer. Par conséquent, l'image n'est plus une simple représentation. Maurice Merleau-Ponty dépasse la notion de mimésis, en disant que la peinture est d'abord autotypique : «Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible<sup>218</sup> ». La philosophie de Merleau-Ponty fait partie des philosophies de «l'autopoïèse de l'image», pour lesquelles «[l]a vérité intrinsèque de l'image, la reconnaissance de son contenu, ne sont dégagés et pensés qu'à partir de l'image elle-même,

<sup>214</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images op. cit.*, p. 52.

<sup>215</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2004, 346 p.

<sup>216</sup> *Idem*, p. 10 (Avant-propos).

<sup>217</sup> Il s'agirait d'un véritable lien, lien organique (de corps à corps), de continuité vitale. À ce propos, le cadavre pour Maurice Blanchot serait image dans la mesure où il ne ressemble à «rien», et que «le rien» est la condition de l'image (dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/ essais», 1955, p. 341). Dans la mort, l'être existe enfin dans la continuité, il devient éternel. L'image du cadavre serait celle du néant de l'être, qui est la seule vérité de l'être, commune à tous les hommes : «la mort est (...) le travail de la vérité dans le monde», écrit Blanchot (*ibid.*, p. 351). C'est pourquoi on peut dire qu'elle assure la continuité entre les êtres. Maurice Maeterlinck développe une idée similaire : la vérité de l'être se découvre au moment de sa mort («Il ne faudrait faire que le portrait des morts, car eux-seuls sont eux-mêmes et se montrent un instant tels qu'ils sont.», dans *Le Trésor des humbles, op. cit.*, 1908, p. 53.).

<sup>218</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 69.

considérée dans son mode de présence, dans sa manière de se tenir sous un regard, sans comparaison avec un modèle de référence.<sup>219</sup> ».

Dans cette naissance du peintre dans le monde (et non simplement «au monde») par le regard, la peinture est comme l'inscription du corps-créateur dans l'image. La participation du créateur est totale : le sujet et l'objet fusionnent, au point de parler d'une vision imageante où image et pensée ne font qu'un. Dans ce cas, bien sûr, l'artiste est plus qu'un simple spectateur. Peut-être pourrait-on parler, à propos de la relation entre le regardant et le regardé (l'image et son spectateur), de degrés dans le regard, d'une hiérarchie dans la vision, qui déterminent la participation du sujet à l'objet<sup>220</sup> ? C'est cette différence de degré qui distinguerait l'artiste-spectateur du simple spectateur.

À propos de cette relation sujet-objet, une question se pose : l'image forme-t-elle la pensée ou la pensée forme-t-elle l'image, dans le processus de création artistique ? Si «l'image matérielle» (la production artistique) évolue et se métamorphose en fonction de «l'image-pensée» (l'idée), alors l'image-pensée est première dans le processus de création. L'idée (image-pensée) serait seconde dans ce même processus lorsque, par exemple, le peintre, au hasard<sup>221</sup>, pose une couleur ou dessine un trait sur un support, et que cette ébauche figurative lui donne alors à penser. En fait, il y aurait, selon de nombreux auteurs, un autre type d'images, appelées «images-matricielle», qui existeraient avant même que la pensée ne se forme<sup>222</sup>. Ces images prennent tour à tour le nom de schème (E. Kant, G. Durand), archétype (C.G. Jung), type (Platon), prototype, stéréotype, paradigme ou type-idéal<sup>223</sup>. Dans leur

<sup>219</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>220</sup> Comme la participation des êtres immatériels à Dieu dans la hiérarchie céleste (trônes, chérubins, séraphins ; pouvoirs, seigneuries, puissances ; anges, archanges, principautés) du mystique Pseudo-Denys l'Aréopagite, et celles des humains à Dieu dans la hiérarchie ecclésiastique (voir Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, Paris, Aubier Éditions Montaigne, coll. «Bibliothèque philosophique», 1943, 392 p.). Ces êtres participent d'autant plus à Dieu qu'ils le «voient» de plus près, sont plus près de lui.

Pour Platon, «la ressemblance a pour tâche fondamentale d'assurer une participation des images à l'être, et donc d'assurer une circulation entre plans d'être.» (Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, *op. cit.*, p. 112). Pour le philosophe grec, en art, c'est par la beauté – symbole de la perfection divine – que l'image participe plus ou moins à l'être. Chaque image (image de «la belle Forme intelligible») permet de «remonter des œuvres créées selon la beauté vers la beauté créatrice elle-même.» (*ibid.*, p. 118).

<sup>221</sup> Mais y a-t-il véritablement «hasard», l'absence d'idée ne serait-elle pas en fait l'absence d'une idée consciemment formée dans l'esprit ? Le geste du peintre peut-il naître du «rien» ? L'ébauche figurative ne correspondrait-elle pas en réalité à l'ébauche de l'idée ?

<sup>222</sup> Elles correspondent à une «catégorie d'images mentales, qui ne sont pas encore développées, ne sont pas parvenues au stade de représentation manifeste, achevée, ni sur le plan psychique, ni sous forme matérielle.» (Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, *op. cit.*, p. 46.).

Si ses images existent, on peut affirmer qu'il n'y a pas de hasard (*cf.* note 11).

<sup>223</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, *op. cit.*, p. 46-48.



capacité à unir le général au particulier, ces formes primitives peuvent être appréhendées par tous et deviennent des véhicules de la pensée humaine. À leur façon, elles assureraient – primitivement – la continuité des êtres dont nous parlions précédemment.

Quoi qu'il en soit de la prééminence de l'image ou de la pensée, chez l'artiste un va-et-vient se crée entre elles qui fait qu'elles ne peuvent plus exister indépendamment l'une de l'autre. Dans ce mouvement, elles tendent à s'interpénétrer voire à se confondre : l'image devient pensée et la pensée image, d'où l'émergence des théories de la pensée imageante<sup>224</sup>.

L'artiste, plus que tout autre, serait celui qui pense par images, dont la pensée est imageante ou encore visuelle<sup>225</sup>. Il resterait au spectateur, par sa propre vision, à accéder à la pensée de l'artiste, à remonter de la trace qu'est l'image à l'idée, ou encore à penser ce qu'il perçoit être la vision de l'artiste. En fait, la recherche de l'idée, ou plutôt la construction de la signification, est un phénomène à la fois individuel et collectif.

### Image individuelle et image collective

Nous pouvons supposer que le pouvoir dévolu à l'image est celui de la pensée (des pensées) qui la sous-tend. L'image comme fruit de la pensée imageante n'est pas simple illusion, elle est une réalité agissante. Elle est même, nous l'avons vu, une réalité matérielle (corporelle) dès lors qu'elle prend le corps pour médium. L'image serait l'incorporation du visible par l'imagination, ou plutôt par *une* imagination<sup>226</sup>. En effet, l'image n'existe pas en soi, elle ne peut exister qu'individuellement : «c'est en lui-même que le spectateur produit l'image<sup>227</sup>», elle est donc nécessairement dans un rapport intime avec l'être. Dans la mesure où il est une construction individuelle, le sens d'une image ne peut être univoque, l'image est porteuse

---

<sup>224</sup> Ces théories – au nombre de trois – sont présentées dans Jacques Wunenberger, *Philosophie des images*, op. cit., p. 218-226. Dans ces théories, «soit l'image participe de l'intellect au titre de simple adjuvant transitoire [image adjuvante], soit l'image opère une réelle médiation dans l'activité cognitive [image médiatrice], soit enfin l'image est liée originellement à la vie de la pensée [image *a priori*]» (*ibid.*, p. 219).

<sup>225</sup> Selon Jacques Wunenberger, Goethe développe cette hypothèse dans *Traité des couleurs* et *La métamorphose des plantes* (*ibid.*, p. 212).

<sup>226</sup> Nous verrons qu'elle peut être aussi la manifestation de l'invisible dans une forme matérielle ou pensée.

<sup>227</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 44. N'oublions pas que l'artiste est aussi son propre spectateur. L'auteur écrit plus loin p. 98 : «Le corps est la source de nos images».

d'une pluralité de sens. Elle peut alors être à la fois vectrice de la pensée de l'artiste et source de pensées : «c'est par l'expérience visuelle d'abord que l'homme a été conduit à l'imagination puis au concept<sup>228</sup>». Grâce à la pensée, elle emprunte un trajet qui la mène de l'individuel au collectif, pour revenir éventuellement à l'individuel<sup>229</sup>. En effet, même les images d'origine collective (c'est-à-dire proposées au regard collectif, conçues pour la collectivité) sont métamorphosées pour se transformer en image individuelle<sup>230</sup>. Les mythes et les légendes, qui proposeraient des images relativement «stables<sup>231</sup>», sont toujours réinterprétés. Dépourvu de sujet, «le mythe permet à la fois des variations dues à des opérations intellectuelles de recreation<sup>232</sup> (variantes du mythe et polyphonie) et à des activités herméneutiques lors de sa réception.<sup>233</sup>». Par conséquent, le sens d'une image n'est pas figé dans l'histoire. L'image traverse le temps en prenant différentes formes historiques (sens idéologique dominant d'une époque, par exemple), c'est pourquoi on peut dire qu'elle est en perpétuelle métamorphose. La répétition de l'image ne se fait jamais à l'identique (la représentation des mythes en constitue un bon exemple). En fait, les images présenteraient trois formes : individuelle, historique et intemporelle, dont seule la dernière, par définition, n'est pas susceptible de métamorphose. «Toutes les images présentent une forme historique, mais elles répondent aussi à des questions intemporelles pour lesquelles l'homme n'a jamais cessé de les inventer.<sup>234</sup>». L'intemporalité serait tout autant l'invariant de l'image que sa raison d'être. Ceci nous conduit à nous interroger sur l'être même de l'image, à nous poser la question philosophique de l'ontologie de l'image<sup>235</sup>, que nous aborderons d'un point de vue phénoménologique.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>229</sup> Nous lirons ce trajet dans les peintures de Gustave Moreau.

<sup>230</sup> Hans, *Pour une anthropologie des images, op. cit.*, p. 32.

<sup>231</sup> Leur stabilité vient de ce que le mythe est une structure fermée «qui implique un commencement, un milieu et une fin» (comme la tragédie, telle qu'elle est définie par Aristote ; tragédie qui représente d'ailleurs le plus souvent des mythes) ; la forme littéraire que prend le mythe est stable car elle est «composée selon des règles» (Jacques Wunenberger, *Philosophie des images, op. cit.*, p. 243).

<sup>232</sup> Il s'agit ici de réinterprétation ou recreation collectives.

<sup>233</sup> C'est-à-dire de façon individuelle (Jacques Wunenberger, *Philosophie des images, op. cit.*, p. 243).

<sup>234</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images, op. cit.*, p. 76.

<sup>235</sup> L'être de l'image dépendrait-il uniquement de la vision portée sur elle ? Dès lors que dans la vision le sujet fusionne avec l'objet pour produire des images, l'image n'est pas une coquille vide mais penche du côté de l'être.

## 2) Image et vision

### Le corps absent : la problématique du visible et de l'invisible

Si la peinture est autofigurative, comme le pense Merleau-Ponty, l'image est présence du corps absent et non sa simple représentation. En d'autres termes, elle fait surgir l'être. Par l'imagination, l'homme rend présent ce qu'il sait être absent. À ce propos, Belting épouse la pensée de Régis Debray en faisant de la présence d'une absence «la propriété la plus universelle de l'image<sup>236</sup>». En ce qui concerne la peinture, Merleau-Ponty parle plus précisément de la présence d'une absence rendue possible par la vision. Par son regard, le sujet fait surgir l'invisible du visible. Le philosophe écrit : «[l]e propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.<sup>237</sup>». Tandis que, pour Didi-Huberman, l'invisible correspond au sens caché, latent de l'œuvre (comme nous l'avons vu précédemment<sup>238</sup>) et donc renvoie au-moins en partie à l'inconscient ; ici, la question du visible et de l'invisible fait glisser la réflexion sur l'image vers une réflexion métaphysique, voire théologique : «On n'en remarque pas moins combien le langage phénoménologique reproduit, dans une version laïcisée, un paradigme théologique qui n'est pas loin de renvoyer au théologème chrétien de l'incarnation divine. Ainsi, chez Merleau-Ponty, l'Être est à la fois présent et absent de son image, comme Dieu est présent et absent dans la nature divino-humaine du Fils.<sup>239</sup>». Selon Jean-Jacques Wunenberger, l'analyse phénoménologique est novatrice en ce qu'elle dépasse la conception de l'image mimétique, mais elle pourrait «difficilement être transposée à l'image en général<sup>240</sup>». Cette analyse de l'expérience esthétique constituerait à son sens une expérience limite. Mais cette expérience limite<sup>241</sup> est-elle une expérience véritablement limitée ? Si tant est qu'une approche théorique soit à même de rendre compte de l'image en général, nous pouvons simplement remarquer que l'approche phénoménologique est en mesure d'englober tout le champ de l'art dit abstrait (ce qui n'est pas rien !). D'ailleurs, Wunenberger le constate lui-

<sup>236</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 13.

<sup>237</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 85.

<sup>238</sup> Cf. «Du visible au visuel», p. 38 et suiv.

<sup>239</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit., p. 145.

<sup>240</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit.

<sup>241</sup> Qui peut être conduit à l'expérimentation des limites de l'homme ? Il en serait ainsi chez George Bataille.

même : «L'invention de la peinture non figurative, au début du XX<sup>e</sup> siècle, obéit par contre à un double projet : non seulement renoncer au principe de représentation des objets, mais aussi donner à voir une structure invisible du monde.<sup>242</sup>».

Mais par quelle «magie» l'artiste peut-il faire surgir l'invisible du visible ? Quel est le secret (si secret il y a) de son pouvoir visionnaire ?

### Le regard magique de l'art

Commençons par quelques constatations. Aucune magie dans le fait que la vision d'un objet (matériel) dépend d'abord de la position du corps par rapport à cet objet, et par conséquent l'image produite aussi<sup>243</sup>. D'autre part, toute vision opère un mouvement de va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur, dans la mesure où toute image du dehors est intériorisée et produit spontanément des images mentales. Ce double mouvement a potentiellement pour conséquence de lier l'objet au sujet, de fusionner vision extérieure et vision intérieure (c'est sans doute pour cette raison que Merleau-Ponty voit les choses comme «une annexe ou un prolongement du corps<sup>244</sup>»). C'est cette relation particulière et unique qui produit l'image artistique, susceptible de toutes les métamorphoses tant qu'elle n'a pas été fixée par l'artiste-voyant. Cependant, une fois fixée, l'image devient support d'une autre vision (en fait, de visions infinies) susceptible de la modifier à son tour. Aussi est-elle potentiellement productrice d'une multitude d'images<sup>245</sup>. Il y aurait cependant une condition à la métamorphose de l'image par la vision : que la vision produise une véritable pensée, capable d'être à son tour transformée en vision. Dans le processus de création, nous émettons l'hypothèse que dès que l'objet est vu, il est pensé par l'intermédiaire de la vision intérieure (pensée imageante) : l'image matérielle externe donne naissance à une image immatérielle interne, celle-ci produira une image artistique originale et unique, qui n'est pas une simple reproduction (une copie conforme) du réel, mais le réel pensé. De même, dans le processus de réception, l'image artistique matérielle produira une nouvelle image

---

<sup>242</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit., p. 246. La note 1 (p. 246) parle de la «peinture proprement métaphysique» de Chirico et Magritte.

<sup>243</sup> La vision dépend, par exemple, de la distance, de l'angle, du haut et du bas, de la netteté, de la lumière, etc. qui sont tous des facteurs concrets, voire mesurables.

<sup>244</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 19.

<sup>245</sup> Processus d'engendrement des images.

immatérielle, qui ne donnera pas naissance à une image matérielle, mais construira la vision du monde du récepteur<sup>246</sup>.

Pour que la métamorphose créatrice soit possible, il faudrait, selon Merleau-Ponty, «le don du visible» qui «se mérite par l'exercice»<sup>247</sup>. Le peintre, dont le métier est de transformer le monde en images visuelles, possède ce don et serait l'exemple-type du voyant : «sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même<sup>248</sup>». On peut penser aussi que le spectateur doit s'exercer pour apprendre à voir l'invisible, pour remonter de la trace (la peinture) à la vision du peintre. À cette condition seulement, l'image devient le lieu de rencontre entre deux visions, soit entre le «je» et l'«autre». Là est la magie de l'art, dans le regard porté sur l'œuvre artistique par le spectateur, sur le réel par le peintre. Pour exister, l'image a besoin du regard et de son «pouvoir d'animation» : le regard transforme en images ce qu'il voit. C'est bien ce que fait l'artiste-peintre face au paysage qu'il transcrit sur sa toile, par exemple. Le paysage est transformé de manière particulière par la vision du peintre qui «l'interprète». Dorénavant le paysage pourra être vu différemment, par la projection de la vision de l'artiste sur lui.

Mais ce regard ne toucherait-il pas aussi au sacré, lorsque du visible la peinture fait surgir l'invisible ? Merleau-Ponty le laisse entendre quand il écrit que la peinture «donne existence visible à ce que la vision **profane** croit invisible<sup>249</sup>» et, quelques phrases plus loin, que «le peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de la vision.<sup>250</sup>». L'expérience de la vision du peintre serait alors une expérience du sacré, éphémère, car elle n'a lieu que dans la durée de l'acte de peindre. Le peintre donnerait à voir le sacré dans les traces que son expérience laisse sur la toile ; traces à la fois visibles et invisibles qui ne sont pas à décoder<sup>251</sup>, mais que le spectateur doit apprendre à voir.

---

<sup>246</sup> À moins que le récepteur ne soit aussi créateur.

<sup>247</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 25.

<sup>248</sup> *Idem*.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 27 ; c'est nous qui soulignons. L'emploi de cet adjectif implique qu'il y a une vision sacrée. Régis Debray, quant à lui, unit clairement le sacré au magique en parlant de «regard sacré ou magique» (cependant chez lui, le magique est limité à «l'ère des idoles» dans «l'histoire du visible»), dans *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/ essais», 1992, p. 57.

<sup>250</sup> *Idem*.

<sup>251</sup> Gustave Moreau affirme qu'il n'y a rien de plus simple que ses peintures, tandis que pour les critiques, elles constituent des énigmes, car elles sont pleines de symboles à décoder : «Il n'y a pas à chercher 36 mille choses là-dedans. Je cherche une délicieuse tache de couleur faisant un joli effet et puis c'est tout.» ; «Les Ophélie, les Pasiphaés, les Messalines, etc, etc, (...) – il n'y a pas à chercher là des rébus : c'est comme [sujet] bien simple,

Ajoutons pour finir qu'une autre condition à la production d'une pensée par la vision est la disponibilité du regardant à ce qu'il voit, sans laquelle il ne fera que projeter ce qu'il sait (du monde) et, par conséquent, ne verra pas. Il doit donc être ouvert ou plutôt se laisser ouvrir par l'image, afin de permettre au monde d'entrer en lui, autrement la fusion des visions intérieure et extérieure est impossible<sup>252</sup>. C'est pourquoi, lorsqu'il y a «vision», ce que nous voyons nous regarde (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Didi-Huberman<sup>253</sup>) : «Entre lui [le peintre] et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi les peintres ont dit que les choses les regardent.<sup>254</sup>».

---

tout ce qu'il y a de plus simple.» (Gustave Moreau, *Écrits sur l'art : Volume II, théorie et critique d'art*, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, p. 232).

<sup>252</sup> En ce sens, le spectateur est aussi créateur, par le biais de la pensée imageante.

<sup>253</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

<sup>254</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 31.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR LA**  
**FEMME**

## A) REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME DANS LES PIÈCES DE THÉÂTRE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE<sup>255</sup>

### I) Représentation normative (dominante ?) de la femme au théâtre

Le «petit sujet français» qui assure le succès des pièces de théâtre aussi bien en France qu'à l'étranger (au-moins en Europe) est celui de l'adultère (au féminin le plus souvent)<sup>256</sup>. Ce sujet est traité dans les genres du vaudeville<sup>257</sup>, du mélodrame<sup>258</sup> ou du théâtre de boulevard, tous genres affectionnés par un public bourgeois<sup>259</sup>. À ce sujet, correspond la forme de la «pièce bien faite» établie par

---

<sup>255</sup> Cette partie a été réalisée à partir de quatre principaux ouvrages généraux : Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. «Dictionnaires & références», n°15, 2006, 367 p. ; Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1986, 126 p. ; Hélène Laplace-Clavierie (sous la direction de), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle : Histoire – Textes choisis – Mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, 567 p. et Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 2001, 345 p. Les pièces qu'ils mentionnent n'ont pas toutes été lues, mais d'autres ont été lues (cf. bibliographie «théâtre»). Notre but était de savoir quel(s) type(s) de représentation de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle se dégagent(en)t de la lecture de ces critiques et non de faire une analyse personnelle des pièces (ce que nous aurions aimé faire avec plus de temps).

<sup>256</sup> Autrand cite à ce propos des critiques de l'époque, dont Alphonse Sédard et Jean Bertaud, auteurs de *L'Évolution du théâtre contemporain* : «Il est admis aujourd'hui qu'une femme n'est intéressante sur la scène que si elle a commis, commet ou va commettre une faute» ou Émile Faguet, un des grands noms de la critique dramatique du temps : «Ne suffit-il pas qu'une femme soit adultère pour qu'elle soit sympathique ? C'est une règle même du théâtre, c'est une loi même du théâtre.» (Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 68.)

<sup>257</sup> Chez Georges Feydeau, par exemple, dans *La Main passe* (Henri Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1986, p. 81 ; remarquons que le critique ne mentionne pas explicitement le thème de l'adultère dans son ouvrage, mais parle du lit et du placard, objets qui tiennent une place «plus modeste qu'on ne l'a dit», p. 84 ; on sait cependant que «l'amant caché dans le placard» est un cliché du genre). Le thème est également traité dans le genre de la farce conjugale qu'adopte l'auteur à partir de 1908 (*ibid.*, p. 80) Le thème de l'adultère est effectivement récurrent chez Feydeau.

<sup>258</sup> Surtout dans le mélodrame romantique (1823-1848) : «L'adultère, presque banni de l'ancien mélodrame, envahit peu à peu les intrigues (...)» ; «Cette «adultérolâtrie», qui touchera tous les genres [et donc le vaudeville aussi], demeurera jusqu'à la fin du siècle une thématique essentielle.» (Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, op. cit., p. 54). Le critique nous signale cependant l'apparition du thème de l'adultère dès 1815 (*ibid.*, p. 35).

<sup>259</sup> Mais pas seulement : on trouve «toutes les couches de la société» dans les théâtres qui jouent des mélodrames (Porte-Saint-Martin, Ambigu, Gaîté, Château-d'eau), dans *ibid.*, p. 117.



Eugène Scribe, encore appelée «pièce à la française»<sup>260</sup>. Cette situation du théâtre français perdure à la fin du siècle : au lendemain de 1870, le critique Michel Autrand remarque la «continuation sans problème de la dramaturgie héritée pour l'essentiel du classicisme. On en est toujours aux quatre «S» de la fin du second empire : Scribe, Sardou, Sarcey et la «Scène à faire».<sup>261</sup>». Un sujet unique<sup>262</sup> dans une forme convenue respectant les conventions issues du théâtre classique : voici ce qui semble caractériser la scène française tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui contribue à son appauvrissement (ou du moins à sa stagnation). Ce type de pièces véhicule un discours moral et normatif, applaudi par la classe bourgeoise montante qui constitue le public majoritaire de l'époque, public appelé «le peuple»<sup>263</sup>. Parmi les différents genres cités, le mélodrame qui «draina les foules d'un bout à l'autre du siècle.»<sup>264</sup> plaît parce qu'il tient un discours conformiste<sup>265</sup>. Il s'agit en effet de plaire au public : «Dans sa clarté, sa lisibilité, sa logique et son efficacité, la pièce bien faite s'inscrit ainsi dans la longue tradition classique que nourrit dans la dramaturgie le souci premier que l'on porte à l'adhésion du spectateur.»<sup>266</sup>. Les exemples de cette représentation conventionnelle de la femme sont à trouver parmi les pièces issues de la tradition, comme *L'Aventurière* ou *Gabrielle*, d'Émile Augier<sup>267</sup> ; *Théodora* de Victorien Sardou<sup>268</sup> ; *Amants* de Maurice Donnay<sup>269</sup>, ou

---

<sup>260</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», thèse de doctorat d'État, Lille, Université Lille III, 1993, p. 310.

Pour définir la pièce bien faite, Michel Autrand cite Sardou qui parle à propos d'un drame d'Ohnet des «sentiments que tout le monde comprend et qui intéressent tout le monde, parce qu'ils sont les sentiments communs de la nature humaine ; il [le drame de M. Ohnet] est clairement exposé, déduit avec logique ; un dénouement heureux le conclut. Il n'en faut pas davantage, je ne dis pas pour écrire un chef d'œuvre, mais pour plaire deux ou trois cents fois de suite au public» (*Le Théâtre en France de 1870 à 1914, op. cit.*, note 1 p. 63).

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>262</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 182. Un autre critique, Patrick Berthier, parle de «fixation thématique : «Rien n'a bougé, dirait-on, en cinquante ans. *Les Amants de Suzy* de Romain Coolus (1868-1952) sont quasiment le remake de *La Dame aux camélias*», c'est-à-dire dans toute la première moitié du siècle (*Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 101).

<sup>263</sup> Par opposition au «petit peuple», soit 30% de la population analphabète (Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, op. cit.*, p. 34 et 181).

<sup>264</sup> Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 68.

<sup>265</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, op. cit.*, p. 55.

<sup>266</sup> Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 66. En effet, depuis la *Poétique* d'Aristote, il s'agit bien de plaire au public.

<sup>267</sup> Émile Augier, *L'Aventurière, Gabrielle*, dans *Théâtre complet, tome I*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, [s.d.], 504 p.

bien parmi des pièces réalistes comme *Le Berceau* ou *Suzette* d'Eugène Brieux<sup>270</sup> ; *Le Réveil* de Paul Hervieux<sup>271</sup> ; *L'Infidèle* de Georges Porto-Riche<sup>272</sup>. Parmi les comédies, nous pouvons citer *La Fille d'honneur* d'Alexandre Duval (1818), *La Mère rivale* de Casimir Bonjour (1821), *La Mère et la fille* d'Adolphe Empis (1830), *Valérie* d'Eugène Scribe (1822) et *La Marâtre* de Balzac en 1851<sup>273</sup>.

Toute tentative pour sortir du modèle de la pièce bien faite est rarement couronnée de succès. Il en est ainsi des pièces qui présentent des personnages féminins ayant des personnalités, comme *La Parisienne* d'Henri Becque, libre de corps et d'esprit et qui se joue à la fois de son mari et de son amant<sup>274</sup> ou encore la pièce *Les Corbeaux*<sup>275</sup> qui, selon Monique Dubar, faisant certainement allusion au personnage de Marie<sup>276</sup>, présente un «cas exceptionnel de démystification du personnage si fréquemment mystifié qu'est la jeune fille de théâtre<sup>277</sup>». «Becque va jusqu'à dénoncer dans les faits la théâtralisation obligée et menteuse de la femme toujours jeune, qu'elle soit jeune fille ou jeune femme.<sup>278</sup>». Le public est réticent à ce théâtre social tel qu'André Antoine cherchera à le mettre en scène au Théâtre Antoine et au Théâtre-Libre avec cet auteur – Henri Becque – et d'autres comme Jullien, Salandri, Ancey ou Brieux. Henry Becque serait un exemple de cet

---

<sup>268</sup> Victorien Sardou, *Théodora*, dans *Théâtre complet*, tome 2, Paris, Albin Michel éditeur, 1934, I-XIII-555 p.

<sup>269</sup> Maurice Donnay, *Amants*, dans *Théâtre, tome II*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1908, 376 p.

<sup>270</sup> Eugène Brieux, *Théâtre complet* (tome 5), Paris, Stock, 1923, 350 p.

<sup>271</sup> Paul Hervieux, *Le Réveil*, dans *Théâtre complet III* (4 tomes), Paris, Arthème Fayard éditeur, [s.d.], 429 p.

<sup>272</sup> Dans Georges de Portoriche, *Théâtre complet* (tome 1), Paris, Arthème Fayard, éditeur, 18[90], 317 p.

<sup>273</sup> Ces exemples (pièces non lues) ont été pris chez Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, *op. cit.* En voici des références : Alexandre Duval, *La Fille d'honneur*, Paris, J.-N Barba, 1819, viii-128 p. ; Casimir Bonjour, *La Mère rivale*, Paris, Amyot, 1821, IX-66 p. ; Adolphe Empis, *La Mère et la fille*, Paris, Chez Barba Libraire, 1830, 134 p. ; Eugène Scribe, *Valérie*, Paris, Ladvocat, 1823, 80 p. ; Honoré de Balzac, *La Marâtre*, dans *Théâtre II*, Paris, Albin Michel, [1927], 290 p.

<sup>274</sup> Henry Becque, *La Parisienne*, dans *Œuvres complètes* tome 3 (7 tomes), Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1924, 305 p.

<sup>275</sup> Henry Becque, *Les Corbeaux*, with Introduction, notes, and vocabulary by Eric A. Dawson, New York, D.C. Heath and Company, coll. «Heath's Modern Language Series», 1925, xviii-173 p.

<sup>276</sup> D'après notre lecture, des trois jeunes filles de la pièce, Marie est celle qui fait preuve de lucidité et d'esprit de décision (en tout cas plus que sa mère, totalement dépassée par les événements).

<sup>277</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 255.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 256.

échec dans la voie du renouvellement : «La carrière théâtrale finalement très courte de Becque témoigne à l'écart des écoles et des théories, de la relative incompréhension qu'a rencontrée son inspiration sociale au théâtre.<sup>279</sup>». Il n'est pas étonnant que le personnage d'Élizabeth dans *La Révolte* de Villiers de L'Isle-Adam<sup>280</sup> créé par un auteur précurseur du théâtre symboliste, ait choqué le public et que la pièce ait échoué<sup>281</sup>. Car, selon Dubar, non seulement la représentation du personnage est nouvelle : «(...) elle ne meurt pas, elle ne commet pas d'adultère, elle parle.<sup>282</sup>», mais la forme dramatique l'est également : nouveauté du dialogue mari-femme, nouveauté du long monologue d'Élizabeth, porteur à la fois de «poésie», d'«idéologie», de «métaphysique du rêve» (selon les termes de Dubar) ; «tout le personnage d'Élizabeth est ici engagé dans un processus théâtral majeur<sup>283</sup>».

Par contre, il y a parfois des réussites, notamment dans les pièces religieuses, peut-être parce qu'il s'agit d'un type de pièces dont le sujet nécessite plus de nouveautés<sup>284</sup>, et que ces dernières sont, par conséquent, mieux tolérées. Nous pouvons citer comme exemple *L'Envers d'une sainte* de François de Curel<sup>285</sup>, *L'Amante du Christ* de Rodolphe Darzens, pièce «plutôt bien accueillie par le public» mais critiquée par Villiers de L'Isle-Adam et Léon Bloy<sup>286</sup>, ou encore *La Samaritaine* d'Edmond Rostand qui entraîne un succès public<sup>287</sup>.

<sup>279</sup> Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 206.

<sup>280</sup> Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte* dans *Œuvres complètes I*, Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1986, p. 376-408.

<sup>281</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», op. cit., p. 667.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>284</sup> Par exemple, la liaison des scènes laisse la place à des tableaux juxtaposés, qui présentent chacun un décor original (Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 89).

<sup>285</sup> François (de) Curel, *L'Envers d'une sainte*, dans *Théâtre complet* tome 2 (6 tomes), Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1909, 255 p.

<sup>286</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», op. cit., p. 272.

Rodolphe Darzens, *L'Amante du Christ*, Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 1888, 45 p.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 488. Cette pièce de Rostand appartient à un «type de pièce (...) qui relève plus d'un certain goût du temps qu'elle ne prétend être réellement "religieuse"».

Edmond Rostand, *La Samaritaine*, dans *Théâtre*, Paris, Omnibus, 2006, 992 p.

La plupart des œuvres relevant de «la pièce bien faite» qui ont eu du succès à leur époque sont donc oubliées et ont été écrites par des auteurs eux-mêmes aujourd'hui complètement oubliés. Il a fallu le travail d'historiens du théâtre, tels que Patrick Berthier et Michel Autrand, pour les lire et les sortir de l'ombre, et, pour ce dernier auteur, réhabiliter certains de ces écrivains et de ces œuvres. Ces dernières années, la critique s'est intéressée à l'œuvre de Victorien Sardou à l'occasion du centenaire de sa disparition<sup>288</sup>.

Nous venons de voir que si «la pièce à la française» plaît et assure un bénéfice financier à ses auteurs, cela n'empêche pas de nombreux dramaturges de proposer d'autres images de la femme que celle de la femme adultère qui, coupable ou victime, apparaît finalement comme un personnage interchangeable d'une pièce à l'autre. Dans la réalité de la scène théâtrale française, nous constatons que des représentations variées de la femme sont proposées (même si les pièces ne tiennent pas l'affiche et échouent après quelques représentations). Nous venons d'en donner plusieurs exemples et Monique Dubar en étudie un certain nombre dans sa thèse. Il faut donc se méfier d'une généralisation abusive : tous les auteurs ne cherchent pas à enfermer la femme dans une image stéréotypée, et certains iront même jusqu'à la défendre dans son statut et ses droits.

## II) La «défense» des femmes

### 1) «Féminisme» d'Alexandre Dumas, d'Émile Augier et de Victorien Sardou ?

Selon Michelle Zancarini-Fournel, Alexandre Dumas serait l'inventeur du mot «féminisme» : «Le mot même “féminisme”, né sous la plume d'Alexandre Dumas

---

<sup>288</sup> Isabelle Moindrot (dir.), *Victorien Sardou : Le théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Le Spectaculaire Théâtre», 2011, 422 p. ; Guy Ducrey (dir.), *Victorien Sardou : Un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. «Configurations littéraires», 2007, 416 p. [+ 32 p.].

en 1872 dans un sens péjoratif, est repris et détourné en 1882 par Hubertine Auclert qui se bat pour le suffrage des femmes.<sup>289</sup> Le féminisme de Dumas – au sens péjoratif – serait, comme celui d'Émile Augier, un féminisme moralisateur qui ne viserait pas, contrairement à celui de Victor Hugo, par exemple, à rétablir la dignité des femmes. Ce n'est donc pas dans le même but que ces deux auteurs dénoncent la prostitution, Hugo avec *Esca* (1881) et *Margarita* (1882), Augier avec *Les Lionnes pauvres* et *Gabrielle* (1849)<sup>290</sup>. Le féminisme déclaré de Dumas qui dans la préface de sa pièce *La Dame aux camélias*<sup>291</sup> (1852) «dénonce le manque de protection sociale des femmes et des enfants naturels» serait à prendre avec distance<sup>292</sup>. Dans ses drames à thèse, où il se bat pour «l'égalité des sexes, l'autorisation du divorce, la protection des enfants naturels, la promotion de la sincérité contre l'hypocrisie morale.<sup>293</sup>», Dumas ne chercherait pas à révolutionner la société, mais à «faire œuvre morale<sup>294</sup>». Si «plus qu'Augier, il stigmatise l'inconduite masculine, et tous les mécanismes sociaux qui la favorisent.», sa «dévotion à la femme» serait un «masque de sa misogynie»<sup>295</sup>. D'autre part, son réalisme «n'est pas celui de la future école naturaliste ni de l'esthétique expérimentale d'Antoine<sup>296</sup>», c'est en fait un réalisme bien étroit réduit aux problèmes de couple dans le milieu bourgeois. De ce point de vue, il faut nuancer l'assertion de Patrick Berthier selon laquelle Dumas «représente indubitablement la branche la plus vigoureuse du réalisme social au théâtre<sup>297</sup>». Le critique donne pour exemple *La Femme de Claude* (1873), «plaidoyer par ailleurs intéressant en

<sup>289</sup> Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 15-16.

<sup>290</sup> Victor Hugo, *Les Deux trouvaillies de Gallus : Margarita, Esca*, dans *Le Théâtre en liberté*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio classique», 966 p. ; Émile Augier, *Gabrielle* dans *Théâtre complet*, tome I, *op. cit.* et *Les Lionnes pauvres*, dans *ibid.*, tome 4.

<sup>291</sup> Dans *L'Avant-scène théâtre*, Paris, n°782, 1986, 50 p.

<sup>292</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 278-279.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 315 (article d'Olivier Bara). Remarquons que, sur ces sujets, il a pour prédécesseur Beaumarchais.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>295</sup> Comme pour Victorien Sardou chez lequel «la passion amoureuse est respectée et glorifiée», selon Monique Dubar dans «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 426.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 167.

Alexandre Dumas fils, *La Femme de Claude*, Paris, Michel Lévy, 1873, lxxxi-87 p.

<sup>297</sup> Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 84.

faveur du divorce<sup>298</sup>», où «l'héroïne (...) incarne le Mal, identifié à la Prostitution<sup>299</sup>».

Citons d'autres exemples pris chez Dumas de ce théâtre partisan vis-à-vis des femmes, le *Demi-monde* (1855), «consacré aux femmes mariées déshonorées<sup>300</sup>» et *La Question d'argent*<sup>301</sup> (1857), pièce pour laquelle l'enjeu «est moins le conflit des classes que l'honneur et la dignité de la femme dans l'institution du mariage.<sup>302</sup>». À travers sa thèse, Dumas prend parti pour «l'attachement féminin à la valeur absolue de l'amour» contre «la perversion moderne par l'argent.»<sup>303</sup>. Si l'écrivain peut être critiqué pour la manière manichéenne dont il aborde les problèmes contemporains, il tente cependant – selon Olivier Bara – de faire évoluer l'écriture dramatique vers une forme de stylisation, en présentant des personnages qui deviennent des allégories «à force d'être «typisés»<sup>304</sup>». Toujours selon Bara, la stylisation est également présente dans *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou (1893), cependant elle aurait pour but de tirer la pièce «vers une forme de populisme<sup>305</sup>» plutôt que de faire du personnage féminin une allégorie. En dépit des nuances apportées au féminisme de Dumas, remarquons que ce parti-pris pour les femmes tend à ébranler la forme traditionnelle (celle de la pièce bien faite) dans laquelle il s'exprime, au moyen de la stylisation dont parle Olivier Bara<sup>306</sup>.

## 2) Le féminisme des romantiques

À côté de ces auteurs au «féminisme» contestable ou ambigu, les romantiques, et à leur suite les auteurs de «mélodrame social», se détachent du discours moral et normatif sur les femmes véhiculé par la pièce à la française. Ce positionnement de

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>299</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 315.

<sup>300</sup> *Idem.* Alexandre Dumas fils, *Le Demi-monde*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, [1868], 387 p.

<sup>301</sup> Alexandre Dumas fils, *La Question d'argent*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*

<sup>302</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 335.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 311-331.

«défense» de la femme n'est pas surprenant pour un théâtre (le théâtre romantique) caractérisé avant tout par sa dimension critique. Florence Naugrette raconte son «[h]istoire d'un combat collectif», au chapitre trois de son ouvrage *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*<sup>307</sup>. Elle y souligne sa «portée subversive» «qui présente une «société fondamentalement divisée»<sup>308</sup> et parle à son propos d'une éthique du refus : «Refus de jouer dans l'espace illusionniste machiné à outrance (...), «[r]efus de la démagogie quand il s'agit de s'adresser au peuple.»<sup>309</sup>. Il semblerait que le théâtre romantique refuse la représentation stéréotypée de la femme. Et pourtant, selon Dubar, les personnages féminins de Victor Hugo ne sont pas toujours «ceux qu'il développe et affirme avec le plus de force<sup>310</sup>», à l'exception de ceux de ses mélodrames<sup>311</sup> ; elle affirme même que, par rapport à l'Histoire, «les rôles féminins sont moins significatifs que jamais» (citant Marion Delorme, *Lucrèce Borgia et Thisbé*), en avançant la raison que «les personnages historiques féminins dans les pièces de théâtre préfèrent le sentiment au pouvoir qu'elles incarnent<sup>312</sup>». La femme y est alors réduite, encore une fois, au rôle d'amoureuse. De même pour Patrick Berthier, dans le drame romantique, «[c]ourtisanes ou reines, les femmes sont souvent des victimes pathétiques (...)» ; «quant à l'éloge de la femme authentiquement amoureuse, fût-ce au prix de l'adultère et même au sein de la prostitution, il prépare la voie au théâtre d'Augier et Dumas fils.<sup>313</sup>». Cependant, l'amour dans le drame romantique est érigé en vraie valeur, il ne se réduit pas aux relations conjugales et à

---

<sup>307</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, *op. cit.*

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>310</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 375.

<sup>311</sup> Dubar ne donne pas de titres, or selon Thomasseau, il serait difficile de distinguer chez Hugo le mélodrame du drame romantique, à l'exception de sa première pièce *Inez de Castro* (1919) : «D'autre part, les drames de la maturité, lorsqu'ils ne furent pas rehaussés par le lyrisme, apparurent déjà aux yeux de la critique de l'époque comme de simples mélodrames (...)», par exemple *Lucrèce Borgia* (Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, *op. cit.*, p. 81). Selon Thomasseau, «En fait, drame et mélodrame romantique se sont, à leur naissance, confondus : la distinction n'a jamais pu se faire nettement entre eux.» (*ibid.*, p. 53). Par contre, Anne Ubersfeld distingue mélodrame et drame chez Hugo (pour un approfondissement de la question, cf. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, 686 p.).

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>313</sup> Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 54.

l'anecdotique<sup>314</sup>. D'autre part, cette défense du féminin ne serait pas à chercher dans le drame historique, même si on peut en trouver des signes : le «discours critique sur la condition faite aux femmes [est] perceptible déjà dans le drame historique, mais plus immédiatement visible dans les drames modernes ou dont la fiction est située dans une époque récente.». Selon Ledda et Naugrette, la présence – même faible – de ce discours critique dans le drame historique de Victor Hugo peut se percevoir à travers une représentation complexe des personnages féminins, cette complexité empêchant d'enfermer la femme dans un seul sens<sup>315</sup>. Avec *Marion Delorme*<sup>316</sup> (1829) et les «deux drames historiques sanglants<sup>317</sup>» *Lucrèce Borgia* (1833) et *Marie Tudor* (1833)<sup>318</sup> sont mis en scène, pour le premier drame, une «souveraine criminelle et mère attentive», et pour le second, une «reine tyrannique et femme amoureuse»<sup>319</sup>. Les trois derniers personnages féminins évoqués, caractérisés par leur complexité, renouvelleraient «par [leurs] contradictions l'emploi de reine tyrannique.<sup>320</sup>».

Quoi qu'il en soit, il ne fait pas de doute que Hugo prend parti pour les femmes, lorsqu'il revendique l'égalité politique en déclarant : «Il y a des citoyens, il n'y a pas de citoyennes. C'est là un état violent, il faut qu'il cesse.<sup>321</sup>», et lorsqu'il rend hommage aux pétroleuses dans ses poésies<sup>322</sup>. La défense des femmes chez Hugo serait la plus nette dans son théâtre de l'exil, prolongement du drame romantique, mais qui n'est pas destiné à être joué. Dans les deux pièces qui forment le diptyque intitulé *Les Deux trouvailles de Gallus, Esca* (drame de 1881) et *Margarita*<sup>323</sup> (comédie créée en 1882), il dénonce la prostitution «comme fléau social avilissant la femme». Faire parler une fille publique en alexandrins est déjà

<sup>314</sup> «L'amour est en effet, de manière générale dans le drame romantique, l'ultime valeur qui résiste au désastre.» (Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, op. cit.*, p. 231).

<sup>315</sup> C'est en raison des multiples visages du personnage féminin de Froufrou (Meilhac et Halévy, 1869) que Monique Dubar fait de cette pièce un exemple clé permettant de passer de la catégorie de la Prisonnière à celle de la Fugitive (cf. «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914 », *op. cit.*).

<sup>316</sup> Dans Victor Hugo, *Théâtre*, Paris, Hachette et cie, 1856, tome 1.

<sup>317</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 143.

<sup>318</sup> Dans Victor Hugo, *Théâtre, op. cit.*

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>321</sup> Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>, op. cit.*, p. 43.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>323</sup> Dans Victor Hugo, *Le Théâtre en liberté, op. cit.*



une façon pour Hugo de la réhabiliter<sup>324</sup>. Par la défense de la femme, le «*Théâtre en liberté*» hugolien adopte «une position critique par rapport au théâtre de son époque<sup>325</sup>», et ce dans la partie de son théâtre peut-être la plus novatrice<sup>326</sup>.

Deux autres grands dramaturges romantiques, Alfred de Musset et Alfred de Vigny, également peu joués à leur époque<sup>327</sup>, prennent la défense de la femme : Florence Naugrette, spécialiste du théâtre romantique, choisit d'illustrer sa partie intitulée «Féminismes» en étudiant leurs œuvres. Selon elle, les deux pièces de Musset «*On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne*<sup>328</sup> posent avec acuité les contradictions dans lesquelles la société contemporaine enferme les femmes.<sup>329</sup>». L'écrivain y met en cause la condition sociale de la femme et sa dépendance du mari<sup>330</sup>.

Quant à Vigny, il développe, selon Naugrette, une «réflexion clairement féministe» dans sa comédie légère *Quitte pour la peur*<sup>331</sup> (1833), ainsi que dans *Chatterton*<sup>332</sup>, pièce dans laquelle la femme ne trouve de solution à son impossibilité d'aimer que dans la mort<sup>333</sup>. Enfin, dans *La Maréchale d'Ancre*<sup>334</sup>

<sup>324</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 294.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>326</sup> «Simple curiosité poétique pour ses contemporains, sans valeur scénique, le *Théâtre en liberté* est ainsi devenu depuis un siècle le signe évident d'une libération dramaturgique et la part sans doute la plus authentiquement vivante du théâtre de Hugo.» (Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit. p. 133).

<sup>327</sup> C'est un fait connu qu'après l'échec de la représentation de *La Nuit vénitienne* le 1<sup>er</sup> décembre 1830 (Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 150) – la pièce «est sifflée du début à la fin et (...) chute donc dès le premier soir» (*ibid.*, p. 87) – Musset «renonce à composer pour être joué, et publie ses pièces dans la *Revue des Deux Mondes*, sous le titre «Spectacle dans un fauteuil.» (*ibid.*, p. 214). Pour plus de détails, cf. «Musset : l'échec de «La Nuit vénitienne» et ses conséquences» (*ibid.*, p. 150-151).

<sup>328</sup> Pièce parue en 1833 et jouée en 1851. Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, dans *Théâtre complet*, Paris, Librairie Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, VII-XVII-1684 p. ; Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Bordas, 1984, 127 p.

<sup>329</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 232.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 234. L'inégalité entre les époux est inscrite dans le Code civil et «La femme mariée devient incapable juridiquement». La dépendance prend un caractère privé car «le mari avait droit de regard y compris sur la correspondance de sa femme.» (Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, op. cit., p. 30-31.). Cet exemple est mis en scène dans *Les Corbeaux* d'Henri Becque.

<sup>331</sup> Alfred de Vigny, *Chatterton* suivi de *Quitte pour la peur*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «Texte intégral», n° 171, 1968, 188 p.

<sup>332</sup> *Idem.*

<sup>333</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 235 ; le personnage féminin de Kitty est bien une *Prisonnière*, selon les catégories établies par Monique Dubar.

<sup>334</sup> Alfred de Vigny, *La Maréchale d'Ancre*, *Quitte pour la peur*, *Shylock*, Paris ; New-York, Nelson, 1932, 480 p.

(jouée en 1831), Vigny veut porter un regard critique sur son temps et particulièrement sur la femme. C'est pourquoi «il ne blâme pas Leonora Galigai, la Maréchale. Il la présente au contraire comme la victime de l'ambition des hommes, incapable de se défendre dans un procès inique, condamnée pour des crimes qu'elle n'a pas commis.<sup>335</sup>». Or il faut souligner que ces deux auteurs, qui n'ont pas ou peu été joués à leur époque, sont les plus novateurs en ce qui concerne l'écriture théâtrale. Selon Berthier, *Chatterton* présente des «idées abstraites sur scène<sup>336</sup>», comme le feront les symbolistes (c'est du moins leur désir), et la pièce annonce la «dramaturgie du silence» : «*Chatterton* est une pièce très moderne par sa dramaturgie du silence.<sup>337</sup>», même si «la raison première de ce silence est l'amour inavouable.<sup>338</sup>».

Les exemples donnés ci-dessus permettent donc de poser l'hypothèse d'un lien entre la représentation de la femme et l'évolution de la forme dramatique. Lorsqu'une image non conventionnelle de la femme est proposée, c'est toujours dans une forme nouvelle. Pour Hugo, comme pour Musset, cette nouveauté s'exprime plus librement dans des pièces qui ne sont pas destinées à la scène, ce qui souligne la contrainte que constituent la représentation et le public, dont les auteurs ne peuvent pas ne pas tenir compte<sup>339</sup>.

### 3) Le «féminisme» des auteurs du mélodrame social

Dans le mélodrame classique, même si elle n'est pas au cœur de l'intrigue, la femme est un des personnages types de ce genre particulier, celui de «l'innocente persécutée». La femme incarne les vertus domestiques ; épouse, elle est avant tout «mère que l'on sépare de ses enfants<sup>340</sup>». Nous pouvons donner comme exemples

<sup>335</sup> Hélène Laplace-Clavier, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 179.

<sup>336</sup> Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 53.

<sup>337</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, op. cit.*, p. 167.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>339</sup> D'où souvent des concessions, ne serait-ce que pour échapper à la censure ; Hugo en fait les frais avec *Marion Delorme*, pièce sur laquelle s'acharne la censure (*ibid.*, p. 78).

<sup>340</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame, op. cit.*, p. 35.

de pièces au début du siècle, *La Femme à trois visages* de Boirie et Frédéric<sup>341</sup> en 1806 ou *Thérèse ou l'Orpheline* de Genève de Ducange en 1820<sup>342</sup>. Anticipant sur le drame romantique, Victor Ducange fait évoluer le mélodrame en substituant au «culte de la vertu» «une peinture des passions brûlantes»<sup>343</sup> dans *La Fiancée de Lammermoor*, par exemple<sup>344</sup> (1828). Félix Pyat initie une nouvelle forme, celle du mélodrame «social»<sup>345</sup>, qui met en scène le peuple, dont des femmes, comme dans *Mathilde* en 1842<sup>346</sup>. La pièce d'Adolphe Dennery, *Marie-Jeanne ou la femme du peuple* (1845) connaîtra une fortune scénique, car elle sera reprise en 1939 au Théâtre des Arts, ainsi qu'une fortune cinématographique (Georges Denola, 1914)<sup>347</sup>.

Un autre exemple de représentation sociale de la femme, dans le mélodrame historique cette fois-ci, est celui de *La Bouquetière des innocents*<sup>348</sup> (1862) de Ferdinand Dugué et Auguste Anicet-Bourgeois, «dont la fiction se passe au début du XVII<sup>e</sup> siècle, où l'héroïne qui donne son titre à la pièce s'oppose à la grande dame, et où s'expriment les revendications du peuple.<sup>349</sup>». Dans sa branche judiciaire et policière, le mélodrame propose une critique de la condition féminine avec *La Porteuse de pain*<sup>350</sup> (1889) de Xavier de Montépin, «histoire de Jeanne Fortier, gardienne d'usine accusée à tort du meurtre de son patron, et dont on suit

<sup>341</sup> Eugène Cantiran de Boirie et Frédéric Dupetit-Méré, *La Femme à trois visages ou Les Condottiéris*, Paris, Chez Barba, 1806, 72 p.

<sup>342</sup> Exemples (pièces non lues) tirés de l'ouvrage de Thomasseau cité précédemment. Victor Ducange, *Thérèse ou l'orpheline*, Paris, J.-N. Barba, 1820, 74 p.

<sup>343</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 77.

<sup>344</sup> À l'origine roman de Walter Scott, publié en 1819, et qui a inspiré plusieurs compositeurs italiens dont Gaetano Donizetti qui a créé l'opéra *Lucia di Lammermoor* en 1835. Victor Ducange, *La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Bouquin de la Souche, 1828 94 p.

<sup>345</sup> Ce type de mélodrame «peint la misère du peuple et, plaçant le conflit du riche et du pauvre au cœur des intrigues, il est comme la première tribune de 1848.», dans Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 79.

<sup>346</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 178.

Félix Pyat et Eugène Sue, *Mathilde*, Paris, Tresse, coll. «La France dramatique», 1873, 36 p.

<sup>347</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 81.

Adolphe Philippe Dennery et Julien de Malian, *Marie-Jeanne ou la femme du peuple*, Bruxelles, J.A. Lelong imprimeur-éditeur, 1845, 112 p.

<sup>348</sup> Ferdinand Dugué et Anicet Bourgeois, *La Bouquetière des innocents*, Paris, Michel Lévy, [1862], 24 p.

<sup>349</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 283.

<sup>350</sup> Xavier de Montépin et Jules Dornay, *La Porteuse de pain*, Paris, Tresse & Stock, 1890, 229 p. (il s'agit d'un roman-feuilleton adapté au théâtre).

la déchéance puis la réhabilitation», la pièce est «un des plus célèbres mélodrames de la fin du siècle.<sup>351</sup>».

Il semblerait que dans la deuxième moitié du siècle, les nouvelles formes dramatiques se teintent de préoccupations sociales, parmi lesquelles la femme occuperait le premier plan, et prennent par là-même une dimension critique.

#### 4) Le cas du théâtre de George Sand

George Sand prend part au combat féministe en mettant en scène des idées issues de la Révolution, réactivées par les insurrections de 1830 et 1848. Dans *Le Mariage de Victorine* (1851)<sup>352</sup>, par exemple, elle tente de «transmettre ses idéaux fondés sur l'égalité et la fraternité entre les individus et les classes.<sup>353</sup>».

Le théâtre de George Sand serait à mettre à part, dans la mesure où il anticiperait les formes issues de la crise dramatique de la fin du siècle. D'une part, il invente des personnages idéalisés «telle Françoise, héroïne éponyme de la comédie donnée au Gymnase en 1856<sup>354</sup>». D'autre part, selon Olivier Bara, «Les intrigues de Sand, particulièrement ténues, se fondent souvent sur le silence d'une jeune fille refoulant ses sentiments. Ce mutisme permet à la dramaturge d'élaborer le «théâtre intérieur» qu'elle appelle de ses vœux : l'exploration de la vie intime d'un personnage, révélation des «mystérieuses tragédies que l'œil ne voit point.»<sup>355</sup>.

Un tel commentaire évoque les préoccupations du dramaturge symboliste Maurice Maeterlinck, un des représentants du «tragique quotidien»<sup>356</sup>. Avec George Sand, nous constatons que la femme est à l'origine d'un nouveau théâtre reposant sur le silence et tentant de faire surgir sur la scène l'invisible. Une évolution de l'écriture doublerait l'évolution de l'intrigue. Olivier Bara signale qu'avec *Le Drac*<sup>357</sup>

<sup>351</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 284.

<sup>352</sup> Dans George Sand, *Théâtre*, tome 9, Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 2005, 111 p.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 316. George Sand, *Théâtre* (tome 4 : *Françoise ; Comme il vous plaira*), Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 1999, 190 p.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 339. Rappelons que Florence Naugrette a également signalé la présence de ce silence dans *Chatterton* de Vigny.

<sup>356</sup> Titre du chapitre IX de son essai *le Trésor des humbles*, op. cit., 1986.

<sup>357</sup> George Sand et Paul Meurice, *Le Drac*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1865, 72 p.

(1864), Sand «fait une proposition forte en faveur d'un «autre théâtre» : poétique et onirique, il figurerait les échanges entre les mondes visible et invisible – préfiguration du théâtre symboliste ?<sup>358</sup>». Finalement, par la stylisation, l'idéalisation ou l'introduction du silence, émerge un théâtre plus littéraire (dans le sens où il se détache des réalités sociales), qu'illustrera par exemple Catulle Mendès, qui «prépare à sa manière la révolution symboliste par sa défense du wagnérisme.<sup>359</sup>».

### III) Renouveau dramatique et représentation de la femme

Le rapide parcours historique qui précède nous autorise ainsi à émettre l'hypothèse d'un lien entre forme théâtrale et représentation de la femme. À plusieurs reprises en effet, nous avons constaté que plus les pièces se détachaient du modèle féminin dominant, plus leurs formes s'éloignaient de la tradition. La thèse de Monique Dubar quant à elle fonde cette hypothèse.

Cette thèse met en évidence la présence simultanée sur la scène parisienne<sup>360</sup> de la fin du siècle et de la Belle Époque (entre 1880 et 1914, période d'étude choisie par l'auteure), d'une multiplicité des représentations de la femme correspondant à différents types de pièces. L'auteure les regroupe en trois catégories correspondant à trois figures de femmes : la Prisonnière, la Fugitive et la Disparue. Elle voit une évolution vers une forme théâtrale renouvelée dans le passage d'une catégorie à

<sup>358</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 316 (paragraphe intitulé «George Sand et le théâtre idéaliste»). Dans la pièce *Le Drac*, le personnage féminin n'a pas une forte personnalité mais est plutôt objet de «tractations» entre les hommes et l'esprit qu'est le Drac, amoureux de la jeune fille au point de vouloir devenir un mortel. On ne peut pas dire que la femme y soit le lieu de changements d'écriture.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 318 (c'est nous qui soulignons). C'est en effet par le biais de la comédie, comme *La Femme de Tabarin* (1887), que Mendès cherche à dépasser «l'impersonnalité du théâtre courant» (*ibid.*, p. 317). Le théâtre symboliste ne propose pas de comédies (*Ubu roi* d'Alfred Jarry et les pièces consœurs utilisent le rire, mais ne sont pas à proprement parler des comédies).

<sup>360</sup> Son corpus comporte aussi bien des pièces de théâtre que des opéras. D'autre part, elle montre que le jeu de l'acteur oriente le sens (voire le dévoie) en créant une représentation scénique du personnage. L'exemple développé est celui de Sarah Bernhardt, qui en fait *se* représente sur scène dans une image consensuelle qui plaît au public : elle «ne joue qu'un rôle, toujours le même en dépit des variantes, celui de la femme actrice qu'elle est» (cf. «En exergue : hommage à l'actrice» (p. 38-93), dans Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», op. cit., p. 39).

une autre. La première catégorie regroupe les pièces écrites selon le modèle de la tragédie classique : le drame réaliste (*La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas<sup>361</sup>, 1852), la pièce «à la française» (*Froufrou* de Meilhac et Halévy<sup>362</sup>) ou la comédie sentimentale (l'opéra-comique *Cendrillon* de Massenet<sup>363</sup>, 1899 ; *Francillon* de Dumas<sup>364</sup>, 1887). Les pièces y sont caractérisées par leur convention d'écriture. La deuxième catégorie comporte les formes du drame post-romantique, historique et exotique fin-de-siècle (*Tosca* de Sardou<sup>365</sup>, 1887), les pièces dites religieuses (*La Samaritaine* d'Edmond Rostand, 1897 ainsi que *La Princesse lointaine*, 1895<sup>366</sup> ; la comédie lyrique *Thaïs* de Massenet, 1894<sup>367</sup> et les pièces naturalistes (*Renée* d'Émile Zola<sup>368</sup>, 1887 ; l'opéra *Louise* de Charpentier<sup>369</sup>, 1900). Ces pièces se caractérisent par leur volonté de sortir des cadres convenus ; cependant, selon Monique Dubar, elles échouent en revenant aux codes de la mort<sup>370</sup>, du sacrifice ou de l'apothéose. Enfin, la troisième catégorie regroupe les pièces symbolistes, celles de notre corpus, dont les personnages principaux sont «issus de formes nouvelles, réputées extérieures au théâtre de la parole<sup>371</sup>» (exemples : *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam<sup>372</sup>, 1894, *Pelléas et Mélisande* de

<sup>361</sup> Dans *L'Avant-scène théâtre*, Paris, n°782, 1986, 50 p.

<sup>362</sup> Dans Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Théâtre*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, [1901-02], 8 vol.

<sup>363</sup> Jules Massenet et Henri Cain, *Cendrillon*, Strasbourg, Bleu nuit éditeur, coll. «Programmes de l'Opéra national du Rhin, 2003, 135 p.

<sup>364</sup> Alexandre Dumas fils, *Francillon*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, 153 p.

<sup>365</sup> Victorien Sardou, *La Tosca dans Théâtre complet*, tome 1, Paris, Albin Michel éditeur, 1934, 631 p.

<sup>366</sup> Edmond Rostand, *La Princesse lointaine, La Samaritaine*, dans *Théâtre, op. cit.*

<sup>367</sup> Sur un livret de Louis Gallet, d'après le roman d'Anatole France paru en 1890 (Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, V. Bompiani et Éditions Robert Laffont S.A., coll. «Bouquins», 1994, p. 7080-7081).

<sup>368</sup> Dans Émile Zola, *Théâtre*, vol. 2, Paris, François Bernouard, 1927, 2 vol.

<sup>369</sup> Dans *L'Avant-scène opéra*, Paris, Éditions Premières loges, n° 197, 2000, 124 p.

<sup>370</sup> Sur ce thème, cf. ouvrage de Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre : La représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, Paris, Champion, coll. «Romantisme et modernités», 2009, 673 p. Dans l'anthologie d'Hélène Laplace-Claverie (*Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*), Sylvain Ledda et Florence Naugrette soulignent que dans le drame romantique la mort «établit un lien très puissant entre l'écriture et l'interprétation. Selon eux, la mort de Kitty Bell (héroïne de *Chatterton* [1835] de Vigny incarnée par Marie Dorval) fournit un des meilleurs exemples de cette adéquation entre la dramaturgie et la représentation» (*ibid.*, p. 156), ce qui rejoint les propos de Monique Dubar. Ledda et Naugrette ajoutent que «La mise en scène de la mort peut donc être lue comme un des signes de la modernité du drame romantique.» (*idem*).

<sup>371</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 35.

<sup>372</sup> Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1986, 1780 p.

Maeterlinck<sup>373</sup>, 1893, *Salomé* d'Oscar Wilde<sup>374</sup>, 1896 et *Partage de midi* de Paul Claudel<sup>375</sup>, 1905 ainsi que l'opéra *Tristan et Isolde* de Richard Wagner<sup>376</sup>, 1859). Sont exclus de ces catégories (et par conséquent de ses analyses), précise Monique Dubar, les «personnages portés par des formes ou langages dramatiques impensables<sup>377</sup>» et les personnages féminins comiques. Ainsi la représentation de la femme est portée par des partis-pris esthétiques, et c'est pour cette raison que l'auteure peut conclure sa thèse sur l'existence d'une théâtralité du féminin «représentative du théâtre en général<sup>378</sup>» : «l'esthétique dramatique suit le personnage féminin dans ses mouvements, et crée autour de lui le langage et la forme qu'il requiert.»<sup>379</sup>. Or le langage et la forme symbolistes vont bouleverser l'écriture et la représentation théâtrale (c'est à cette époque que naît véritablement la mise en scène, en particulier avec André Antoine<sup>380</sup> et Aurélien Lugné-Poe<sup>381</sup> qui sont les précurseurs de «la modernité»).

Si Monique Dubar a démontré que c'est le personnage féminin qui fait changer le théâtre<sup>382</sup>, nous chercherons à approfondir l'étude et la réflexion pour tenter de montrer que la femme incarne les idées sur le théâtre défendues par les auteurs symbolistes. Il n'y aurait donc pas seulement une évolution du théâtre vers l'expression du sentiment et de son absolu, vers l'imaginaire et la poésie (pour

---

<sup>373</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, 114 p.

<sup>374</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, édition bilingue, Paris, GF Flammarion, n° 649, 1993, 211 p.

<sup>375</sup> Paul Claudel, *Partage de midi*, première version, Paris, Éditions Gallimard, 1949, 150 p.

<sup>376</sup> Dans Michel Pazdro (dir.), *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, 894 p.

<sup>377</sup> Elle donne l'exemple de *Lulu* de Wedekind, mais nous aurions aimé avoir plus de précisions sur ce qu'elle entend par «impensables» (*ibid.*, p. 36).

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 951.

<sup>379</sup> *Idem.*

<sup>380</sup> Cf. «André Antoine et l'invention de la mise en scène moderne» (p. 388-389) dans Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* Ainsi que Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène : Anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud-Papiers, Parcours de théâtre n° 1, Centre National du théâtre, 1999, 265 p.

<sup>381</sup> Pour Lugné-Poe, voir Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, coll. «Références», 1957, 568 p.

<sup>382</sup> «C'est, selon nous, le personnage féminin qui fait changer le théâtre. D'abord en cherchant à dire, avec une force accrue, le sentiment, son absolu.» (Monique Dubar., «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 952).

reprendre les termes de Dubar<sup>383</sup>), mais vers un théâtre qui se met en scène et tend à discourir sur le théâtre (mouvement réflexif de l'art présent dans les pièces contemporaines<sup>384</sup>). Monique Dubar conclut également sa thèse par l'idée du passage de la femme «de l'autre côté de la nuit et du rêve» : «La femme-symbole devient le signe du mystère et de l'inconnaissable<sup>385</sup>». C'est une des pistes que nous tenterons de suivre pour explorer le monde du sacré, dont le personnage théâtral féminin serait le lieu symbolique.

Par ailleurs, nous émettons l'hypothèse que les symbolistes s'emparent d'un sujet sans conteste «à la mode», «au goût du jour» – celui de la femme – pour en faire le lieu du changement. L'importante présence scénique de la femme a fait d'elle un «symbole» de la banalité et de la médiocrité du théâtre français<sup>386</sup>. Il semble donc pertinent que le renouvellement de l'écriture théâtrale passe par elle, car c'est en ce «lieu» que les changements seront les plus visibles. Il suffit de donner un exemple, celui de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck<sup>387</sup>. Le trio femme-mari-amant est bien présent, mais son traitement n'a plus rien à voir avec celui de la pièce bien faite : il est évident que l'écriture est totalement novatrice et que l'intérêt de la pièce est ailleurs. Bien sûr, il est toujours possible d'en faire une lecture conventionnelle, ce dont ne se prive pas Francisque Sarcey, le critique bien-pensant de l'époque : par sa lecture psychologisante, «il maintient Mélisande prisonnière de certain cadre étroit de la représentation du féminin», «[i]l n'est pas

---

<sup>383</sup> «La crise des valeurs, si sensible en cette fin de siècle se lit au théâtre dans la crise de la représentation du personnage féminin, lequel entraîne le théâtre sur les voies de l'imaginaire et de la poésie» (*ibid.*, p. 957).

Une partie de la thèse de Sophie Lucet s'attache à cette dimension notamment par l'étude du genre spectaculaire de la féerie. Cf. Sophie Lucet, «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», thèse de doctorat nouveau régime, Paris, Université Paris IV, 1996-1997, 2 vol.

<sup>384</sup> Hans-Thies Lehmann écrit que «le nouveau *texte* de théâtre qui, lui, **réfléchit sans cesse sur sa constitution comme construction du langage** est souvent un texte de théâtre «ayant fini d'être dramatique».» (*Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 20 ; c'est nous qui soulignons). Par ailleurs, il écrit que l'utilisation autoréflexive du réel caractérise l'esthétique du théâtre post-dramatique (*ibid.*, p. 162).

<sup>385</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 956.

<sup>386</sup> Au sens large, c'est-à-dire écrit en français.

<sup>387</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*



le seul et la convention a la vie dure<sup>388</sup>». Sarcey, comme d'autres, ne comprenant pas la nouveauté, a refusé de la voir et a, par conséquent, plaqué sa propre vision (née d'idées toutes faites, d'un savoir prêt à l'emploi) sur la pièce de Maeterlinck, réduisant ainsi sa portée et limitant son sens (pour ne pas dire, le niant).

C'est pourquoi il nous faut porter ce regard qui «ouvre» l'image et ne pas chercher à voir seulement dans la femme une représentation du réel.

Le personnage de la femme évolue et serait même le lieu de l'évolution du personnage en général, voire celui du théâtre dans son entier : il cristalliserait tout un questionnement sur l'art théâtral et témoignerait du rapport de l'artiste – de chaque artiste – à son art. Cette évolution du personnage témoigne d'un changement dans la conception de la mimésis qui explique la «crise de la représentation» ; or cette crise est indissociable de la «crise du personnage», elle-même liée à une nouvelle conception du personnage.

## **B) REPRÉSENTATION OU «PRÉSENTATION» DE LA FEMME DANS LE THÉÂTRE SYMBOLISTE ? LA QUESTION DE LA MIMÉSIS<sup>389</sup>**

### **Introduction**

Les analyses impliquées par notre sujet porteront sur la représentation de la femme dans des œuvres d'art picturale et théâtrale. On ne peut parler de représentation sans penser à son traitement par le philosophe Aristote sous le terme de «mimésis». Afin de ne pas nous enfermer dans une définition, nous choisirons d'utiliser le mot grec pour parler d'une manière générale de ce qui a été tour à tour traduit par «imitation», «représentation», voire «fiction» et «présentation». Dans cette partie, nous rappellerons quels sont les aspects de l'œuvre d'art concernés

---

<sup>388</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 759.

<sup>389</sup> Parmi les différentes graphies du mot en usage, nous avons choisi (arbitrairement) celle de «mimésis». Nous ne changerons pas bien sûr les graphies lorsqu'elles sont à l'intérieur de citations.

par la mimésis et nous soulignerons le fait que la mimésis est au cœur même de la définition de l'art. La question de la représentation englobe en définitive des questionnements fondamentaux du travail artistique. Tout d'abord, la mimésis est une question de langue, au sens large, celui d'un moyen de communication entre les hommes (une langue qui n'est donc pas limitée à la parole, aux mots : langage de l'espace, langage pictural ; une langue que ne cessent de réinventer les artistes). Dès lors, la mimésis apparaît comme un intermédiaire chargé d'établir un lien, soit entre deux sujets, soit entre un sujet et un objet et par conséquent entre un sujet et le monde. La mimésis définit donc un rapport au réel qu'elle questionne. En effet, dès qu'il est représenté, le réel n'apparaît plus comme quelque chose de stable, d'unique et d'identique pour tous les hommes ; s'il en était ainsi, toutes les représentations d'un même objet seraient identiques : la mimésis ne peut être un miroir du réel, à moins d'en être un miroir déformant. Ainsi la mimésis devient un moyen de connaissance du réel, à la fois pour l'artiste et pour le spectateur. Or la réalité de l'homme comporte aussi bien du connu que de l'inconnu : l'homme est incapable d'expliquer tous les phénomènes du monde, de l'esprit, etc. Si l'art représente le monde, il doit aussi représenter l'inconnu, et c'est d'ailleurs particulièrement ce qui intéresse les symbolistes. Finalement, l'opposition entre symbolistes et réalistes réside dans le choix du représenté : pour les uns le connu (pour aider à mieux comprendre le monde dans lequel les hommes vivent), pour les autres l'inconnu (pour faire découvrir aux hommes une réalité cachée, qui pourtant agit dans leur vie même). Or le choix du représenté définit des formes de représentation différentes. La volonté de sortir du réalisme, c'est-à-dire de la représentation d'un réel connu, va déclencher une crise de la représentation dans l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que chaque artiste cherchera à résoudre à sa manière en utilisant cependant un moyen commun : le symbole.

### **I) La mimésis comme (re)présentation de l'inconnu**

La mimésis telle que la conçoit Aristote a pour but l'apprentissage et constitue de ce fait un moyen de connaissance. On peut en déduire qu'elle évolue en fonction à

la fois du champ de la connaissance et des désirs de connaissance. Le problème se pose dès lors de la représentation de quelque chose qui n'est pas connu, qui n'a pas de modèle (comme le sacré), à savoir la (re)présentation de l'inconnu, de l'invisible, de l'indicible. Si *tout* peut être représenté, l'irreprésentable peut l'être aussi. Or, selon nous, les tentatives des symbolistes portent sur la représentation de l'irreprésentable. Avec eux, les limites de la mimésis comme imitation de caractères ou d'action(s) (soit une imitation de la nature humaine) éclatent.

C'est Nietzsche qui le premier (selon Mireille Losco et Catherine Naugrette<sup>390</sup>), se heurtant aux limites de la raison, du savoir et de la nature, aurait voulu faire éclater ces limites et ce faisant aurait initié la modernité. Dans *La Naissance de la tragédie*, il explique que la tragédie est l'union de deux forces naturelles – force apollinienne et force dionysienne – dont l'une est ignorée parce qu'irrationnelle : il va chercher à redonner à la force dionysienne la place qui lui est due. L'irrationnel n'est pas seulement dans la folie de quelques hommes qu'il s'agirait d'imiter pour connaître cette folie, il est dans chaque homme une part de sa nature. Jusqu'à présent, la mimésis n'imitait que la partie manifeste du monde, elle doit maintenant en imiter la partie cachée, latente. Elle y parviendra par l'emploi du symbole : « Désormais, l'essence de la nature doit s'exprimer symboliquement ; un nouveau monde de symboles est nécessaire, toute la symbolique corporelle enfin (...)»<sup>391</sup>. Par ailleurs, il faut sortir de la civilisation apollinienne, celle qui se définit par une culture synonyme d'instruction<sup>392</sup>, pour entrer dans la civilisation dionysienne. Artaud semble reprendre les idées de Nietzsche concernant le rapport entre la culture et la civilisation, mais en fait une différence fondamentale les sépare, selon Henri Gouhier<sup>393</sup>. « Entrer dans la civilisation dionysienne »

---

<sup>390</sup> « Nietzsche, avec *La Naissance de la tragédie* en 1872, est le premier à mettre au rang des urgences artistiques modernes la contestation de la *mimésis* et la reformulation radicale de l'esthétique théâtrale. » (Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, coll. « Circé/ poche », 2005, p. 118).

<sup>391</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche/ Classiques de la philosophie », 1994, p. 55. Nous avons parlé précédemment du langage de l'espace d'Artaud, qui est avant tout un langage corporel.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>393</sup> Dans le premier appendice « Artaud et Nietzsche » de son ouvrage *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Henri Gouhier étudie la parenté (ressemblances et différences) entre les pensées artaudienne et nietzschéenne, car il ne saurait être question d'« influence » selon lui (*Antonin Artaud*

signifierait pour Nietzsche reconnaître l'action de l'esprit dionysien dans la tragédie, tandis que pour Artaud, ce serait se débarrasser de l'esprit apollinien pour ne conserver que l'esprit dionysien (il se montre aussi radical que Platon !), d'où son désir de se défaire du Verbe – du moins lorsqu'il n'est pas *Incantation*<sup>394</sup> – et de créer un théâtre qui naît de la scène grâce à l'énergie des acteurs. L'imitation condamne l'artiste à l'utilisation d'un savoir qui lui est étranger : «Même notre art de la poésie a dû se développer à partir d'imitations érudites, et, dans l'effet prépondérant de la rime, nous retrouvons comment s'est constituée notre forme poétique à l'aide d'expérimentations artificielles sur une langue non familière, une langue bien pertinemment savante [qui est la langue grecque].<sup>395</sup>». On peut alors penser que le renouvellement de l'art (et sa liberté<sup>396</sup>) est possible dans l'oubli du savoir. Parallèlement, cesser de considérer l'art comme le fruit d'un savoir consciemment représenté permet au récepteur d'adopter un regard nouveau sur l'œuvre d'art. Pour «comprendre» un art «nouveau», le récepteur devra lui aussi se dépouiller de son savoir. En remplaçant le langage verbal par le langage de l'espace, Artaud dépouille l'homme des mots qui font son humanité et lui voilent ses forces obscures : «par sa proximité avec les principes qui lui transfusent poétiquement leur énergie, ce langage nu du théâtre, langage non virtuel mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les

---

*et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, p. 187). Une phrase nous semble résumer le point de vue du critique : «À notre sens, il [Artaud] n'est pas le fils de Nietzsche [emprunt de l'expression à Jacques Derrida] dans sa dramaturgie puisqu'il ne reconnaît pas à l'esprit apollinien une origine naturelle mais y voit une personnification de la culture occidentale ; les «ressemblances frappantes» tiennent à la présence de l'esprit dionysien au principe même de ce qu'il appelle «théâtre.»» (*ibid.*, p. 184).

<sup>394</sup> Lorsque le langage articulé est utilisé, car Artaud ne veut pas le supprimer totalement (il fait partie des moyens théâtraux), ce langage n'est pas mimétique, dans le sens où il n'exprime pas ce qu'il exprime d'habitude, dans la vie courante. C'est un langage considéré «sous la forme de l'Incantation.» (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 69).

<sup>395</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>396</sup> «Le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on le laisse libre» (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 184).

événements.<sup>397</sup> ». Le théâtre d'Artaud propose un langage réel dans sa dimension corporelle : les gestes sont autant de signes à déchiffrer comme des symboles<sup>398</sup>. Ce théâtre a la vérité de la «vraie vie», c'est-à-dire d'une vie animée de l'esprit dionysien, pour reprendre la terminologie nietzschéenne. Cependant, nous voyons une limite à la volonté de transgression des «limites de l'art et de la parole» (!) : les gestes, attitudes, etc., pour être compris, doivent être à la fois simples, en nombre restreint et codifiés (Artaud donne l'exemple du Théâtre balinaï<sup>399</sup>).

Nous venons de voir que le théâtre de la cruauté d'Artaud qui souhaite faire surgir de la scène les forces obscures, ce qui revient à *présenter* au spectateur une nouvelle réalité, a besoin d'un nouveau langage, qui doit nécessairement être un langage scénique (langage de l'espace). De la même façon, c'est parce que la réalité que veulent représenter les symbolistes est «nouvelle», qu'elle relève de l'indicible et non du quotidien familier, qu'ils s'opposent aux naturalistes. Cette différence concernant le représenté entraîne également une divergence quant aux moyens de la représentation. La forme (esthétique ?) que prend la représentation de l'inconnu ne peut être identique à celle de la représentation du connu. Ainsi la mimésis serait au cœur de l'opposition entre les naturalistes et les symbolistes.

## II) La mimésis au cœur de l'opposition entre naturalistes et symbolistes ?

La mimésis-imitation sera remise en question par la modernité : «les esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle rejettent l'idée d'une relation mimétique au monde.<sup>400</sup>». De quelle nature est la relation mimétique dont il est question dans cette citation ? La

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 143 ; soit entre Apollon (représentant de l'art qui est «rêve») et Dionysos (représentant de la vie, soit les «événements»), dirait Nietzsche (d'après notre lecture d'Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 179-180 ; le critique étudie dans l'Appendice 1 de son ouvrage la parenté entre Artaud et Nietzsche).

<sup>398</sup> Signes qui «constituent de véritables hiéroglyphes» (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 59), de la même façon que les mouvements du corps de la danseuse pour Mallarmé (Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1976, p. 181, 192-193 et 197).

<sup>399</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 81 et suiv.

<sup>400</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 118.

relation est mimétique lorsque l'imitation figure le réel, c'est-à-dire quand elle se traduit par des formes figuratives de ressemblance au réel (copie ou miroir du réel) et quand le récepteur *reconnaît* dans ces formes le réel, à savoir les objets (au sens large) qui concrètement l'entourent. Dans l'évolution des formes (aussi bien picturales que dramatiques), l'abstraction ferait passer du figuratif au figural – terme qui désigne une figure qui n'épouse pas une forme du réel. Or le symbolisme tend à l'abstraction. En effet, par l'utilisation du symbole, il s'abstrait du réel en signifiant quelque chose qui n'est pas «là» (à savoir, en littérature, dans la chose que le mot employé signifie) mais qui est «rendu présent».

Le symbolisme apparaît comme un symptôme de cette remise en question, et pourtant le naturalisme – qui cherche à créer l'illusion en copiant le réel – est aussi emblématique de la crise qui affecte l'art<sup>401</sup>. En fait, ces deux mouvements littéraires, chacun idéologiquement déterminé (d'où leur opposition), vont tenter de redéfinir le rapport au réel, et par conséquent la mimésis, en particulier au théâtre : «La crise de la mimésis ne saurait être comprise, d'un point de vue historique, sans cet arrière-plan idéologique qui met en avant l'effondrement du réel et la confusion des limites entre le moi et le monde.<sup>402</sup>».

Quel est le rapport des naturalistes et des symbolistes à la mimésis ? Que reprochent-ils à la mimésis aristotélicienne<sup>403</sup> ? Nous présenterons d'abord les positions de deux représentants du naturalisme : Émile Zola et Guy de Maupassant, ce qui nous permettra de montrer dans un second temps en quoi ils ne sont pas totalement opposés aux symbolistes, puis nous traiterons de la conception symboliste de la mimésis et dégagerons sa spécificité.

---

<sup>401</sup> Zola écrit : «On constate la crise actuelle» (*Le Naturalisme au théâtre : Les théories et les exemples*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Émile Fasquelle Éditeur, 1907, p. 76).

<sup>402</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 119 (cf. 2<sup>ème</sup> partie, p. 101 et suiv.).

<sup>403</sup> Nous désignons ainsi la mimésis telle qu'elle a été redéfinie au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous la distinguons de la mimésis d'Aristote, celle dont il est question dans *La Poétique* (Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche/ classique», 1990, 216 p.).

Pour Émile Zola, la mimésis est une question de vérité, sauf qu'il ne s'agit pas de la vérité platonicienne. La vérité zolienne n'est pas celle des Idées mais celle de la réalité, une réalité contemporaine. Dans l'esprit et les propos de Zola, réalité et vérité se confondent. Or le théâtre de son époque, enfermé dans des conventions d'un autre temps, ne peut être que factice (par conséquent mensonger). L'écrivain lui reproche principalement d'introduire une rupture entre le monde littéraire et le monde vivant<sup>404</sup>. C'est contre ces conventions désuètes – dénoncées à la fois par les naturalistes et les symbolistes – que Zola se dresse, et contre lesquelles sa critique est dirigée (dans *Le Naturalisme au théâtre*, il ne cesse de revenir à ce point). Il critique la «collection de jeux de physionomie<sup>405</sup>», la déclamation fausse «qui repose sur une pose continue contraire au vrai<sup>406</sup>», le «jeu solennel<sup>407</sup>», des costumes inadaptés (nécessité de montrer de grandes toilettes<sup>408</sup>), ou encore «ces repas de théâtre où les acteurs mangent de trois quarts», «ces entrées et ces sorties solennelles grotesques», «ces personnages qui parlent la face tournée vers le public»<sup>409</sup>.

Si le théâtre doit répondre à une «formule», à des règles du genre, cette formule doit correspondre à «l'esprit de l'époque<sup>410</sup>». Par ailleurs, c'est en fonction des changements sociaux et politiques que doit évoluer la littérature, et en particulier le théâtre<sup>411</sup>, ainsi conçu comme un miroir de la société (lecteurs et spectateurs doivent s'habituer «à se voir dans un miroir fidèle<sup>412</sup>»). Or, pour Émile Zola, l'évolution majeure serait celle de la science expérimentale (celle de Claude Bernard, qu'il présente dans *Le Roman expérimental*<sup>413</sup>) qui prend en littérature le nom de naturalisme. C'est pourquoi le décor – principal moyen de changement, avec les costumes et les accessoires – doit avoir une «fonction scientifique», c'est-

---

<sup>404</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., 1907, p. 41.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>413</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, GF Flammarion, 2006, 460 p.

à-dire servir «à l'analyse des faits et des personnages<sup>414</sup>». Dans le théâtre naturaliste de Zola, il semble que ce soit avant tout les éléments du spectacle, c'est-à-dire propres à la représentation scénique, qui doivent changer. Le changement de «langue» – en fait de la diction – s'imposerait naturellement et ne serait que la conséquence des autres changements : «Dès lors, la langue de théâtre, cette langue plus sonore disparaît. Nous allons à la simplicité, au mot exact, dit sans emphase, naturellement.<sup>415</sup>». En changeant les éléments du spectacle, les personnages cessent d'être une abstraction (critique zolienne du classicisme), on pourrait dire qu'ils reprennent corps : «la grande évolution naturaliste (...) porte toute entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique<sup>416</sup>», car «tout se tient au théâtre. La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la diction, des pièces elles-mêmes.<sup>417</sup>». La mimésis zolienne vise à l'illusion parfaite : «Il s'agirait surtout d'augmenter l'illusion, en reconstituant les milieux, moins dans leur pittoresque que dans leur utilité dramatique.<sup>418</sup>». Mais en fait, cette illusion repose sur une sélection, un choix d'éléments en vue d'une efficacité dramatique (critère d'utilité), finalement la réalité de Zola est aussi une reconstruction du réel<sup>419</sup>.

À propos du roman, Maupassant distingue dans la fameuse préface de *Pierre et Jean* la vérité de la vie et la vérité du livre<sup>420</sup>. Cette dernière est rendue par l'artiste réaliste «grâce à un groupement adroit de petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de l'œuvre.<sup>421</sup>». Mais il ne s'agit pas seulement de choisir et d'organiser les faits, les adapter à la signification globale de l'œuvre est nécessaire. Maupassant conteste la théorie réaliste «Rien que la vérité et toute la vérité» pour suivre la règle aristotélicienne de la vraisemblance (telle que l'énonce

---

<sup>414</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., 1907, p. 101.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 123. Il semblerait que Zola partage avec Diderot le sentiment de l'unité nécessaire à l'art dramatique (unité qui fait appel à de nombreux éléments).

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>419</sup> Cf. préface de Bernard Dort à l'édition de 2003 : «Ce qui importe, c'est que l'œuvre soit d'abord fidèle à ses propres lois qui sont celles d'un genre, et non du théâtre en soi.» (Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 22).

<sup>420</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, 2008, p. 45.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 46.



Boileau «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable»<sup>422</sup>) : les «[artistes réalistes] devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité», écrit-il<sup>423</sup>. On retrouve la même distorsion de la réalité que chez Aristote (une réalité «en mieux» ou «en pire»)<sup>424</sup>. Pour Maupassant aussi la mimésis n'est pas enregistrement du réel. Elle n'est pas vérité de la vie, elle est au contraire illusion. C'est le paradoxe du réalisme et du naturalisme qu'énonce ainsi Maupassant : «Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.<sup>425</sup>». De plus, la mimésis est multiple : autant de représentations différentes que d'illusions différentes (poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre selon sa nature<sup>426</sup>). Le réel selon Maupassant n'est pas *un* mais multiple, en cela l'écrivain se rapproche des symbolistes.

En fait, les deux mouvements littéraires que sont le naturalisme et le symbolisme ont plus de points communs qu'on pourrait le penser à priori. En effet, au théâtre, la même bataille contre les conventions menée par Émile Zola anime les symbolistes. Tous partagent le même sentiment d'un théâtre figé dans une formule éculée, et pourtant dans *Le Naturalisme au théâtre*<sup>427</sup>, jamais Zola ne fait allusion à ceux qu'il appelle les «idéalistes», ses «ennemis» (dont il parle quelquefois dans le *Roman expérimental*<sup>428</sup>). Pour lui, seule une formule est possible, celle du théâtre naturaliste, et pourtant lui-même a écrit un théâtre lyrique voire féerique, dont certaines répliques n'auraient pas été reniées par les symbolistes !<sup>429</sup>

<sup>422</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, Paris, Garnier-Flammarion, n°206, 1969, p. 99.

<sup>423</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>424</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>427</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*

<sup>428</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*

<sup>429</sup> Dans *L'Ouragan*, drame lyrique en 4 actes : «LULU : Je suis son ombre qui l'accompagne. Et pourtant c'est moi qui l'emmène, c'est moi qui suis son âme voyageuse» (Émile Zola, *Œuvres complètes, tome 19 : L'utopie sociale* (1901), Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 372) ou dans la même pièce, «JEANINE : Et je serai tienne, vêtue de ma seule chevelure, et tu me prendras toute, dans un baiser si long, si fort, que j'épuiserai en un souffle, l'entier bonheur de l'existence.» (*ibid.*, p. 377). Dans *Violaine la Chevelue*, féerie lyrique en 5 actes et 9 tableaux : «LÉANDRE :

Maupassant semble plus tolérant que Zola lorsqu'il déclare : «Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse.<sup>430</sup>». Ainsi, symbolisme et naturalisme pourraient ne pas être aussi antagonistes que cela, en dépit des critiques qui fusent de part et d'autre et des oppositions de personnes.

D'ailleurs, dans la critique actuelle, l'article de Philippe Ivernel «De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht» a pour but de nuancer cette opposition et de pointer les ressemblances entre les deux mouvements littéraires. Ivernel voit dans le choix des éléments à représenter, malgré l'intention de tout représenter (la vie dans sa totalité), un «processus de symbolisation». Il présente l'analyse de Lukács pour qui Ibsen a tenté de «convertir les effets produits par ce milieu [le milieu social] en un symbole abstrait<sup>431</sup>». L'homme de théâtre Aurélien Lugné-Poe a probablement fait la même lecture d'Ibsen que Lukács, puisqu'il a tiré vers le symbolisme, notamment par son interprétation, les pièces naturalistes d'Ibsen<sup>432</sup>. Par ailleurs, Lukács voit, aussi bien chez les naturalistes que chez les symbolistes, un «déficit de vie» dans l'absence de conflits interpersonnels. Il en tire une conséquence négative, puisque dans les deux cas «le

---

Oh ! fée que j'aime, ô fée qui m'aimes, baise-moi et que j'en meure !» (...) il s'écrit en mourant «ah ! quelles délices ! posséder enfin la chimère ! (*Il meurt dans ses bras.*)» (*ibid.*, p. 440) ou encore cette réplique d'inspiration baudelairienne à propos d'une chevelure (thème déjà présent dans *L'Ouragan*) : «Qu'elle soit profonde et odorante comme la mer, qu'elle roule les parfums des îles et l'infini des horizons ! » (*ibid.*, p. 401).

<sup>430</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, *op. cit.*, p. 49 (Préface).

<sup>431</sup> Philippe Ivernel, «De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht. Aperçus théoriques», dans *Études théâtrales*, n° 15-16, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910», Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999, p. 98-110.

À ce propos, mentionnons des mises en scène actuelles de pièces scandinaves montées au XIX<sup>e</sup> siècle : outre l'intégrale des pièces d'August Strindberg jouée en 2010 au Théâtre du Nord-Ouest, sont mis en scène *Mademoiselle Julie* par Frédéric Fisbach au Théâtre de l'Odéon en 2012, par Katie Mitchell au Festival d'Avignon en 2011 ou encore par Christian Schiaretti (avec *Créanciers*) au Théâtre de la Colline en mai-juin 2011. Schiaretti avait déjà mis en scène *Père* de Strindberg (joué en 1894 à l'Œuvre) au Théâtre de la Colline, en 2006. Quant à l'autre grand écrivain scandinave, Ibsen, sont mis en scène *Maison de poupée* par Michel Fau au Théâtre de la Madeleine en 2010 ou *Les Revenants* (joué en 1890 au Théâtre Libre) par Stéphane Braunschweig, au Théâtre de la Colline en 2010 ; *La Dame de la mer* (jouée en 1892 aux Escholiers) par Claude Baqué au Théâtre des Bouffes du Nord, en 2012.

<sup>432</sup> Jacques Robichez parle d'Ibsen comme d'un «prisonnier mal résigné des Symbolistes français» (*Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, coll. «Références», 1957, p. 157). Malgré la présence d'un «processus de symbolisation», nous ne mettons pas sur le même plan les pièces d'Ibsen et celle des symbolistes de notre corpus. Nous pensons qu'elles sont beaucoup plus proches du mouvement naturaliste par leur sujet et par leur forme.

drame pâtit d'une altération simultanée du dialogue et de l'action.<sup>433</sup>». Que l'analyse de Lukács trahisse un certain conservatisme en ce qui concerne la forme dramatique, ce qui retient notre attention est qu'il réconcilie les deux mouvements au lieu de les opposer. En effet, naturalisme et symbolisme «pourraient bien pousser à l'extrême, chacun à sa manière, la désintégration de celle-là [la forme dramatique].», écrit Peter Szondi, autre théoricien du théâtre<sup>434</sup>.

La désintégration de la forme dramatique ne passerait pas seulement par les mots – le texte de la pièce – et corollairement par le langage employé sur scène, mais aussi par la mise en scène et en particulier par le décor, qui à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fait l'objet de nombreuses recherches (nous avons abordé la question avec Zola). La mimésis naturaliste concerne certes le langage puisque le spectateur peut entendre sur scène «les conversations les plus banales et les propos les plus grossiers, *comme dans la vie*», pour reprendre les paroles critiques de Pierre Quillard<sup>435</sup>, mais également – et peut-être surtout – la mise en scène. C'est à son sujet que prennent la parole Quillard et Jarry à cinq ans d'intervalle, dans des articles respectivement publiés dans la *Revue d'art dramatique* (Quillard, 1891<sup>436</sup>) et le *Mercur de France* (Jarry, 1896<sup>437</sup>). Un des éléments scéniques le plus remis en question par ces écrivains est le décor. Tous deux considèrent que le décor est inutile, en tout cas tel qu'il est conçu à leur époque, encombrant la scène d'objets réalistes et utilisant de grossiers trompe-l'œil (toiles peintes). En aucun cas ce décor ne peut créer à leurs yeux l'illusion, chère aux naturalistes.

La mimésis symboliste dépend elle aussi de la mise en scène (nouveau point commun entre les tenants des deux mouvements, pour lesquels le renouvellement théâtral doit passer par la mise en scène), mais elle est le résultat d'une conception

---

<sup>433</sup> Philippe Ivernel, «De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht. Aperçus théoriques», *op. cit.*, p. 101.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>435</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», dans *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891, p. 180.

<sup>436</sup> Référence citée dans la note précédente.

<sup>437</sup> «De l'inutilité du théâtre au théâtre», dans Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 980, 1978, 530 p.

différente de l'art théâtral. Cela paraît très clair chez Quillard, qui en est tout à fait conscient : «Aussi bien, la mise en scène dépend nécessairement du système dramatique adopté, et puisque symbole il y a, elle en est le signe et le symbole même.<sup>438</sup>».

### III) Conception symboliste de la mimésis

Il convient maintenant d'aborder la particularité du théâtre symboliste et sa conception de la mimésis. À la réalité construite par des conventions théâtrales (une conception du réel qui traverse les siècles et perdure) a succédé le réel historique des romantiques puis le réel social des naturalistes (déjà représenté à travers la famille, par exemple, dans le drame diderotien). Les symbolistes proposent une nouvelle réalité qui est celle du rêve, et «le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve.<sup>439</sup>». Si l'on doit qualifier, à l'instar de Maupassant<sup>440</sup>, l'illusion des symbolistes, ce n'est pas celle du réel tel qu'il a été défini par les romantiques ou les réalistes, mais celle du rêve. L'ambition des symbolistes serait de faire entrer le spectateur dans le rêve, de le faire pénétrer dans des mondes imaginaires.

Il est souvent question de «rêve» sous la plume de Mallarmé – le maître des symbolistes – dans *Crayonné au théâtre*, et en effet le théâtre qui correspond le mieux à ses attentes est non seulement le théâtre rêvé (puisque la scène française le déçoit : le théâtre qui s'y joue a pour nom «Médiocrité», écrit-il<sup>441</sup>), mais aussi le théâtre susceptible de créer une atmosphère de rêve<sup>442</sup>, comme sont capables de le faire le ballet et le mime<sup>443</sup>. Il y a dans ce «genre imaginaire» qu'est le ballet une

<sup>438</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *op. cit.*, p. 180.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>440</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, *op. cit.*

<sup>441</sup> Dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, NRF, coll. «Poésie/Gallimard», 1976, p. 205.

<sup>442</sup> En ce qui concerne le vocabulaire employé, nous relevons les mots «rêverie» (p. 181, 197, 207), «rêve» (p. 184, 187), «Rêve» (p. 203) et «Songe» (p. 189) dans Stéphane Mallarmé, *op. cit.*

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 203.

«flottaison de rêverie»<sup>444</sup>, qui serait créée par la disparition-apparition des objets que la danseuse fait surgir avec son corps, objets qui ne sont donc jamais «réalisés» complètement et dont l'existence ne peut être qu'éphémère, comme celle des rêves qui surgissent et s'estompent dans notre esprit au moment même où on aimerait les saisir (on pourrait dire que la rêverie excite le désir). Or, ce mouvement de disparition-apparition rythmé par le corps de la danseuse est un mouvement de création artistique<sup>445</sup>. En évoquant une poésie créée par les mouvements rythmés du corps, Mallarmé est proche des idées d'Adolphe Appia pour qui le corps est central dans sa conception d'un théâtre qui soit «œuvre d'art vivant». Il faut ajouter dans cette conception le rôle de la musique, bien évidemment essentielle dans le ballet (et Mallarmé en parle aussi). De quelle façon naissent les images éphémères dans la danse ? Tentons d'analyser leur processus de création. La musique se transmet au corps en produisant le rythme (corporel) que les mouvements extériorisent. Si le mouvement crée l'espace, le rythme qui le produit crée le temps, c'est ainsi que le corps devient créateur d'un espace-temps, et que l'image visuelle peut naître ou bien la rêverie dont parle Mallarmé. Par ailleurs le rêve, lorsqu'il est opposé au malheur, devrait être selon lui l'unique sujet au théâtre : «il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur.<sup>446</sup>».

Les caractéristiques des spectacles auxquels Mallarmé assiste et qu'il «commente» dans *Crayonné au théâtre* (comme le ballet dont nous venons de parler) ne permettent pas de se faire une idée vraiment précise de son théâtre idéal. D'ailleurs, il ne définit jamais ce théâtre<sup>447</sup> et il est impossible au lecteur d'en élaborer une définition à partir des qualités des spectacles que Mallarmé a aimés. En effet, ces qualités ne sont pas toujours compatibles et ne se situent pas toujours sur le même plan<sup>448</sup>. De plus, à la lecture des différents textes qui composent

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>445</sup> «comme le veut l'art même au théâtre, *fictif ou momentané.*» (*idem*).

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>447</sup> Nous constatons que le terme «théâtre» englobe pour lui ce que nous appelons aujourd'hui les «arts du spectacle», c'est pourquoi il commente ballets et mimes.

<sup>448</sup> Ainsi il aime tout autant la poésie des mots que la poésie des corps. Il prône un théâtre du rêve et admire le mélodrame traditionnel, dont l'esthétique est loin d'être fondée sur l'imaginaire ! (mais ce qu'il aime dans le «Vieux Mélodrame», c'est le rôle joué par la musique). Par ailleurs, il

*Crayonné au théâtre*, l'auteur nous semble avoir une relation personnelle ambiguë avec le théâtre, dans la mesure où il semble prôner paradoxalement à la fois le caractère inutile et indispensable de la scène. D'une part, le livre doit suffire : «À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans (...).<sup>449</sup>». Il s'exclame également à propos du *Forgeron* de Théodore de Banville : «Quelle représentation ! le monde y tient ; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement au contraire.». Mallarmé désigne-t-il tous les théâtres qu'il connaît et qui échappent à la médiocrité (qu'ils soient contemporains ou plus anciens) ?<sup>450</sup> Remarquons aussi que pour se faire son propre théâtre, le lecteur doit savoir ce qu'est le théâtre ou avoir déjà assisté à des représentations théâtrales : le théâtre est ici création intime née d'une remémoration (pour les théâtres anciens, la remémoration est imaginaire). Le livre ne peut suffire qu'à celui qui connaît déjà le théâtre. D'autre part, Mallarmé admire le «Ballet», qu'il commente assez longuement et à plusieurs reprises, et qui est la «forme théâtrale de poésie par excellence<sup>451</sup>», le ballet serait le meilleur modèle de son théâtre idéal. En fait, Mallarmé semble ne pouvoir choisir entre la poésie du texte et la poésie de la scène que crée le corps de la danseuse. Peut-être (c'est une hypothèse) ne croit-il pas que ces deux formes de poésie soient compatibles ? Dans les textes de *Crayonné au théâtre*, il ne cherche d'ailleurs pas de solution à ce problème qui pourtant, à notre avis, expliquerait l'absence d'un théâtre selon ses vœux (mais veut-il réellement donner une scène au théâtre ?). Adolphe Appia a poussé la réflexion que n'a pas menée Mallarmé (peut-être parce qu'il croit davantage que lui à l'art théâtral) et, nous le verrons, a trouvé la solution dans le mouvement (que Mallarmé aurait intuitivement

---

ne rejette pas le théâtre classique et loue le théâtre de Becque qui en est selon lui la continuité (*ibid.*, p. 210).

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 208. Seuls la danse et le mime ont besoin de la scène, dit-il (c'est comme s'il niait le corps de l'acteur – qui peut être tout autant créateur que le corps de la danseuse – et le(s) «sens» qu'il peut donner aux mots, comme si, pour Mallarmé, tout le sens est dans les mots, décelable à la lecture).

<sup>450</sup> Le théâtre intime serait un pis-aller en l'absence d'un théâtre de qualité : «Aussi quand le soir n'affiche rien», l'observation du feu peut faire naître «l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime.» (*ibid.*, p. 180).

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 199.

devinée dans son attrait pour la danse<sup>452</sup>, mais sans en tirer des conséquences pour le théâtre ?).

Pour créer le théâtre rêvé, il faut laisser la place à l'imagination, la stimuler et ne pas la contraindre par tout ce qui pourrait la ramener au réel, à savoir les choses du monde extérieur, c'est pourquoi «loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira<sup>453</sup>». De même que dans le théâtre intime, la (re)présentation symboliste est virtuelle : «Je dis “un palais merveilleux” (...) dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et connue<sup>454</sup>». Mallarmé rejette de la même façon le décor, que ce soit dans les spectacles de danse : «imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables (...) voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre (...)»<sup>455</sup> ou au théâtre, il parle du «piteux lever d'aurorale toile peinte» et des «becs de gaz mal dissimulés»<sup>456</sup>. Le décor peint devient comme un indice de la médiocrité, voire le symbole d'un type de théâtre à rejeter. Sans décor, le sens donné à la vision des images scéniques est alors unique et personnel. Pour Jarry, il ne faut pas de décor précis, afin de laisser chaque

---

<sup>452</sup> Paul Valéry, dans son article sur «La philosophie de la danse», fait de cet art une sorte d'archétype de tous les arts, à partir d'une définition générale de la Danse : «action qui *se déduit*, puis *se dégage* de l'action ordinaire et utile, et finalement *s'y oppose*». La danse crée sa propre durée, son propre espace et son propre monde, elle obéit à ses propres lois ; elle est également sans utilité et sans finalité : il en est de même des autres arts, selon Valéry. Elle est aussi «une manière de *vie intérieure*» alimentée par l'énergie et la sensibilité du danseur. Or cette vie intérieure est créée par le rythme, commun à tous les autres arts, rythme que perçoit le spectateur ou tout récepteur de l'œuvre d'art. Ainsi le rythme apparaît ici comme l'essence de l'art et l'œuvre d'art une forme de ce rythme : «vous pouvez alors concevoir la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, comme une œuvre d'art elle-même, dont l'objet matériel qui se façonne sous les doigts de l'artiste n'est plus que le prétexte, l'accessoire de scène, le sujet du ballet.» ([http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery\\_paul/philosophie\\_de\\_la\\_danse/philo\\_de\\_la\\_danse.htm](http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/philo_de_la_danse.htm) 1 : p. 12 de l'édition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry «Philosophie de la danse» (1936), dans *Œuvres I, Variété, «Théorie esthétique et poétique*», Paris, NRF Gallimard, p. 1390-1403).

La séduction de la danse et de la musique (qui est aussi rythme) chez Mallarmé et les autres symbolistes s'explique par leur capacité à rendre présente cette «vie intérieure» qui est rythme, battement de l'âme de l'artiste.

<sup>453</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *op. cit.*, p. 181. Sauf si elle aussi est «symboliste».

<sup>454</sup> *Idem.*

<sup>455</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 208.

spectateur «voi[r] la scène dans le décor qui convient à *sa* vision de la scène.<sup>457</sup>». Mettre sur scène une image qui est une pensée (idéal artaudien), créatrice d'images infinies (autant d'images que de spectateurs) qui donnent à penser, créer un théâtre qui devient lieu d'expérience du Soi serait-il le but des symbolistes ? Certes le décor réaliste est inutile et nuit au projet symboliste, mais la réalité de la scène impose un décor, et Quillard comme Jarry cherchent des solutions au problème que cause celui-ci : un «fond» et «quelques draperies mobiles» pour l'un<sup>458</sup>, «des décors *héraldiques*» pour l'autre, «c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason.». Comme pour Quillard, le fond n'aura pas de couleur<sup>459</sup>. Les mêmes questions concernant le décor vont se poser à Adolphe Appia et Edward Gordon Craig quelques années plus tard, alors que le théâtre cherche toujours sa «formule», qui ferait de lui un art véritable, c'est-à-dire autonome. Pour Adolphe Appia, la bi-dimensionnalité de la peinture est incompatible avec la tri-dimensionnalité du corps humain, ce dernier ne saurait trouver d'harmonie avec quelque décor peint que ce soit : en raison de sa plasticité et de sa mobilité, le corps est inévitablement séparé de la peinture<sup>460</sup>. Il reste la solution de Jarry, la couleur, sachant que pour Appia, sa réalité est avant tout celle de la lumière. Dans la peinture, la couleur, parce qu'elle est privée de lumière, n'est qu'une fiction, par conséquent, elle n'est pas vivante et ne peut participer à l'art vivant que doit être l'art théâtral aux yeux du théoricien (*cf.* le titre de son ouvrage : *L'Œuvre d'art vivant*<sup>461</sup>). Quant à Craig, le plus important pour lui est de proposer un décor capable de «créer un lieu qui s'harmonise avec la pensée du poète.<sup>462</sup>». Car dans sa conception du théâtre, c'est une pensée unique (celle du poète, mais surtout

<sup>457</sup> Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 980, 1978, p. 309.

De la même façon pour le spectateur qu'est Mallarmé, la danseuse «écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.» (Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 197).

<sup>458</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *op. cit.*, p. 181.

<sup>459</sup> Alfred Jarry, *Ubu*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>460</sup> «Devant un rayon de lumière peint, une ombre portée peinte, le corps plastique reste dans son atmosphère propre, dans sa lumière et son ombre à lui.» (Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Paris, Genève, Édition Atar, 1921, p. 21).

<sup>461</sup> *Idem.*

<sup>462</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, traduction française par Geneviève Séligmann-Lui, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, s.d., [1916 ?], p. 22.



dans l'avenir, celle du «Régisseur») qui pourra donner à l'art théâtral son unité, et par là en faire véritablement un art : «une œuvre d'art ne peut être créée si elle n'est dirigée par une pensée unique<sup>463</sup>».

Le rejet du décor réaliste est bien évidemment un des aspects du rejet du réalisme en général, très explicitement exprimé par Gordon Craig à de nombreux endroits de son ouvrage<sup>464</sup>. Dans la mesure où le théâtre ne peut exister que par la scène, il ne peut être représentation d'une réalité extérieure. Le théâtre tel que le conçoit Craig doit être créateur de vie, une vie qui est synonyme de création, or la création de la vie doit se faire au moyen du symbole, qui n'est pas dans son esprit une abstraction, à moins d'être une abstraction vivante<sup>465</sup> : «Car non seulement le symbolisme est à l'origine de tout art, mais il est la source même de toute vie ; ce n'est qu'à l'aide de symboles que la vie nous est possible, nous ne cessons d'en faire usage.»<sup>466</sup>. Aussi les gestes de l'acteur devront-ils être symboliques, tout autant que les décors. Le rejet explicite du réalisme n'est pas au cœur de l'ouvrage d'Appia, mais on peut déduire de ses écrits sa conception de la mimésis. Pour lui aussi l'art dramatique est la vie, or la vie c'est le mouvement. C'est pourquoi – contrairement à Craig qui veut supprimer l'acteur et le remplacer par la surmarionnette – il donne à l'acteur un rôle capital, car «[l]e corps vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace.<sup>467</sup>». De plus, le corps est porteur du texte. Enfin, pour Appia, contrairement à Craig<sup>468</sup> (et Artaud<sup>469</sup>) qui rêve de supprimer la pièce, sans texte il n'y a pas d'art dramatique, même si le

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>464</sup> *Ibid.* p. 27, 35, 75, 89, 108 et 156. Craig critique également durement le réalisme dans le chapitre sur «Le réalisme et l'acteur» (*ibid.*, p. 270-273).

<sup>465</sup> Comme Hamlet que Mallarmé définit comme «un imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction», un Hamlet «emblématique» du «tragique de l'existence», pour parler comme Maeterlinck qui admire également la figure de Shakespeare ? (Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 188).

<sup>466</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 279. À propos du symbole, il écrit : «L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits de tout ce qui est dans la nature.» ; «il y forgerait certains symboles qui, sans mettre sous nos yeux les passions nues, nous les ferait cependant comprendre clairement.» ; «ces symboles se composent pour la plupart d'éléments extérieurs à sa personne.» (*ibid.*, p. 12).

<sup>467</sup> Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Paris, Genève, Édition Atar, 1921, p. 20.

Il écrit également : «Le corps humain, vivant et mobile, représente donc, sur la scène, l'élément conciliant et doit, en cette qualité, obtenir le premier rang.» (*ibid.*, p. 25).

<sup>468</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, *op. cit.*

<sup>469</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*

texte n'est pour lui qu'un élément parmi d'autres de cet art. D'après sa théorie, la spécificité de l'art théâtral consiste justement en la fusion de différents éléments empruntés aux différents arts<sup>470</sup> (le texte relevant de l'art littéraire). Et le problème du théâtre est qu'il n'a pas encore réussi à fusionner ces éléments, c'est pourquoi il ne peut encore être compté parmi les beaux-arts, il n'a pas gagné son autonomie. La solution du problème résiderait dans le mouvement : «Le *mouvement*, la mobilité, voilà le principe directeur et conciliant qui réglera l'union de nos diverses formes d'art pour les faire converger, simultanément, sur un point donné, sur l'art dramatique ; et, comme il s'annonce le seul et indispensable, il ordonnera hiérarchiquement ces formes d'art, les subordonnant les unes aux autres, aux fins d'une harmonie qu'à elles seules elles eussent cherché en vain.<sup>471</sup>». Ajoutons que le problème de la fusion des arts s'est posée aux symbolistes qui ont cru trouver chez Wagner<sup>472</sup> une solution.

La conception symboliste de la mimésis doit trouver sa réalisation soit dans l'imaginaire du lecteur stimulé par un texte suggestif, soit dans une nouvelle conception de la mise en scène, dans laquelle les éléments représentés doivent se faire signes d'une autre réalité, doivent faire basculer le spectateur dans un au-delà (de la scène, du monde quotidien). C'est donc tout le rapport de l'homme au monde qui est modifié par cette conception. On comprend qu'à son tour et simultanément la représentation humaine qu'est habituellement le personnage change également, et que la crise de la représentation soit indissociable d'une crise du personnage. C'est ce que nous nous proposons d'étudier maintenant.

---

<sup>470</sup> Cette conception n'a rien à voir avec celle de «l'art total» de Wagner, d'ailleurs Appia la critique (*ibid.*, p. 108-113). La critique de Wagner par Craig est quant à elle implicite : «comment les arts réunis composeraient-ils un art ?» (*De l'art au théâtre, op. cit.*, p. 74) et «on ne saurait les [les Arts] mêler les uns aux autres, puis venir proclamer qu'on a créé un art nouveau.» (*ibid.*, p. 75).

<sup>471</sup> Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant, op. cit.*, p. 19.

<sup>472</sup> Cf. les études réunies par Denis Bablet, dans Claudine Amiard-Chevrel (et al.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS éditions, 2002, 369 p.

## C) LA TRANSFORMATION PROFONDE DE LA CONCEPTION DU PERSONNAGE DE THÉÂTRE DANS LE MOUVEMENT SYMBOLISTE

### Introduction

Pendant longtemps l'acteur a été chargé de donner vie aux êtres de papier, fruits de l'imagination d'un auteur. Le personnage devait être incarné sur scène pour transmettre la parole de l'auteur et garantir la mimésis. En effet, grâce à l'acteur, ce personnage donnait l'illusion au spectateur d'être un homme (ou une femme) réel, fait de chair et d'os, dans lequel il pouvait se reconnaître (voire s'identifier) ou reconnaître les autres (hommes). Dans le théâtre symboliste, on peut se demander s'il existe toujours des «personnages» : ces êtres qui s'animent sous nos yeux de lecteur ou de spectateur nous ressemblent si peu ! On s'interroge : «Qui sont-ils ?». Le personnage tel que nous le connaissions (ou que nous l'imaginions) a subi une réelle métamorphose à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui témoigne de nombreux changements : changement du rapport de l'homme au monde, du langage qui traduit ce rapport (et donc de l'écriture), du rapport de l'acteur au personnage, qui a pour conséquence deux autres changements, ceux du langage scénique et du rapport du spectateur au personnage et à l'acteur. Nous nous proposons d'étudier tous ces changements en montrant qu'ils s'enchaînent de manière logique et qu'ils ont contribué à l'élaboration de l'imaginaire symboliste en général.

### I) Changement du rapport de l'homme au monde

Selon Peter Szondi, la conception du personnage de théâtre tel qu'il existe depuis la Renaissance<sup>473</sup> se maintient jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire conjointement au développement des mouvements symboliste et naturaliste. Cette

---

<sup>473</sup> «Le drame de l'époque moderne est né à l'époque de la Renaissance», dans Pierre Szondi, *Théorie du drame*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, p. 13.

conception est en grande partie issue de la *Poétique* d'Aristote<sup>474</sup> et caractérise notamment le théâtre classique français. Elle correspond à un certain rapport de l'homme au monde et à la société dans laquelle il vit, à savoir que l'homme est le centre du monde, dans le sens où le monde s'organise de manière ordonnée autour de lui. Plus particulièrement, l'homme est défini dans ses relations à autrui, qui sont des relations de pouvoir et de hiérarchie ; au sommet de la hiérarchie sociale se trouverait Dieu. C'est pourquoi «[l]’homme n’entrait dans le drame (...) que dans sa relation à autrui. La sphère de l’inter lui apparaissait comme la sphère essentielle de son existence (...)»<sup>475</sup>. Le drame classique ou «absolu», comme l'appelle Peter Szondi, reflète cet ordonnancement du monde, ainsi, la forme dramatique est elle aussi ordonnée logiquement<sup>476</sup>. Au sein de ce drame, le personnage joue un rôle primordial : «vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la *mimésis*, le personnage est en charge de fonctions multiples dans les dramaturgies traditionnelles<sup>477</sup>». On peut en dresser la «fiche d'identité» : nom, âge, profession, etc., dessiner son caractère, en déduire une psychologie. Les personnages sont suffisamment proches de ceux que le spectateur côtoie dans sa vie quotidienne, qu'il peut les reconnaître, analyser leur comportement, anticiper leurs réactions, voire s'y identifier. Finalement, le monde dans lequel vit l'homme, tout comme celui dans lequel vit le personnage semble balisé : il comporte des repères stables et rassurants.

Or, c'est à partir du moment où l'homme n'est plus *le* centre du monde mais se retrouve *au* centre du monde que la conception du personnage change. Le bel ordonnancement classique est menacé par le surgissement d'un monde chaotique, dans lequel tous les repères se mettent à vaciller. Il semblerait que la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ait subi un bouleversement tel (politique, scientifique, social) qu'il soit propre à faire éclater la forme dramatique classique, et qu'il ne soit plus possible de trouver un contenu qu'elle puisse accueillir. Il n'est dès lors plus possible de mettre en scène des personnages pris dans des conflits interpersonnels,

---

<sup>474</sup> Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*

<sup>475</sup> Pierre Szondi, *Théorie du drame*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>476</sup> On peut parler de «forme fermée» (cf. 1<sup>ère</sup> partie, p. 24 et suiv.).

<sup>477</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 150.

dans la mesure où, selon Jean-Pierre Sarrazac, l'homme est désormais «un homme “ séparé”», à savoir séparé des autres, du corps social et finalement «séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces»<sup>478</sup>. Et si le théâtre est le reflet de la société, et le personnage le miroir de l'homme, alors le personnage devient lui aussi éclaté, fragmenté. Il apparaît seul face au monde, un monde qu'il a du mal à comprendre, car ses changements sont trop rapides.

Selon Volker Klotz, «le jeu d'antagonistes de même nature» qui constitue l'action du drame classique est remplacé par la présence d'un héros «monoagoniste», qui en fait ne peut que subir une action qui le dépasse<sup>479</sup>. C'est le cas de certains personnages de Maeterlinck, dont on peut dire qu'ils sont agis plus qu'ils n'agissent.

Dans l'imaginaire symboliste, l'éclatement du personnage correspond au désir d'embrasser le monde dans sa totalité et traduit paradoxalement la recherche d'unité. Tous les hommes peuvent se retrouver dans un seul personnage (puisqu'il n'est plus défini socialement). Inversement, chaque fragment du personnage se voudrait métaphorique du monde entier, car chaque partie du monde renverrait au grand Tout, au cosmos.

Le personnage ne disparaît donc pas, il est toujours là, vecteur d'une parole qu'il transmet mais qui elle aussi a changé, ce qui a pour conséquence de le rendre difficilement saisissable. Il semblerait que ce ne soit plus une seule *personne* qui puisse expliquer le personnage, mais qu'il faille l'humanité tout entière. Peut-être est-ce finalement par son trop-plein d'humanité que le personnage «éclate» (pour reprendre la terminologie de Sarrazac) ? Quel langage trouver pour dire ce monde en changement ? Nous abordons maintenant cette deuxième étape de l'évolution du personnage.

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>479</sup> Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, p. 222.

## II) **Changement du langage qui traduit le rapport de l'homme au monde**

Dans *Le Symbolisme au théâtre*, Jacques Robichez cite l'homme de théâtre Firmin Gémier : «L'idée ne nous est venue à aucun d'entre nous [acteurs du théâtre symboliste] de nous renseigner sur la signification des mots que nous prononcions. Ce qui nous plaisait c'est justement que nous ne les comprenions pas<sup>480</sup>». Cette citation appelle un commentaire dans la mesure où elle témoigne du changement de langage dont nous voulons parler. D'une part, si les acteurs ne comprennent pas les mots qu'ils prononcent, c'est que le langage utilisé s'éloigne d'un langage courant aisément compréhensible par tous, et par conséquent que le langage employé ne cherche pas à reproduire la réalité : en aucun cas ce langage ne peut constituer un point de repère pour les spectateurs. D'autre part, si la signification des mots n'a pas d'importance pour les acteurs, si ces derniers ne cherchent pas, par exemple, à demander à l'auteur ce qu'il a voulu dire, c'est qu'ils ont compris que le sens n'est pas à chercher exclusivement dans les mots. Par ailleurs, un personnage «éclaté» ne peut être construit par le langage ; au contraire, le langage est le moyen de le déconstruire : il est le moyen de son «éclatement». «Anacoluthes, ellipse, rupture de la phrase», selon Klotz, caractériseraient le langage d'un personnage qui, éclaté, ne peut saisir le monde dans sa totalité. En effet, si le monde perd sa cohérence, le personnage ne peut en parler en utilisant un langage soumis à la logique et rigoureusement construit. De plus, le personnage, séparé de l'autre, n'est plus capable d'entretenir une relation dialogique : le monologue peu à peu remplace le dialogue. Le langage ne constitue plus le lien entre les hommes mais entre l'homme et le monde. Il s'agit pour les symbolistes dans leur désir de l'Un et de la totalité de chercher un langage qui permette de faire un lien entre microcosme et macrocosme. Le langage devient métaphorique et le silence entre dans le théâtre symboliste, ce qui peut conduire à un certain hermétisme des textes. Maurice Maeterlinck, par exemple, crée un «langage du silence» qui agit comme un sous-texte au sein même des paroles les

---

<sup>480</sup> Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, op. cit., p. 370.

plus banales : «Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord le plus inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elle que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu.<sup>481</sup>». Ce deuxième dialogue, «intérieur», s'écoute dans le silence des «paroles inutiles». Ce n'est que dans le silence que les personnages, ou plutôt leurs «âmes», écrit Maeterlinck<sup>482</sup>, communiquent réellement. Le silence est, dit-il, «le grand révélateur des profondeurs de l'être<sup>483</sup>». Dans l'imaginaire symboliste, lorsque deux âmes vibrent ensemble, elles communiquent, ainsi l'art doit trouver le moyen de faire vibrer ces âmes. Par conséquent, c'est sur un plan métaphysique que la véritable communication a lieu entre les personnages, et même, pour Maeterlinck, que se trouve la «vie véritable»<sup>484</sup>.

Quant à la métaphore, lorsqu'elle est «sans antécédent ni répétition», comme c'est le cas dans la tragédie classique, selon Klotz<sup>485</sup>, elle ouvre le langage à tous les possibles, car «elle vient soudain signaler qu'une configuration unique, distincte de toute autre, s'est établie entre le moi et un aspect particulier du monde (...)»<sup>486</sup>. On trouve de nombreux exemples de ce type de métaphores dans le théâtre de Claudel, qui contribuent à l'hermétisme de son langage : «Par le ressentiment du tonnerre et le poumon/ sulfureux de la foudre rose !/ Par l'attelage des vents qui traînent leur roule/ sur la masse bondissante des mugissantes forêts! (...)»<sup>487</sup>. Le personnage ne comprend pas plus les paroles qu'il prononce que l'acteur, car elles ne lui appartiennent pas : «J'ai parlé, mêlant à un discours appris d'autres paroles», dit la Princesse<sup>488</sup>. «Désormais, le personnage est parlé plus qu'il ne

---

<sup>481</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 107.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>484</sup> «Au fond nous ne vivons que d'âme à âme et nous sommes des dieux qui s'ignorent» (*ibid.*, p. 80).

<sup>485</sup> Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, op. cit., p. 226.

<sup>486</sup> *Idem.*

<sup>487</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), Paris, Mercure de France, 1959, p. 141.

Autres exemples: «le visage des choses passées et du remords», «O Notaire des mourants !» (*ibid.*, p. 69) ; «Que le tonnerre m'écorce» (*ibid.*, p. 78).

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 76.

parle», écrit Jean-Pierre Ryngaert<sup>489</sup>. Dans les failles du langage, la dramaturgie symboliste ouvre un espace de liberté. Le langage devient un lieu de liberté dans lequel l'acteur pourra laisser aller son imagination, et c'est ce qui plaît aux acteurs.

À l'image du langage qu'il emploie, le personnage est complexe, multiple ; essentiellement polysémique, il est potentiellement le lieu de toutes les interprétations. C'est pourquoi le changement d'interprétation (et la multiplicité des interprétations possibles) constitue la troisième étape dans la transformation du concept du personnage de théâtre.

### **III) Changement du rapport de l'acteur à son personnage (et de l'auteur à l'acteur)**

La troisième étape sera donc celle du changement du rapport de l'acteur à son personnage. L'acteur désormais n'endosse plus un rôle dont il est simplement l'interprète. En effet, le personnage n'existe pas avant lui et indépendamment de lui, comme c'était le cas dans les dramaturgies traditionnelles. J.-P. Ryngaert écrit que «[l]'identité prêtée au personnage revient à le faire préexister au texte aussi bien qu'à la scène<sup>490</sup>». L'acteur ne peut avoir une idée préconçue de son personnage, puisque aucun modèle ne se propose à lui, sur lequel il pourrait baser son interprétation. Le personnage n'est plus un «type» : sa signification n'est plus univoque mais plurielle : à l'acteur de dégager un des sens dont est porteur le personnage. Si le langage déconstruit le personnage par la multiplicité des sens qu'il propose, l'acteur par ses choix, par son implication, par la projection de ses désirs, de ses fantasmes, de son imaginaire le reconstruit, même si c'est pour signifier le chaos. Mais cette construction est éphémère et toujours susceptible de changer. À la multiplicité des sens du langage répond une multiplicité des possibles du jeu dramatique. Il semblerait que plus que jamais le personnage ait

---

<sup>489</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 154.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 151.



besoin de l'acteur, et que chaque acteur par la projection de son «je» révèle un des sens possibles du personnage. Et pourtant, paradoxalement, certains dramaturges symbolistes ont rêvé d'un théâtre sans acteurs. La production d'un «théâtre à lire»<sup>491</sup>, la création de pièces dans des théâtres de marionnettes, l'écriture de pantomimes<sup>492</sup> s'expliquent probablement par cette mise en cause de l'acteur<sup>493</sup>.

En changeant son rapport au personnage, l'acteur change le jeu dramatique. La transformation de la conception du personnage de théâtre a pour conséquence de changer entièrement le langage scénique, voire de l'inventer<sup>494</sup>. De plus, si les codes scéniques changent, le rapport du spectateur au personnage (et à l'acteur) change également. Ces deux conséquences constituent selon nous l'ultime étape de l'évolution de la conception du personnage de théâtre.

#### **IV) Conséquences du changement du rapport de l'acteur au personnage**

##### 1) Changement du langage scénique

On peut dire que la «crise du personnage» est doublée d'une «crise de la représentation», dans le sens où il faut trouver de nouveaux moyens de

---

<sup>491</sup> Selon Jacques Robichez, la *Revue wagnérienne* opte pour un théâtre à lire et se montre contre les acteurs (*Le Symbolisme au théâtre, op. cit.*, p. 37).

<sup>492</sup> Paul Claudel en écrira aussi, mais après 1910 : *La Femme et son ombre* (1<sup>ère</sup> version, 1922) est un «scénario pour mimodrame». Il écrira également des textes qui ne sont pas du théâtre au sens strict, comme en témoignent les «sous-titres» : *L'Homme et son désir* (1917), scénario de ballet ; *La Parole du festin*, «programme pour un oratorio» ; *La Lune à la recherche d'elle même* (1947), «extravaganza radiophonique».

<sup>493</sup> Hélène Laplace-Claverie parle aussi de mise en cause du langage : «La méfiance de la littérature fin de siècle vis-à-vis du langage se manifeste à l'évidence dans son goût pour la pantomime» (*Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 482). Les pantomimes populaires attirent les symbolistes qui aiment à se rendre au *Théâtre des Funambules*, «véritable temple de la pantomime» (*ibid.*, p. 246 ; cf. dans le même ouvrage le paragraphe «Théâtre de marionnettes et spectacles chorégraphiques», p. 247-248).

<sup>494</sup> La mise en scène telle qu'on la définit actuellement serait née avec le Théâtre libre d'Antoine en 1887 («André Antoine et l'invention de la mise en scène moderne» dans Hélène Laplace-Claverie, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 388). Se reporter également à l'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène : Anthologie des textes d'André Antoine, op. cit.*

représentation. Le personnage en crise, «éclaté», n'est plus reconnaissable, il ne *représente* donc plus rien, en tout cas, pas une *personne*. Simplement, il *se présente* au spectateur comme un inconnu, une énigme. Il est la présence de quelqu'un ou quelque chose d'absent (soit une image), à la fois visible et invisible. Dans l'imaginaire symboliste, il incarne le Mystère, d'où la création de personnages énigmatiques, mus par des forces mystérieuses (comme Mélisande chez Maeterlinck<sup>495</sup> ou la Princesse chez Claudel<sup>496</sup>). En fait, le personnage symboliste se présente comme un lieu de questionnement, car en lui rien n'est sûr, rien n'est stable, tout est doute, tout est incertitude ; dans son instabilité, dans sa fracture interne, il est le reflet d'une société dont toutes les certitudes, les valeurs, les repères ont éclaté. Le personnage Tête d'Or de la pièce éponyme de Claudel en est un bon exemple, personnage métaphorisé dans tout le texte par les images de l'oscillation et de la flamme<sup>497</sup>, et dont le but est de se redresser sous le poids de «la pierre énorme», soit celui du monde qui l'écrase. Or, la seule force qui lui permettra de lutter contre la «puissance invincible» de la nature est celle de la création : «Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant/ dessous je ferai osciller la pierre énorme ! (...) O faire ! faire ! qui me donnera la force de faire ! (...)»<sup>498</sup> (derrière les paroles de Simon-Tête d'Or, c'est la voix du jeune Paul Claudel qui se fait entendre).

*«Inquiétude, doute, anxieuses interrogations sur le conflit éternel du Bien et du Mal, la lutte de l'Ange contre le Démon ; poursuite de l'esprit en quête de son unité, à la découverte de l'harmonie du monde et de sa propre harmonie, contestation, révision de la table des valeurs jusqu'ici acceptées»*, tel est selon Marie Gisèle<sup>499</sup>, le contenu commun aux œuvres des dramaturges symbolistes, par ailleurs très différentes formellement. Ce contenu serait à l'origine de la recherche

<sup>495</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*

<sup>496</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), *op. cit.*

<sup>497</sup> «Tête d'Or : Mais voici que je parais devant eux comme une/ flamme grondante,/ Qui se dresse sous la bouche du vent !» (Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), *op. cit.*, p. 134) ; «J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme la flamme enracinée !» (*ibid.*, p. 38).

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>499</sup> Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste : Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1973, p. 61.

d'un langage scénique commun qui chercherait à susciter, par l'intermédiaire du personnage, un questionnement. L'ouvrage de Robichez<sup>500</sup> nous apprend que pendant toute sa carrière Lugné-Poe n'a eu de cesse de réfléchir à la mise en scène, et à des solutions scéniques pour la représentation des pièces symbolistes<sup>501</sup>, c'est pourquoi nous ne partageons pas la critique, finalement assez injuste, de Robert Abirached qui écrit : «Il n'a manqué à cet infatigable découvreur de textes que d'oser devenir un metteur en scène (...)»<sup>502</sup>. En fait, le critique considère que l'«atmosphère suggestive autour des acteurs», l'«extrême stylisation», le «jeu fantasmagorique», les «silhouettes emblématiques», la diction et la gestuelle «calculées»<sup>503</sup>, l'«irréalisme exacerbé»<sup>504</sup> ne constituent pas des solutions satisfaisantes pour la mise en scène du théâtre symboliste, pas plus que l'association des arts à la Wagner, tentée par le Théâtre d'Art<sup>505</sup>. Certes, ce type de jeu, entièrement nouveau – que ce soit d'ailleurs pour l'acteur ou le spectateur – et expérimental, a dû surprendre le public de l'époque, et il n'est pas étonnant que ces mises en scène n'aient pas connu un franc succès, voire l'échec total. C'est peu dire qu'elles ne correspondent pas à «l'horizon d'attente» du public. Nous voici donc amenée à parler d'un ultime changement, celui du rapport du spectateur à la fois au personnage et à l'acteur qui l'incarne.

## 2) Changement du rapport du spectateur au personnage et à l'acteur

Si le personnage est une «sorte de carrefour de paroles», comme propose de le définir Jean-Pierre Ryngaert<sup>506</sup>, il est aussi une «sorte de carrefour de l'inconscient», dans le sens où il est traversé par l'imaginaire, les désirs et les

<sup>500</sup> Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*

<sup>501</sup> Lugné-Poe a travaillé en collaboration avec des auteurs, comme Maeterlinck par exemple, ainsi qu'en collaboration avec des peintres, comme Denis, Vuillard, Bonnard, Sérusier (Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 186).

<sup>502</sup> *Idem.*

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>506</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 154.

fantasmes, à la fois de l'auteur, de l'acteur et du spectateur. Et si l'inconscient, l'*Autre scène* peut investir le lieu scénique, c'est d'une part grâce à la nouvelle «optique» dont parle Arnaud Rykner<sup>507</sup>, qui correspond au changement de regard porté sur la réalité et que «le drame statique symboliste» permet, et d'autre part, grâce au progrès technique. Le changement de regard du spectateur est permis notamment par «l'extinction définitive des lumières de la salle (à partir des années 1880)<sup>508</sup>», mais il ne faut pas oublier qu'auparavant la scène a été vidée de ses spectateurs.<sup>509</sup>

En même temps que son regard change, l'attitude du spectateur change, de passif il devient actif. La passivité qualifierait l'état d'un spectateur qui n'a rien à attendre de nouveau de ce qu'il voit, habitué à des «formules» théâtrales bien rodées, familier de «codes» qu'il accepte sans les remettre en question. L'activité serait l'état d'un spectateur saisi en permanence par des images visuelles qui le déroutent, et obligé de réagir (quelle que soit d'ailleurs cette réaction).

Qui sont ces personnages qui se présentent à lui et qu'il ne reconnaît pas ? Quel est ce langage qu'ils emploient ? Que signifient-ils ? Le spectateur tente de répondre aux questions que la scène lui pose en projetant sur scène ses fantasmes, en essayant de saisir ceux de l'auteur et ceux de l'acteur qui incarne le personnage. Un nouveau dialogue se crée qui n'est plus un dialogue intersubjectif mais un dialogue entre la scène et la salle, et ce par l'intermédiaire du personnage.

Le personnage éclaté est par conséquent saisi par une multiplicité de points de vue, pas seulement externes, mais également internes puisque la vision est en partie déterminée par l'inconscient, d'où l'importance du rêve dans l'imaginaire symboliste. Maeterlinck crée des personnages somnambuliques, Claudel parle du drame comme un «rêve dirigé»<sup>510</sup>, quant à l'auteur naturalo-symboliste qu'est

---

<sup>507</sup> Dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>509</sup> «Le plus important, écrit Rykner, est pourtant que la dimension technique de cette nouvelle optique va de pair avec sa dimension imaginaire et symboliste.». De même, pour Catherine Naugrette-Christophe, «la combinaison des deux aspects, matériel et immatériel, fonde la mise en scène moderne.» (*ibid.*, p. 134).

<sup>510</sup> Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.

Strindberg, il écrit un «jeu de rêve», traduit en français par *Le Songe*, pièce de théâtre volontairement construite comme un rêve<sup>511</sup>.

### Conclusion

En somme, dans le théâtre symboliste, le *personnage* en s'éloignant de la *personne*, et donc en rompant avec la mimésis, n'a pas disparu pour autant. S'il apparaît «textuellement désincarné»<sup>512</sup>, il n'est pas devenu un fantôme, une forme vide. Au contraire, dans sa capacité à interroger le lecteur et le spectateur, à accueillir de multiples significations, il semble se charger du poids de l'humanité tout entière. Or réconcilier l'homme et le cosmos, unir le visible et l'invisible semblent être au cœur de l'imaginaire symboliste.

Il est temps maintenant d'aborder l'étude des œuvres symbolistes pour approcher de plus près le personnage symboliste (et en particulier la femme), dont nous venons de voir combien sa conception a évolué. Nous nous proposons d'initier nos analyses d'œuvres par ce qui pourrait constituer un contre-exemple à notre hypothèse de recherche, soit le personnage de Salomé jusqu'ici interprété comme une représentation de la «femme fatale». Salomé, mythe-prétexte (selon la critique) qui cristalliserait la «décadence» et permettrait aux symbolistes d'exprimer leurs fantasmes érotiques, est en réalité un personnage plus complexe qu'il n'y paraît, dont il serait imprudent d'oublier l'origine sacrée. L'étude de ce personnage féminin doit nous conduire à changer notre regard, à ouvrir une image que nous croyons connaître.

---

<sup>511</sup> «Dans cette pièce de rêve, comme dans la précédente, *Le Chemin de Damas*, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, mais en apparence logique, des rêves.», dans August Strindberg, *Le Songe*, *op. cit.*, p. 9 (Préface).

<sup>512</sup> C'est-à-dire dépourvu de caractéristiques humaines.

## D) MYTHE ET REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ LES SYMBOLISTES

### I) Le mythe de Salomé

#### 1) Introduction : petite histoire de la diffusion d'un mythe

Tout d'abord, contrairement à ce que pourrait laisser croire la critique, les mythes ne sont pas les sujets choisis prioritairement par les symbolistes pour représenter la femme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Gustave Moreau fait exception et c'est pourquoi nous le prendrons pour exemple en tant que responsable indirect de la propagation du mythe de Salomé. En effet, la majorité des critiques de son époque tout aussi bien que les critiques actuels font de cette héroïne biblique un représentant majeur de la femme fatale. En fait, les mythes en général, et celui de Salomé en particulier, constituent un sujet parmi de nombreux autres et une simple fréquentation des catalogues d'expositions symbolistes le montre (tout autant que notre corpus). Si le symbolisme a utilisé le mythe, il est loin de s'être réduit à cette utilisation et les représentations de femmes symbolistes sont très variées. Ainsi, lorsque le mythe de Salomé constitue le sujet du tableau, sa représentation offre de fortes variations : que l'on compare les œuvres de Gustave Moreau<sup>513</sup>, Gustav Klimt<sup>514</sup>, Franz von Stuck<sup>515</sup>, Max Klinger<sup>516</sup> ou Gustav-Albert Mossa<sup>517</sup> pour s'en assurer. Ces différentes représentations du mythe nous paraissent être la preuve

<sup>513</sup> *Décollation de Saint-Jean Baptiste* (ca 1870), *Salomé tenant la tête de Saint-Jean Baptiste sur un plat* (1876), *Salomé dansant* (1876), *L'Apparition* (s.d.) ; *Salomé entrant dans la salle du festin* (ca 1875), dans *Salomé dans les collections françaises*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire (25 juin-29 août 1988) ; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts (10 septembre-30 octobre 1988) ; Albi, Musée Toulouse-Lautrec (5 novembre-8 janvier 1989) ; Auxerre, Musée d'art et d'histoire (14 janvier-12 mars 1989). Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 1988, p. 93-96.

<sup>514</sup> *Judith II (Salomé)*, 1909, dans Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 2006, p. 125.

<sup>515</sup> *Salomé dansant la danse des sept voiles*, 1906.

<sup>516</sup> *Salomé* (1909).

<sup>517</sup> *Salomé : la ballerine* (1904), *Salomé, le fruit de la chair* (1904), *Salomé les mains coupées* (1904), *Salomé* (1906), dans *Salomé dans les collections françaises*, *op. cit.*, p. 98-100.

d'une réappropriation individuelle et non pas seulement l'expression d'une idée commune à la société entière, comme celle qui voit en la femme une menace pour l'homme (ce qui correspond à la représentation sociale de la femme à la fin du siècle<sup>518</sup>) : les critiques soulignent d'ailleurs que les représentations du mythe de Salomé par les symbolistes ne sont plus conventionnelles comme elles l'étaient jusqu'alors. Dans l'histoire de l'art, la *Salomé* d'Henri Regnault de 1870<sup>519</sup> sera la première à rompre avec la convention : «véritable innovation du XIX<sup>e</sup> siècle introduite par la *Salomé* d'Henri Regnault de 1870 : c'est Salomé le héros ; elle est «une» Salomé et non «la» Salomé «ce qui différencie les «pompiers» des symbolistes et lui donnera (...) une postérité protéiforme<sup>520</sup>». Désormais, la représentation de Salomé est liée à des recherches formelles, à l'exception bien sûr des peintres académiques qui continuent à produire et exposer<sup>521</sup>. À ce propos, il faut souligner que le mythe de Salomé est prépondérant chez ces peintres : «Entre 1870 et 1914, le Salon de peinture et sculpture de Paris expose plus de cent œuvres la représentant.» qui appartiennent «presque toutes» à l'art académique ou pompier<sup>522</sup>, les peintres conventionnels (et non les symbolistes) seraient par conséquent responsables de la diffusion du mythe de la femme fatale en art, dont la jeune princesse a été érigée en archétype<sup>523</sup>. Il est d'ailleurs révélateur que plusieurs opposants de Gustave Moreau en font un académicien, un pompier<sup>524</sup>,

<sup>518</sup> Voir par exemple, Jean-Paul Aron (sous la direction de), *Misérable et glorieuse, la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, 248 p. ou *Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, «Mythes et représentations de la Femme», Paris, Champion, n° 13-14, 1976, 256 p.

<sup>519</sup> *Salomé dans les collections françaises, op. cit.*, p. 12.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>521</sup> On ne saurait par conséquent simplement transférer la lecture de femme fatale à toutes les représentations de femmes, en ignorant les différences formelles et en séparant forme et contenu, finalement en ne considérant pas qu'il s'agit d'œuvres d'art. S'appuyant sur le contenu (le sujet), Dijkstra justifie une lecture qui englobe toutes les œuvres représentant des femmes (au XIX<sup>e</sup> siècle), interprétant leur complexité comme le masque, le voile d'un sens unique (Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Seuil, 1992, 475 p.).

<sup>522</sup> *Salomé dans les collections françaises, op. cit.*, p. 14.

<sup>523</sup> En effet, selon Mireille Dottin-Orsini : «Dans l'éternelle controverse soulevée par les courants picturaux de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Salomé passe généralement, soit pour l'archétype du sujet symboliste, soit pour l'incarnation de l'académisme, voire les deux, tant il est vrai que la frontière fut tangente.» (*Salomé dans les collections françaises, op. cit.*, p. 25).

<sup>524</sup> Gustave Coquiot, un adversaire, le classe parmi «les Académiques pompeux» ! (dans *Salomé dans les collections françaises, op. cit.*, p. 29). Octave Mirbeau parle de «petites académies conventionnelles, léchées et mortes» (*ibid.*, p. 67). Tandis que Zola écrit que «Son talent consiste à

alors que paradoxalement, dans le même temps, la majorité des critiques (favorables ou non au peintre) soulignent son originalité et révèlent leur impossibilité à comprendre une œuvre qui choque par sa nouveauté<sup>525</sup>. Il en résulte que les opposants au peintre s'attachent uniquement au sujet (laissant de côté la technique) et accusent Moreau de passéisme : ce dernier aurait pour but de faire revivre le genre «moribond» qu'est la peinture d'histoire.

Par ailleurs, ce même Gustave Moreau paraît être indirectement responsable de la diffusion du mythe de la femme fatale en littérature, dans la mesure où les écrivains symbolistes-décadents se sont emparés de ses œuvres pour se livrer à toutes sortes de transpositions littéraires<sup>526</sup> qui font porter presque unanimement à Salomé la parure du vice.

En effet, le mythe de Salomé et le mythe d'Œdipe et le Sphinx traités par le peintre – à titre d'exemples – ont donné naissance à une représentation courante de la femme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : celle que les critiques ont nommé «la femme fatale». En quoi la femme est-elle fatale dans ces mythes ? Dans le mythe biblique, Salomé cause la mort de Saint-Jean Baptiste, tandis que dans le mythe grec, la Sphinge (puisqu'il s'agit bien d'une femme) tue tous les hommes qui ne savent pas répondre à la question qu'elle pose. La femme est fatale dans le sens où elle apporte malheurs et mort à l'homme, dont elle menace l'existence. Cependant, l'interprétation du mythe dans les œuvres des artistes symbolistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle doit-elle être nécessairement collée à la réalité sociale, celle de la place grandissante de la femme dans la société qui a pu être considérée comme une menace ?<sup>527</sup> D'une manière générale, les critiques n'ont-ils pas parfois affublé

---

prendre des sujets qu'ont déjà traités d'autres artistes, et à les remanier d'une façon différente, plus ingénieuse.» (*ibid.*, p. 109).

<sup>525</sup> Citons chez les littéraires Théophile Gautier, Jean Lorrain, Joséphin Péladan, Marcel Proust et même Émile Zola, dont la critique est contradictoire dans la mesure où il est séduit par Moreau (à propos du *Sphinx deviné*, qui d'abord le «choque» : «Cependant je suis revenu quelque temps après. J'avais été attiré par l'étrangeté de la conception et le Sphinx surtout m'intéressait. (...) j'ai senti que le tableau me séduisait presque.» On peut citer chez les peintres, Eugène Fromentin ou Odilon Redon (*Salomé dans les collections françaises*, *op. cit.*).

<sup>526</sup> Ce qui a abouti à traiter Moreau de «peintre littéraire», ce dont il se défend.

<sup>527</sup> Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes commencent à s'émanciper, les mœurs deviennent plus dissolues, et bien sûr, on en rend responsables les femmes, dans la peur de les voir renverser la domination masculine. Dissolution des mœurs, déliquescence, le mythe de Salomé va de pair avec celui de la décadence : «Le rôle de la femme dans la constitution du fantasme [de la



trop rapidement cette étiquette de «femme fatale» à toute représentation de femme, se justifiant au nom d'une misogynie largement répandue ? Certes, une autre représentation lui fait opposition : la femme lorsqu'elle n'est pas fatale – qu'à l'évidence elle ne peut l'être – est forcément «ange» (domestique). Ange ou démon (deux représentations archaïques et donc non spécifiques à la période qui nous intéresse<sup>528</sup>), la femme est enfermée par les critiques dans deux catégories dont elle ne semble pouvoir sortir<sup>529</sup>. N'y a-t-il pas au-delà de cette image bipolaire une représentation artistique plus complexe de la femme qu'il s'agit de dégager au moyen d'une étude approfondie des œuvres ?<sup>530</sup> Nous nous proposons de traiter la question en étudiant justement les mythes de Salomé et d'Œdipe, en partie responsables de la diffusion de la représentation de la femme fatale. Nous montrerons de quelle façon ces mythes peuvent être réappropriés par les écrivains et les peintres, ne devenant plus que des prétextes à des interrogations personnelles qui vont au-delà du seul questionnement sur le rapport des sexes (même si ce dernier existe bien à cette époque). Ce qui ne signifie pas que le choix des mythes par les artistes relève d'un simple hasard<sup>531</sup>. Nous trouvons donc intéressant de proposer une autre lecture de ces deux mythes aussi bien en littérature qu'en peinture. C'est pourquoi, après avoir montré comment s'est construit le mythe de

---

décadence] se peut-il mieux illustrer ? Bien plus que les autres figures qui l'accompagnent à l'époque (...) elle donne corps par son comportement au mythe de la dissolution et des fins de monde.» (dans *Romans Fin-de-siècle 1890-1900*, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducray, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1999, p. XIII).

<sup>528</sup> Stéphane Michaud dans *Romantisme, op. cit.*, p. 23.

<sup>529</sup> Cette désignation «esthétique» correspond à la dualité sociale «courtisane ou ménagère», énoncée par Proudhon : cf. revue *Romantisme, op. cit.*, p. 3.

<sup>530</sup> Dans son mémoire sur Fernand Khnopff, Mélanie Racette propose elle aussi une interprétation qui échappe à la lecture dualiste femme fatale-muse angélique à laquelle sa peinture avait été réduite. Elle aussi critique l'ouvrage de Bram Dijkstra et son analyse vise à contrebalancer une lecture de la misogynie généralisée. Elle dégage ainsi dans une étude claire et solidement argumentée l'originalité du peintre belge.

Elle conclut ainsi son mémoire : «L'artiste va décidément bien au-delà des préjugés misogynes de son époque en proposant dans sa peinture la conception très personnelle d'une femme supérieure qui correspond en tous points à ses valeurs élitistes. La grande originalité de son type féminin réside dans son inépuisable complexité, qui échappe résolument à toute lecture unilatérale trop exclusivement attachées aux schémas dominants du symbolisme.» (Mélanie Racette, «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», mémoire de Maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 2002, p. 144).

<sup>531</sup> Notre connaissance actuelle de la production artistique fin-de-siècle élaborée à partir de nos lectures et analyses nous suggère l'idée d'un entremêlement des mythes de Salomé, Narcisse, Œdipe et Orphée dans les œuvres symbolistes, révélateur du rapport de l'artiste à son art qui est médiatisé par la représentation de la femme.

Salomé dans l'art et dans la littérature, nous étudierons à titre d'exemple les Salomé de Gustave Moreau, puis la *Salomé* d'Oscar Wilde<sup>532</sup>, unanimement interprétée comme exemplaire de la femme fatale<sup>533</sup>, bien que d'autres lectures soient possibles sans jamais avoir été développées. Par exemple, celle évoquée par Mireille Dottin-Orsini : «Cet amour [entre Salomé et Saint Jean-Baptiste], s'il est considéré comme pur désir physique, rejoint les théories du sadisme sexuel féminin. Mais s'il est spiritualisé, il permet la rédemption de Salomé, attirée d'un élan mystique vers celui qui lui est le plus étranger.<sup>534</sup>». Salomé est alors une «sorte de Sainte Thérèse consumée par la passion<sup>535</sup>. Le *liebestod* final transcende la sensualité et fait pardonner le crime...<sup>536</sup>». Ou encore, celle suggérée par Evelyne-Dorothée Allemand et Catherine Camboulives : «Salomé chaste, froide et solitaire, vit dans un monde à part avec l'ascèse de ceux qui vont au bout des choses et retrouve en Jean un double qu'elle veut toucher, ce qui constituerait son véritable crime<sup>537</sup>». Ce sont ces types de lectures que nous aimerions interroger et développer, afin de montrer que Salomé est tout autant que femme fatale une figure sacralisée (il ne faut pas oublier que l'acte qu'elle commet est un acte sacrilège<sup>538</sup>, et constitue dans le langage judéo-chrétien un «péché» grave ; la dimension sacrée est donc propre à Salomé).

---

<sup>532</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*

<sup>533</sup> Mireille Dottin-Orsini parle du «baiser vampirique» de la Salomé d'Oscar Wilde, faisant du vampire une catégorie de la constellation «femme fatale» (dans Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 277).

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 145. Notre étude montrera que Saint Jean-Baptiste, malgré toutes les apparences, non seulement ne lui est pas «le plus étranger» mais lui est le plus proche dans la mesure où il représente dans la pièce un double de Salomé.

<sup>535</sup> Sans doute la critique a-t-elle lu les déclarations de Wilde, trop souvent oubliées ; de même qu'on oublie que sa pièce est marquée par *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, et peut-être pas seulement dans le style d'écriture.

<sup>536</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 145. Par ailleurs, la critique élargit le sens de l'expression «femme fatale» et suggère d'autres lectures lorsqu'elle écrit : «Pour l'artiste, Salomé peut être aussi bien l'allégorie de la Beauté fatale, de l'Œuvre inaccessible, attirante et mortelle, le mirage d'un art qui tue, stérilise et dévore son créateur (...)» (*Salomé dans les collections françaises*, *op. cit.*, p. 14). Le sens de Salomé à la fin du siècle n'est donc pas seulement celui d'une femme dont le pouvoir grandissant menace la société dirigée par les hommes. Au détour de leurs analyses, les critiques le signalent sans que toutefois aucun n'ait proposé une autre lecture des représentations de femme.

<sup>537</sup> *Salomé dans les collections françaises*, *op. cit.*, p. 26. Nous étudierons dans la pièce de Wilde le dédoublement de Salomé en Jean-Baptiste ainsi que le narcissisme.

<sup>538</sup> Ce qui n'est pas le cas de Judith qui agit, se sacrifie, pour sauver son peuple.

Pour compléter notre étude sur le mythe et la représentation de la femme, nous étudierons le mythe d'Œdipe et du Sphinx dans différents tableaux de Gustave Moreau en comparaison avec la figure de la femme énigmatique dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck<sup>539</sup>, la figure de la sphinge étant celle de la femme-énigme. Cette étude est d'autant plus pertinente que le mystère et l'inconnu sont des préoccupations majeures des symbolistes.

## 2) La construction du mythe dans l'art

### Le mythe de Salomé à travers le temps

Quelles sont tout d'abord quantitativement les représentations de Salomé dans l'art ? Si l'on considère les œuvres (appartenant à des collections françaises) de l'exposition et du catalogue consacrés à Salomé comme représentatives de l'ensemble de la production artistique ayant choisi la figure biblique comme thème iconographique, on constate en effet un accroissement de ses représentations aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Avant de présenter cette évolution, précisons que ce thème iconographique est élargi aux œuvres qui figurent aussi bien des têtes de Saint-Jean Baptiste ou des œuvres mettant en scène le prophète sans Salomé (cinq sur cinquante-trois œuvres pour la période la plus récente). D'autre part, les œuvres regroupent des bas-reliefs, retables, faïences, sculptures, peintures, dessins, lithographies, affiches et maquettes de costume. Pour la période allant du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, on trouve six bas-reliefs ou retables dont trois représentent Salomé (n° 1 à 7 du catalogue) ; pour la période suivante, soit du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont dix-neuf représentations de Salomé (dont deux sur une faïence et un plat) pour vingt-six œuvres (n° 8 à 33 du catalogue) ; et pour la période nous concernant, quarante-huit œuvres sur cinquante-trois exposées représentent Salomé, produites par trente-trois artistes (n° 34 à 86 du catalogue). Or parmi eux,

---

<sup>539</sup> *Op. cit.*

seuls dix sont des symbolistes ou décadents, soit à peine un tiers, dont trois ont représenté le thème de manière obsessionnelle, ce qui révèle à notre avis un rapport particulier, très personnel au sujet. Il s'agit de Pierre-Amédée Marcel-Beronneau<sup>540</sup> (après 1910), Gustave Moreau (dès 1876) et Gustav-Adolf Mossa (en 1904 et 1906). Les autres artistes symbolistes représentés sont Audrey Beardsley (1894), Émile Bernard (sans date), Jacques Carlu (affiche symboliste de 1905), De Feure (affiche pour un spectacle de Loïe Fuller en 1895), Alphonse Mucha (1897), Puvis de Chavannes (1856 et 1866-69 ; deux études de Salomé préparatoires à des tableaux) et enfin Odilon Redon (1883)<sup>541</sup>. Nous pouvons donc en conclure que la majorité des œuvres (les deux-tiers) représentant Salomé sont réalisées par des artistes plus conventionnels (académiques, pompiers, réalistes)<sup>542</sup>.

---

<sup>540</sup> Dans son œuvre, le titre qui revient le plus souvent est celui de Salomé «dont il poursuivra fiévreusement, sa vie durant, l'image multiple. Il lui fera subir au cours des ans les plus étranges métamorphoses» : sphinx énigmatique, courtisane à jarretière, déesse au corps plus ou moins hermaphrodite et parfois vampire (étude d'Annie Renonciat dans *Marcel-Beronneau, 1869-1937 ; peintre symboliste*, Paris, Galerie Alain Blondel, [1981], n.p.). Autant les représentations de Moreau sont stylistiquement variées, autant celles de Marcel-Beronneau se ressemblent malgré les «métamorphoses» dont parle Renonciat. Dans chacune des œuvres du catalogue (12 planches dont une représente *Orphée*), le corps blanc et nu de Salomé est à peine dessiné, la tête est toujours enserrée (tissu ou chevelure de serpents) et parfois casquée, les lèvres rouges mangent tout le bas du visage et les yeux se réduisent à deux fentes desquelles semble surgir une lumière irréaliste qui pourrait être hypnotisante ; ce regard en tout cas n'a rien d'humain. La femme en général fait plus penser à un être imaginaire, fantastique qu'à une femme réelle. D'autre part, certains tableaux qui ne portent pas le titre de Salomé sont strictement identiques (*Judith, La Datura, Gorgone, La Femme au serpent*). D'ailleurs en l'absence de titre, rien ne pourrait faire deviner au spectateur que l'héroïne biblique est représentée (on peut dire que la figure est «déshistorisée»). On a bien affaire ici à une réappropriation personnelle du mythe qui met en jeu le subconscient dont le peintre explore les «zones troubles» (*idem*), et pas seulement au travail d'un élève de Moreau (le style du peintre est très différent). Enfin, Annie Renonciat nous apprend que ces œuvres appartiennent à la face la plus originale de la création du peintre qui parallèlement est un paysagiste «banal». Nous soulignons donc le lien qui existe encore une fois entre la représentation de la femme et la recherche picturale, voire celle d'un idéal : «P. Marcel-Beronneau veut continuer ses études de Salomé jusqu'à ce qu'il ait atteint ce qu'il considère comme le critérium de son idéal.» (extrait d'un article de Sommerville de Story du *Daily Mail*, en 1912 dans *idem*).

<sup>541</sup> Les dates sont celles des œuvres représentées lors de l'exposition et qui figurent au catalogue.

<sup>542</sup> Nous renvoyons à ce propos à l'introduction de la partie.

Citons à titre d'exemples Jean Benner, Louis-François Biloul, Léon Galand, Auguste Glaize, Jean-Jacques Henner, Louis-Charles Janson, Charles Landelle ou Georges-Paul Leroux.

## Évolution des représentations et de l'interprétation

Tandis que Salomé était représentée dans l'iconographie religieuse uniquement comme un personnage secondaire dans les scènes de la vie de Saint-Jean-Baptiste (une miniature du VI<sup>e</sup> siècle – une des premières représentations du personnage biblique – la montre simplement assise au banquet d'Hérode), les Pères de l'Église se sont emparés d'elle pour la diaboliser et la parer de tous les vices, alors que s'ils étaient restés fidèles à la lettre du texte biblique, ils auraient dû accuser la mère, responsable aussi bien chez Marc que chez Mathieu des actes de Salomé : cette dernière ne fait qu'obéir à sa mère, une mère manipulatrice qui n'hésite pas à utiliser sa propre fille pour parvenir à ses fins. Hérodiade seule veut la mort du prophète dans le texte de Marc, tandis que dans celui de Mathieu, Hérode aussi aimerait bien tuer le Baptiste, s'il ne le craignait (c'est pourquoi il choisit de l'enfermer). Rien dans le texte biblique ne justifie de faire de Salomé cette femme néfaste, au contraire, son nom même (elle sera nommée dans un texte d'Isidore<sup>543</sup>) signifie «La Paisible, la Pacificatrice» et en fait une «sœur» du juste Salomon ; d'autre part, son nom est également celui d'une des «Saintes femmes». En fait, Salomé sans identité dans la Bible, sans psychologie (on ignore ce qu'elle pense de sa mère, de la demande de sa mère, du Baptiste et de sa mort, etc.) est un personnage suffisamment «vide» et par conséquent mystérieux pour être le réceptacle de toutes les projections ou encore pour susciter l'imaginaire de tous les lecteurs. On peut penser que pour les Pères de l'Église, la jeune fille est la figure idéale pour incarner la tentatrice – digne fille d'Ève la pécheresse, sa jeunesse (si ce n'est sa beauté : elle n'est jamais décrite) en fait un personnage plus dangereux pour les hommes que sa mère Hérodiade, dont tous les actes sont pourtant répréhensibles<sup>544</sup>. Aussi peut-elle servir de «repoussoir». On comprend également pourquoi, dès le Moyen Âge, les deux personnages de la mère et de la fille sont

<sup>543</sup> «Isidore est le seul Père de l'église à donner à Salomé son nom», écrit Danièle Devynck dans *Salomé dans les collections françaises, op. it.*, p. 17.

<sup>544</sup> Peut-être n'y a-t-il pas d'autres personnages féminins dans la Bible (aussi «inconsistants») qui permettent une telle liberté aux Pères de l'Église... ?

confondus<sup>545</sup>, tandis que rien à partir du texte biblique ne permet de faire de la fille d'Hérodiade une incarnation du vice, ce qui n'est pas le cas de la mère. Jeune fille, peut-être encore une enfant (on ignore son âge), est-elle responsable d'obéir à sa mère ? Dès lors, il est facile de faire de Salomé un personnage ambigu, à la fois innocent et pervers, attirant et repoussant. La lecture de Salomé-femme fatale est donc en germe dès l'Antiquité, propagée par les Pères de l'Église, si l'on en croit les critiques spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>546</sup>. Mais ces derniers remarquent dans le même temps un développement du mythe<sup>547</sup> (avatar de celui de la femme pécheresse responsable des malheurs de l'humanité ?) lié au contexte social, et plus précisément au changement de place de la femme dans la société, à son pouvoir grandissant qui apparaît comme une menace pour les hommes. Salomé devient dès lors une figure emblématique de l'idéologie antiféministe dominante. Stéphane Michaud parle d'une progressive entrée dans le domaine mythique de l'image de la femme, qui peut être suivie dans les dictionnaires, lexiques et encyclopédies générales.<sup>548</sup>».

---

<sup>545</sup> Mireille Dottin-Orsini, «Le développement du “Mythe de Salomé”», dans *Salomé dans les collections françaises*, op. cit., p. 13.

<sup>546</sup> Mireille Dottin-Orsini écrit : «Rien de nouveau dans cette image de la femme : tout était déjà dans les textes bibliques, les commentaires des Pères de l'Église, le discours médiéval ou les manuels de chasse aux sorcières.» (*Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 22). L'assertion est partiellement erronée cependant, car rien dans le texte biblique, nous l'avons dit, ne justifie de faire de Salomé une femme fatale, de la parer de tous les vices ; dans les évangiles de Marc et de Mathieu, elle n'est qu'un instrument aux mains de sa mère.

Si Jésus «fut un féministe» (L. Swidler cité par Stéphane Michaud. Ce dernier fait-il référence à Léopold J. Swidler qui a d'ailleurs publié en 2007 un livre intitulé *Jesus Was a Feminist: What the Gospels Reveals about His Revolutionary Perspective ?* [s.v.], Sheed & Ward, 2007, 277 p.) dans le sens où, comme l'écrit Stéphane Michaud («Science, droit, religion : trois contes sur les deux natures», dans *Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 28), Jésus fait preuve d'«ouverture [et d'] originalité (...) envers les femmes lorsqu'il brise les préjugés de ses contemporains» (on pense à son attitude vis-à-vis de Marie-Madeleine), ce sont bien les lecteurs de la Bible qui posent un regard antiféministe sur le texte biblique.

<sup>547</sup> Cf. titre de la préface de Mireille Dottin-Orsini : «Le développement du “Mythe de Salomé”», dans *Salomé dans les collections françaises*, op. cit.

<sup>548</sup> Stéphane Michaud, «Science, droit, religion : trois contes sur les deux natures», dans *Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 34.

### 3) La construction du mythe en littérature

Comme nous l'avons évoqué en introduction, le mythe de la femme fatale en littérature, et en particulier le mythe de Salomé, pourrait prendre sa source (ou tout du moins son développement) dans les œuvres de Gustave Moreau, dans la mesure où ses peintures sont largement transposées dans des poèmes ou des romans écrits par des écrivains symbolistes-décadents<sup>549</sup>. Et en effet, bien avant la description des toiles de Moreau dans le roman décadent *À rebours* de Huysmans, publié en 1884<sup>550</sup>, et qui lance la renommée du peintre, les premiers signes du culte voué à celui dont on fera le précurseur des symbolistes apparaissent dès 1880<sup>551</sup>. Les œuvres de Moreau fascinent dès l'exposition d'*Œdipe et le Sphinx* en 1864, tableau qui marquera en particulier l'autre grand peintre symboliste qu'est Odilon Redon qui, contrairement aux hommes de lettres, sait apprécier et juger des qualités et des innovations techniques du peintre<sup>552</sup>. Car d'une manière générale, «la prose critique aussi bien que la poésie ekphrasistique relèvent d'une même attitude envers le référent pictural.<sup>553</sup>», c'est-à-dire qu'elle met de côté l'aspect

---

<sup>549</sup> Peter Cooke étudie cette transposition dans le chapitre 3 «Gustave Moreau et les écrivains : la transposition d'art» de son ouvrage *Gustave Moreau et les arts jumeaux : Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003, p. 125-166. En fait, l'œuvre de Moreau représente de nombreuses femmes bibliques ou légendaires : Galatée, Sapho, Léda, la Péri, Messaline, Pasiphaé, Dalila, Hélène, Europe, Galatée, Bethsabée, Sémélé ou encore la Vierge<sup>549</sup> qui toutes stimulent l'imaginaire des écrivains, d'autant plus que dans leur représentation picturale ces femmes ont de nombreux traits communs. Pour compléter la liste, il faudrait y ajouter les Muses, les Chimères, les représentations allégoriques, etc. Si l'on consulte le catalogue de Geneviève Lacambre consacré aux aquarelles, on ne peut pas dire que chez Moreau, Salomé soit un archétype de la femme fatale. En effet on trouve dans ce catalogue seulement 6 illustrations de Salomé (nom dans le titre, *Femme et panthère* exclu) sur 114 et 3 études préparatoires sur 17. La consultation du catalogue raisonné de Pierre-Louis Mathieu de 1998 confirme le fait que Salomé est un sujet parmi d'autres. En effet, le critique classe les œuvres en huit thèmes, parmi eux deux sont consacrés aux femmes («Femmes damnées : *Sphinx, Chimères, Sirènes, Pasiphaé, Dalila, Messaline, Salomé*» et «Vierges et femmes élues : fées, licornes, *Léda, Sémélé, Galatée*»), deux à la religion («Scènes de la vie de Jésus-Christ» et «Paraboles et images de saints») et deux au poète («La célébration du poète : *Hésiode, Apollon et les Muses*» et «Poètes et martyrs : *Sapho, Tyrtée, Orphée*»).

<sup>550</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 898, 1977, 433 p.

<sup>551</sup> Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 125-127.

<sup>552</sup> Frédéric Chaleil parle d'«influence majeure qui ressortira dans son univers personnel» (Frédéric Chaleil (éd.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, préface de Bernard Noël, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 122).

<sup>553</sup> Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux*, op. cit., p. 162.

technique dont elle ne sait «trop qu'en faire<sup>554</sup>» pour ne s'attacher qu'au sujet, l'aspect étrange et mystérieux voire oniriques des toiles moréennes suffisant à stimuler l'imaginaire des peintres qui, loin de décrire ce qu'ils voient, projettent leur propre vision sur la toile. Les peintures sont des prétextes à la narration de récits mythiques que les écrivains interprètent à leur manière. Ce n'est donc pas Moreau qui est un «peintre littéraire» mais, dans un sens figuré, plutôt les écrivains qui ont réduit ses peintures à des fictions narratives. Peter Cooke met bien cet aspect en valeur en analysant les textes des écrivains de la fin du siècle. Il remarque que Jean Lorrain dans son poème *Galatée* «se soucie assez peu des qualités picturales de l'œuvre inspiratrice» : «De toute évidence, le tableau de Moreau ne sert à Jean Lorrain que de prétexte à une élaboration poétique et narrative autonome (...)»<sup>555</sup>. Dans son sonnet sur Hélène, Théodore de Banville, quant à lui, ne retient et ne transmet que ce qui lui correspond : le «côté «parnassien» de la peinture de Moreau – avec son mélange de violence sanglante, de hantises sexuelles, de technique opulente et de maîtrise classique<sup>556</sup>». Quant au sonnet *Hélène* d'Albert Samain, il «aboutit donc à une apothéose de la sexualité hyperbolique, apothéose très éloignée de la retenue énigmatique et immobile du tableau de Gustave Moreau.<sup>557</sup>». Ce type de commentaires peut s'appliquer à tous les écrivains.

Par conséquent, il nous semble que la critique actuelle, en faisant de Salomé l'archétype de la femme fatale, s'appuie trop sur la représentation qu'en ont donnée Huysmans et les autres symbolistes-décadents et biaise de ce fait la réalité. D'autre part, de même que les symbolistes voient Salomé par les yeux de Huysmans, il semble que la critique en général la voit par les yeux de Mario Praz (qui aurait joué le rôle de Huysmans auprès de la critique française). En effet, ce dernier consacre un large développement à l'analyse comparée des passages d'*À Rebours* sur *Salomé* et *L'Apparition* et des tableaux de Moreau, bien qu'il mentionne à la fin de son étude que «[t]outefois, Salomé, Hélène et le Sphinx ne

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 150-151 et 152.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 161.



sont pas les seules incarnations de l'Éternel Féminin cruel dans l'œuvre de Moreau. (...) D'autres toiles illustrent les amours immenses et monstrueuses (...)»<sup>558</sup> (il cite Pasiphaé, Sémélé, Léda et Europe). Les autres spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle ne feront que reprendre son étude. Or nous devons porter un regard critique sur cette étude<sup>559</sup>, car de même que les écrivains et critiques d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lui aussi ne s'attache qu'au sujet et narrativise le tableau. Par exemple, lorsqu'il écrit : «Hélène (...) s'avance avec une démarche de cataleptique au milieu des mourants (...)»<sup>560</sup>. Par ailleurs, il considère les descriptions de Huysmans comme fidèles au tableau<sup>561</sup>. Si le premier extrait d'*À Rebours* cité par Praz présente en effet une description «objective» du lieu, à l'exception – importante – d'une mention d'odeur : «Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffé de cette église (...)»<sup>562</sup>, la description de Salomé par Huysmans n'a plus rien d'objectif (elle n'est même plus une description) : «elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode, ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent (...)». Rien dans l'œuvre de Moreau ne connote la lubricité ni ne suggère une danse lascive («ses seins ondulent»), le personnage est au contraire figé dans une attitude hiératique, et en l'absence du titre et de la connaissance du récit biblique, il serait même difficile à un spectateur de voir en ce personnage une danseuse (deux détails seulement suggèrent la danse : le mouvement du voile et les pieds pointés). Les éléments descriptifs de

---

<sup>558</sup> Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle : Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 255-256.

L'ouvrage est daté mais la lecture n'a pas changé !

<sup>559</sup> Nous sommes d'autant plus tentée de le faire que la critique se permet des jugements de valeur et des commentaires tout personnels (non argumentés) sur les artistes de cette époque : «Mais Delacroix y vit dedans [«exotisme de luxure et de sang»], Moreau l'idolâtre du dehors, de sorte que si le premier est un peintre, le second est un décorateur.» (*ibid.*, p. 247). Ou encore, à propos de la Salomé de Wilde, il parle de «babillage enfantin», d'une «parodie de tout le **matériel décadent** et des **balbutiements prétendument tragiques** de Maeterlinck : – et, en tant que parodie, Salomé frôle le chef d'œuvre.» (*ibid.*, p. 256, c'est nous qui soulignons). Il n'est pas plus tendre avec la *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam : «La magie, le pseudo-mysticisme à la *Parsifal* sont autant d'épices employées pour donner une saveur nouvelle au trop connu festin des sens.» (*ibid.*, p. 272 ; il écorche en même temps Richard Wagner, maître des symbolistes). Il finit même par écrire à propos des symbolistes-décadents : «Des vrais artistes ? On peut en douter (...)».

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 250.

Huysmans témoignent par conséquent d'une dérive de l'imaginaire, ce sont des données subjectives : il n'est pas possible de parler de «description fidèle». De plus, le sens d'un tableau ne peut être réduit à son sujet. Un tableau n'existe avant tout (ou après tout !) que par ses éléments matériels (toile, couleurs, etc.) et par l'agencement d'éléments «abstraites» (formes, lignes). Le traitement du sujet dépend de ces éléments et la forme ne peut être séparée du contenu. Si Moreau n'est pas un peintre pour Mario Praz<sup>563</sup>, c'est que ce dernier n'a pas pris la mesure de l'originalité de l'artiste, à l'instar de ses opposants et détracteurs de son vivant.

En dehors de cette appropriation et lecture abusives, il est intéressant de se demander pourquoi Huysmans ou les peintres qui ont beaucoup représenté Salomé (nous avons déjà cité Moreau, Mossa et Marcel-Beronneau) ont choisi cette figure féminine plutôt qu'une autre. Nous avons déjà apporté des éléments possibles de réponse : Salomé sans identité dans la Bible, présentée dans un récit somme toute très bref (quelques paragraphes) est un personnage suffisamment «vide» pour que l'imaginaire s'en empare. De plus, son action sacrilège n'est pas motivée contrairement à celle de Judith prête à se sacrifier pour sauver son peuple. Ainsi, la confusion de Judith et de Salomé dans les représentations révèle que les artistes ne retiennent de ces récits que le geste cruel de décapitation, cruauté qu'ils transfèrent alors aisément à la nature féminine. De la même façon, la cruauté d'Hérodiade qui, dans le texte biblique, souhaite mettre à mort Jean-Baptiste est transférée à sa fille, dont aucun élément ne peut éclairer la psychologie et donc les motivations. Il est cependant intéressant pour nous que tous ces personnages aient un lien avec le sacré par leur simple présence dans un livre sacré.

Mireille Dottin-Orsini nous suggère un autre élément de réponse en remarquant que la danseuse est devenue «point de convergence des arts<sup>564</sup>». Or Mallarmé

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, note 35 : il l'appelle «décorateur», ce qui dans son discours n'a rien d'élogieux.

<sup>564</sup> «Il est frappant que toutes les formes d'expression artistique, sans exception aucune, se soient mobilisés pour la danseuse, devenue point de convergence des arts : littérature et arts plastiques bien sûr, arts de la scène, arts décoratifs, mode féminine (une robe de Poiret en 1914), mais aussi photographie et cinéma naissant (dès 1902), voire architecture, si l'on prend en compte le palais mouvant construit par Sauvage pour Loie Fuller à l'Exposition de 1900 : une façade de stuc blanc en forme de danse des sept voiles.» (Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, coll. «Figures mythiques », 1996, p. 46).

consacre plusieurs textes à la danse dans *Crayonné au théâtre*<sup>565</sup>. Ne voit-il pas dans la danse telle qu'il la conçoit l'art le plus spirituel qui soit et l'expression la plus aboutie du théâtre ? La danse c'est à la fois le corps concret et le signe abstrait. La danse est rythme et donc musique, la danse est langage silencieux, de plus elle crée son propre espace. Pour un symboliste, elle est tous les arts à la fois. La danseuse peut alors devenir symbole d'un idéal artistique, incarner le rêve de l'art pur et celui de l'art total.

À ces éléments de réponse peuvent s'ajouter d'autres raisons propres aux artistes. Par exemple, lorsque Peter Cooke écrit à propos de Huysmans : «la figure de Salomé a sur elle l'avantage de satisfaire à la fois sa misogynie et son antisémitisme.<sup>566</sup>». Quant à Moreau, Salomé pourrait bien être la propre représentation de l'artiste, à l'instar d'Hérodiade pour Mallarmé ou d'Antonia pour Dujardin<sup>567</sup>.

#### 4) Les «Salomés» de Moreau

Certes, si la femme peut être fatale pour l'homme Gustave Moreau qui a laissé des écrits (non destinés à la publication) où sont tenus des propos misogynes, il ne faut pas confondre les propos d'un homme et l'œuvre du peintre, soit la réalité et l'imaginaire.

D'autre part, nous devons tenir compte de tous les contemporains du peintre qui ont pu voir autre chose qu'une femme fatale en Salomé, et de façon plus générale dans ses représentations féminines. Par exemple, Édouard Schuré qui a consacré un chapitre de son ouvrage *Précurseurs et révoltés*<sup>568</sup> au peintre, remarque que ce dernier n'a pas représenté que des femmes fatales mais tous types de femmes : «il

<sup>565</sup> Dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. : «Crayonné au théâtre» (p. 181-182), «Ballets» (p. 191- 197) et «Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet» (p. 198-203).

<sup>566</sup> Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts*, op. cit., p. 132.

<sup>567</sup> Cf. 4<sup>ème</sup> partie, p. 372 et suiv. pour Mallarmé et 3<sup>ème</sup> partie, p. 279 et suiv. pour Dujardin.

<sup>568</sup> Édouard Schuré, *Précurseurs et révoltés : Shelley, Nietzsche [sic], Ada Negri, Ibsen, Maeterlinck, Wilhelmine Schroeder, Devrient Gobineau, Gustave Moreau*, Paris, Librairie académique, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1913, 377 p.

fouilla l'âme féminine, avec une inlassable passion de la courtisane jusqu'à la sainte<sup>569</sup>». De plus, il constate que Moreau dans son commentaire des *Chimères* (sur lequel nous reviendrons) oublie une chose : la présence à la cime des «vierges sages», des «saintes» et des «initiées». Il voit d'ailleurs dans cette composition toute l'évolution de la femme<sup>570</sup>. Il est vrai que son schéma de lecture correspond aux idées qu'il développe dans *Les Grands Initiés*. Cela ne fait aucun doute lorsqu'il écrit : «Mais la Femme n'est que la moitié de la vie, et l'Éternel Féminin qu'une des faces de Dieu.<sup>571</sup>», reprise d'une idée autrement énoncée dans son analyse du «nom de l'Éternel IÈVÈ» : «L'Ineffable renferme en son sein profond l'Éternel masculin et l'Éternel féminin. Leur union indissoluble fait sa puissance et son mystère.<sup>572</sup>». Sa conception de l'Éternel Féminin n'est donc pas celle de la Femme fatale. Et si la femme est vectrice du mal (concession aux idées misogynes de son temps ou influence de ces idées sur sa pensée ?<sup>573</sup>), «dans la sphère des sentiments et des idées, la femme peut devenir aussi l'interprète le plus pur et le plus transparent du divin.<sup>574</sup>». En lisant Schuré, on a l'impression que ce dernier regrette le conflit qui oppose l'homme et la femme dans la société dans laquelle il vit, dans la mesure où cette division serait responsable de la perte du sacré. Son interprétation de *Hercule chez les filles de Thestius* le laisse entendre : «on dirait que la destinée impose, à cette heure, au héros de réconcilier l'Éternel Masculin et l'Éternel Féminin dans la vie humaine.<sup>575</sup>», or réconcilier ces deux «faces» de Dieu, c'est retrouver Dieu. Le conflit n'est pas propice à l'établissement de la religion et au développement de la foi, sa vision de l'histoire de la religion le montre. Lorsque Schuré raconte la situation en Inde avant «la constitution définitive du brahmanisme» (histoire qui est celle du Mahabhârata, grande épopée

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>572</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Pocket, coll. «essai poche», n° 2182, 2004, p. 191.

<sup>573</sup> Cependant, rien dans les écrits que nous avons lus ne permet de parler d'une misogynie d'Édouard Schuré (*Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1912, X-366 p ; *Précurseurs et révoltés*, *op. cit.* ; *Les Grands initiés*, *op. cit.*). Sa conception de la femme se rapproche même de celle de Maeterlinck, pour qui la femme est plus proche de Dieu.

<sup>574</sup> Édouard Schuré, *Précurseurs et révoltés*, *op. cit.*, p. 344. À l'instar des prophétesses antiques, des pythies ou des druidesses.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 361.

hindoue), on lit dans sa présentation de la lutte entre les fils du Soleil et ceux de la Lune une guerre des sexes<sup>576</sup> qui nous fait penser à celle qui sévit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre de Gustave Moreau peut ainsi être interprétée comme une lutte entre les deux principes masculin et féminin dont l'issue est de retrouver une unité divine. C'est attribuer au combat et à l'art du peintre un caractère sacré.

Dans son poème intitulé «Gustave Moreau»<sup>577</sup>, Robert de Montesquiou nous livre une interprétation intéressante de l'œuvre du peintre. L'écrivain rend tous les héros et héroïnes mis en scène par le peintre irresponsables de leurs actes. Ainsi, malgré tous leurs crimes, ces héros restent purs<sup>578</sup>. C'est le cas de Salomé : «Irresponsable, toi, fille d'Hérodiade,/ Qui danses seulement parce qu'on t'en pria». Remarquons que, dans ce cas, Montesquiou ne fait que respecter le texte biblique. Tous ces héros et héroïnes seraient victimes de la fatalité, ce que laisse entendre la dernière strophe du poème : «Crimes inconscients et **fatale** blessure,/ Irresponsable coup qui les souille aussi peu/ Que la colonne d'or dont le tapis s'azure/ Dans l'infini lointain de leur brûlant ciel bleu.». Tous ces personnages mythiques et légendaires sont alors des figures de l'homme victimes de leur destin (la mort) et le récit unique de l'œuvre de Moreau est celui de l'humanité<sup>579</sup>. D'ailleurs, la pureté dont parle Montesquiou peut se lire dans l'œuvre : la beauté des corps et du décor, la perfection des détails sont à notre sens des signes de cette pureté. Le peintre est à la recherche d'un beau idéal, soit d'une perfection, or ce qui est parfait ne peut être que pur. Loin d'être vide de sens et purement décoratif (dans un sens péjoratif, et non pas dans celui des Nabis), le style «esthétisant» de Moreau est révélateur de sa pensée (ses détracteurs y voient au contraire l'absence

---

<sup>576</sup> «Le culte solaire donnait au Dieu de l'univers le sexe mâle. (...) Le culte lunaire attribuait à la divinité le sexe féminin (...)» (Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, op. cit., p. 73).

<sup>577</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 86-88.

<sup>578</sup> On songe aux âmes pures de Maeterlinck qui prend lui aussi son exemple dans la mythologie avec Édipe (chapitre IX «L'étoile» dans *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 117).

<sup>579</sup> L'interprétation de Robert de Montesquiou rejoint celle de Schuré qui parle d'«épopée humaine et divine», ainsi que de «l'histoire des âmes». Le projet de Moreau selon Schuré est en effet de raconter «l'histoire de l'âme» en deux cycles, celui de la Femme et celui de l'Homme, qui tous deux par des chemins divers vont de l'animalité à la spiritualité, et se retrouvent «au sommet lumineux, où une harmonie grandiose succèdera à leurs conflits passés.» (Édouard Schuré, *Précurseurs et révoltés*, op. cit., p. 341).

de toute pensée, de la «peinture pure<sup>580</sup>»). Le peintre a en effet une haute opinion de l'art auquel il a sacrifié toute sa vie, s'isolant du milieu artistique qui ne pouvait le comprendre, interdisant l'accès de son atelier et ne montrant que parcimonieusement ses œuvres (admirateurs et détracteurs sont tous «sans mots» devant un art si différent de ce qu'ils connaissent, si «original» et «étrange» qu'ils ne peuvent l'expliquer<sup>581</sup>).

Une autre lecture de l'œuvre de Moreau qui nous intéresse vivement est celle de Marcel Proust, qui développe l'idée de la représentation de la femme comme figure du poète : Moreau «a souvent (...) essayé de peindre cette abstraction : le Poète.<sup>582</sup>». Il commente à plusieurs reprises en s'appuyant sur différents exemples l'androgynie des représentations : souvent le poète a les traits d'une femme<sup>583</sup>. C'est dire que la part artiste de l'homme est une part féminine, si le poète ne peut être représenté qu'avec des traits féminins<sup>584</sup>. Selon Maingueneau, la confrontation Homme-Femme est inséparable de la constitution de l'Artiste et c'est parce que l'artiste revendique une féminité que «[l]a bisexualité de l'Artiste constitue l'un des axes de son esthétique<sup>585</sup>».

---

<sup>580</sup> Bien sûr le sens de l'adjectif n'est pas celui que lui accorde Kandinsky, il n'est pas synonyme d'idéal ou de spiritualité. L'expression est au contraire péjorative. La peinture de Moreau serait réduite à une matérialité vide de tout contenu, de toute pensée, et il ne serait qu'un habile «joaillier» (un terme souvent utilisé par la critique pour dévaloriser son art).

<sup>581</sup> Cf. les différents textes regroupés dans Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit. Cette incompréhension de l'œuvre touche aussi bien les admirateurs que les détracteurs.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>583</sup> «on se demande, à le bien regarder si ce poète n'est pas une femme.», écrit Proust (*idem*).

<sup>584</sup> Une lecture psychanalytique, telle qu'elle est développée par Dominique Maingueneau (dans *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, coll. «Essai», 1999, 171 p.) est alors possible (pour Moreau et aussi pour tous les peintres qui ont représenté la femme de manière obsessionnelle ou qui ont été hantés par une figure féminine). Nous tenterons de montrer par nos analyses que la proposition que le critique démontre dans son étude en adoptant un point de vue psychanalytique est justifiée : «La femme fatale apparaît comme bien autre chose qu'un simple thème littéraire, mais comme l'opérateur même de l'élaboration esthétique. Le Mythe lie son interrogation [celle de l'Artiste] sur la Femme à une interrogation sur l'Art.» (*ibid.*, p. 87).

<sup>585</sup> Dominique Maingueneau, *Féminin fatal*, op. cit., p. 88.

Mais selon Proust, ne pouvant faire ouvertement de ses poètes des femmes<sup>586</sup> dans la société dans laquelle il vit, Moreau choisit de peindre des poétesses<sup>587</sup>. Ajoutons aussi que les figures de poètes abondent dans son œuvre : à côté des anonymes comme *Le Poète indien*, on trouve *Orphée (Orphée sur la tombe d'Eurydice, La Douleur d'Orphée)*, Hésiode (*Hésiode et la Muse, Hésiode et les Muses*), Apollon (*Apollon berger*) ou *Tyrtée*. Enfin, de nombreuses œuvres sont reliées à la poésie non seulement par l'identité des personnages représentés, mais aussi par la thématique (*La Poésie sacrée, Poète mort porté par un centaure, Les Plaintes du poète, Le Chant, L'Inspiration*) ou par la présence de personnages accompagnés d'une lyre ou de tout autre instrument de musique (*Les Voix, Les Lyres mortes, Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde, Vers le soir, La Mort de Sapho, La Péri*)<sup>588</sup>.

Par ailleurs, Robert de Montesquiou, très proche de Gustave Moreau (ils entretiennent une «longue correspondance»<sup>589</sup>) interprète le tableau *Les Chimères : Décaméron satanique* – qui pourrait passer pour une représentation-type de la femme fatale (ici démultipliée) – comme une œuvre autobiographique : «C'est une allégorie de la vie même de Gustave Moreau que cette page (...)». Pour lui, l'art de Moreau est la part visible du rêve «fantastique, satanique parfois», mais «au-dedans non sans combat, le rêve chimérique est dompté»<sup>590</sup>. Montesquiou lit ainsi dans l'œuvre le combat du poète contre toutes les tentations<sup>591</sup>, son art serait la part sombre voire maléfique de sa vie qui

---

<sup>586</sup> «S'il avait voulu peindre son poète à notre époque et dans nos pays et l'entourer cependant d'une beauté précieuse, il aurait été obligé d'en faire une femme.» (Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 99).

<sup>587</sup> Aussi la Péri est-elle une figure du poète, selon Proust : «C'est d'ailleurs dans une aquarelle encadrée de fleurs comme une miniature persane, le [sic] Péri, la petite musicienne des dieux, qui, montée sur un dragon, élevant devant elle une fleur sacrée, voyage en plein ciel.» (*idem*).

<sup>588</sup> Exemples choisis à partir du catalogue établi par Geneviève Lacambre, Peter Cooke et Luisa Capodiecì, *Gustave Moreau : Les aquarelles*, Paris, Éditions d'art Somogy et Réunion des musées nationaux, 1998, 167 p.

<sup>589</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 69.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>591</sup> On pense à la figure de Saint-Antoine dans *Les Tentations de Saint-Antoine* de Flaubert, assailli par des images de rêve (Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1492, 2006, 346 p). Flaubert a-t-il été source d'inspiration comme il l'a été pour Odilon Redon, selon André Fermigier, cité par Claudine Gothot-Mersch dans son introduction à notre édition de Flaubert ? (*ibid.*, p. 37). En tout cas, la figure de Saint-Antoine qui abandonne «la vie au profit d'une vie intérieure plus intense» (*ibid.*, p. 15), qui vit en ermite, qui est l'objet de

parallèlement se caractérise par «le plus noble amour filial» et par «un respectueux et tendre culte du féminin»<sup>592</sup>. Cet autre aspect de sa vie ne serait-il pas en effet représenté par les figures féminines du sommet, les «saintes», les «vierges sages» et les initiées» oubliées par le peintre<sup>593</sup> mais mentionnées par Schuré ?

Mais on peut aussi interpréter ce tableau comme un symbole du parcours du poète et de sa tension vers la beauté idéale (son dogme est «la religion du beau», selon Montesquiou). Ce combat de toute une vie contre «le rêve chimérique, le rêve terrible de ruine, de douleur et de mort» (crainte réelle de la déchéance de la société ?) est celui du créateur qui lutte contre le matériel pour atteindre le spirituel, car il s'agit bien de s'élever dans ce texte commentant *Les Chimères*. Combat et cheminement prennent les allures d'un chemin de croix<sup>594</sup>. Le motif religieux est d'ailleurs présent tout au long du commentaire : il y est question des «sept péchés capitaux», la figure d'Ève est suggérée par la présence du «serpent aux sermons fascinateurs», et puis ce sont les «flèches des cathédrales», «les clochetons», la mention des «simples» et des «êtres de naïveté» (les derniers seront les premiers, dit la Bible), l'opposition du bien et du mal : «Là est ce qui est doux, bon, simple, mais là aussi est ce qui est vices et plaies morales (...)»<sup>595</sup> et enfin «la croix rédemptrice». Le texte, si ce n'est le tableau, relève d'une conception judéo-chrétienne de la vie dans laquelle l'homme en raison de ses efforts pour lutter contre ses péchés sera récompensé dans l'autre vie, et on pourrait faire l'hypothèse d'une conception religieuse de l'art chez Moreau<sup>596</sup>. À ce propos, Robert de Montesquiou comme Marcel Proust font de Gustave Moreau

---

«visions oniriques d'une étrangeté inoubliable, d'une fulgurante beauté» est bien proche de celle de Moreau. Flaubert quant à lui pense que l'artiste doit se faire ermite et que l'art est une religion.

<sup>592</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 75. On peut penser que dans l'esprit de Montesquiou, l'art agit comme une catharsis.

<sup>593</sup> Par pudeur ? «Mais quelle pudeur en toute sa vie !», écrit Montesquiou qui semble bien le connaître (*idem*). La vie personnelle de Moreau est en effet restée assez secrète, et les informations sont rares. Pierre-Louis Mathieu mentionne de nouvelles informations dans son catalogue raisonné de 1998, dues à la découverte d'une note du peintre (dans *Gustave Moreau : monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé, op. cit.*, p. 44).

<sup>594</sup> Notons que Gustave Moreau a peint – anonymement – un Chemin de croix dans une église de l'Aveyron (à Décazeville), maintenant classé Monument historique.

<sup>595</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 74.

<sup>596</sup> La religion n'est pas absente dans son art. Il a peint de nombreux sujets religieux, Pierre-Louis Mathieu en fait deux des thèmes de son catalogue raisonné (*Gustave Moreau : monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé, op. cit.*), auxquels il faut ajouter les «fondateurs de religion» que sont Moïse, Jacob et David, intégrés dans un autre chapitre.



un artiste-prêtre : «dignité de l'Art, dont il se sait le prêtre laborieux, vigilant et fervent», «ce prêtre-né, ce sacerdote du beau agenouillé et altier, vibrant et farouche.<sup>597</sup>» ; «il est une espèce de prêtre dont la vie est vouée à servir cette divinité [l'âme intérieure] (...) Sa maison est à moitié église, à moitié maison du prêtre.<sup>598</sup>».

La vie de l'artiste à la recherche de l'idéal se superpose à la vie de l'homme à la recherche du bien et l'artiste est sanctifié par son art qui est toute sa vie. Pour Marcel Proust, l'artiste est celui qui sert son «âme intérieure», qui fréquente le plus souvent ce «pays mystérieux» qui est le lieu de sa «vraie vie». L'artiste est donc condamné à l'exil. Moreau, par son isolement volontaire, n'est-il pas en effet un exilé ? De plus, en vivant au milieu de ses toiles, n'a-t-il pas cherché à fréquenter le plus possible le «pays mystérieux» qu'est son «âme intérieure» ? Selon Proust, les œuvres qui constituent le musée qu'a voulu Moreau après sa mort (ouvrant pour la première fois son habitation au public et mettant sous ses yeux des œuvres jamais exposées) sont son «âme intérieure». La mort a fait disparaître son âme vulgaire (celle de tous les hommes ordinaires), et c'est pourquoi «Celui qui par moments était Dieu et vivait pour tous n'est plus que Dieu, n'existe plus pour soi mais pour les autres.<sup>599</sup>». Aussi l'homme est-il «dans une certaine mesure sanctifié».

Gustave Moreau n'a pas voulu peindre des tableaux mais des iconostases, rapporte Joséphin Péladan après une visite chez le peintre : «mon rêve serait de faire des iconostases<sup>600</sup> plutôt que des peintures proprement dites.<sup>601</sup>». Moreau rêve que ses peintures puissent prendre place dans des lieux sacrés, elles doivent donc nécessairement avoir été conçues avec un «sentiment religieux», peut-être ont-

---

<sup>597</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 81.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>599</sup> *Idem.*

<sup>600</sup> «Dans les églises orthodoxes, cloison décorée d'images, d'icônes, qui sépare la nef du sanctuaire où le prêtre officie.» (*Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 1270).

<sup>601</sup> Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 91.

elles aussi à ses yeux une portée morale<sup>602</sup>. Les commentaires des deux tableaux les plus connus représentant Salomé – *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition* – ont mis en valeur le caractère de «femme fatale» de Salomé, en se basant d'ailleurs plus sur un récit mythique imaginaire que sur l'observation de la toile. Ainsi, nous avons déjà signalé à propos du fameux texte de Huysmans l'incohérence entre le hiératisme du personnage et la soi-disant danse lascive prompte à éveiller la concupiscence du roi, que les critiques et les écrivains à la suite du romancier ont cru voir dans l'œuvre de Moreau. Ce qui nous a frappée, au contraire, en particulier dans *Salomé dansant devant Hérode*, est l'atmosphère sacrée qui émane du tableau. Comment être indifférent au décor dans lequel est situé le personnage féminin, à la stricte composition de l'œuvre, à la distance créée entre la toile et le spectateur, à la théâtralisation d'une «danse» qui tient plutôt du rituel ?

Au syncrétisme religieux d'Édouard Schuré présent dans *Les Grands Initiés*<sup>603</sup> par la volonté de montrer l'unité de la religion répond le syncrétisme esthétique de Moreau qui mélange sans souci de cohérence historique ou géographique les éléments architecturaux et objets les plus divers (arabes, indiens, égyptiens et médiévaux), les symboles les plus variés de toutes les mythologies (grecque ou orientale)<sup>604</sup>. Salomé, figure biblique, apparaît dans un lieu riche en divinités qui ressemble d'ailleurs plus à un édifice religieux (un Temple) qu'à un palais, soit à une habitation privée. Hérode en est le Dieu, placé sur «l'autel», parfaitement centré et mis à distance à la fois de Salomé et du spectateur. Sa mise à distance est d'ailleurs plus verticale qu'horizontale (peu de profondeur de champ<sup>605</sup>) : cinq degrés le séparent du sol. Malgré son attitude «relâchée», celle d'un vieillard fatigué : main droite négligemment posée sur le genou, l'autre main retient le sceptre plus qu'elle ne le tient fermement, c'est une impression de majesté qui se dégage de l'ensemble. De plus, en-dehors des horizontales que constituent les

<sup>602</sup> Comme dans les romans de Péladan, la représentation du mal voire du vice dissuaderait le récepteur de s'y livrer ? Elle a peut-être aussi une fonction cathartique.

<sup>603</sup> *Op. cit.*

<sup>604</sup> Article «Salomé» de Luisa Capodieci dans Geneviève Lacambre, Peter Cooke et Luisa Capodieci, *Gustave Moreau : Les aquarelles, op. cit.*, p. 84-91.

<sup>605</sup> Autrement la figure, trop petite, aurait justement manqué de majesté. Par ailleurs, cela permet de représenter un espace grandiose en arrière du trône.

différents degrés du trône et celle de la cloison séparant les deux parties de l'espace, ce sont les verticales qui dominent, disposées dans un parfait géométrisme : colonnes surmontées par des Sphinx (urnes funéraires ?) au premier plan et qui se répètent de chaque côté du trône, massives colonnes richement sculptées qui soutiennent l'ensemble de l'architecture dessinant ce qui ressemble à une nef et se prolongeant comme à l'infini, et enfin verticales formées par les corps des trois principaux protagonistes en position hiératique : Hérode, le garde-bourreau et Salomé, qui reliés imaginativement forment un triangle au centre vide. En-dehors du décor, des lignes et de la composition, la présence de la lumière et son traitement pictural contribuent à la création d'une atmosphère sacrée. On trouve deux types de lumière : artificielle avec les deux lampes suspendues qui tombent du plafond, mais surtout naturelle. Cette lumière perce en différents endroits du « temple » et provient de plusieurs ouvertures situées en hauteur, cependant on ne peut voir précisément son origine. Cet éclairage, à l'instar des vitraux dans une église, permet des jeux d'ombre et de lumière. Il faut remarquer que la partie gauche du tableau est plus obscure que la partie droite, ce qui pourrait correspondre à la symbolique chrétienne. D'autre part, ce sont principalement deux rais lumineux (diagonales) qui se croisent au milieu du tableau, soit au milieu du corps d'Hérode. Enfin, la lumière est particulièrement forte en certains endroits. Le buste de Salomé est violemment éclairé, ce qui fait ressortir la blancheur de sa peau (seuls les bras sont nus, car la jeune fille est vêtue d'une robe qui enserre son cou et couverte de bijoux). Un deuxième endroit du tableau est très éclairé : une lumière tombe sur le sol à quelques pas en face de Salomé, l'éclairant vivement, comme si le geste de son bras gauche, dressé à sa hauteur dans une légère diagonale ascendante, avait provoqué le phénomène lumineux. Cet espace vide violemment éclairé, situé entre les pieds du garde et la panthère noire, crée un élément d'étrangeté en suggérant une présence invisible. Or c'est au-dessus de cet espace qu'apparaîtra la tête de Jean-Baptiste dans le second tableau *L'Apparition*, ce qui tend à faire de cette scène l'épisode immédiatement antérieur. À Salomé est ainsi conféré un pouvoir magique, celui de faire apparaître non pas une divinité, mais le divin, puisque la tête de Jean-Baptiste est celle d'un saint (action qui

relève du miracle). D'ailleurs, plus qu'une attitude de danseuse, la posture de Salomé, sa tête, ses gestes en font plutôt une prophétesse. Moreau écrit : «dans ma Salomé je voulais rendre une figure de sibylle et d'enchanteuse religieuse avec un caractère de mystère<sup>606</sup>». Tous les éléments présentés jusqu'à maintenant contribuent à rendre le personnage féminin intangible. Salomé est isolée à la fois du spectateur et des autres personnages de la scène. En effet, elle se trouve de profil, sa tête est légèrement baissée (peut être dans un mouvement de respect, si ce n'est de soumission à un ordre supérieur), ses yeux sont fermés dans une attitude de concentration<sup>607</sup>, elle semble visiblement en relation avec quelque chose ou quelqu'un qu'on ne voit pas. Malgré le titre donné, Salomé semble plus se livrer à un rituel qu'à une danse, en tout cas certainement pas à une danse sensuelle ou tumultueuse (seuls le mouvement flottant du voile et les pieds pointés suggèrent la danse). Si danse il y a, elle fait partie du rituel et correspond à des mouvements codés et très précis. On pourrait parler d'une danse sacrée, aux gestes probablement lents et mesurés, calculés comme si chacun d'entre eux avait une signification précise, un pouvoir particulier. Ce n'est donc certainement pas pour Hérode qu'elle danse, mais plutôt pour elle-même ou encore pour ce avec quoi elle semble être en communication.

La beauté de Salomé ne provient pas tant de son corps caché, de son visage fermé aux traits indistincts, que de ses gestes parfaitement maîtrisés, de son costume qui l'enchâsse<sup>608</sup>, de la lumière qui l'éclaire, et par conséquent de l'art du peintre. Dans une certaine mesure, le pouvoir de Salomé est un pouvoir de création, puisqu'il rend visible l'invisible, qu'il fait surgir quelque chose là où il n'y avait rien. De cette manière, Salomé est peut-être elle aussi une figure du poète. Or le lotus, que les créateurs de femme fatale se sont empressés d'interpréter comme un

---

<sup>606</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves : Écrits complets de Gustave Moreau*, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 124.

<sup>607</sup> Par «la mise hors la vue du regard», «Moreau a voulu inspirer la concentration.», attitude qui invite à la pensée et au silence, écrit Bernard Noël dans la préface à l'ouvrage de Frédéric Chaleil (*Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 7 ; ce texte est par ailleurs la reprise de la préface d'un catalogue d'œuvres : Bernard Noël, *Gustave Moreau*, Paris, F. Hazan, 1979, [40] p., [46] feuillets de planches.).

<sup>608</sup> «J'ai alors conçu le costume qui est comme une châsse.» (Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves, op. cit.*, p. 124).

symbole de luxure, est (entre autres, car aucun symbole n'est univoque) «le symbole du pouvoir producteur des eaux<sup>609</sup>». Fleur première, à l'origine du monde, il est un sexe chaste<sup>610</sup> et donc pur (l'idée de pureté est constante dans son symbolisme<sup>611</sup>). Le lotus pourrait aussi, fidèle aux «grands livres de l'Inde», être affecté d'un «symbolisme bissexuel, ou sexuellement totalisant», ce qui renforcerait notre hypothèse d'assimilation de la femme à la figure du poète (rappelons les nombreuses représentations d'androgynes dans l'œuvre de Moreau, l'interprétation qu'en donne Proust<sup>612</sup>, ainsi que l'approche de Maingueneau<sup>613</sup>).

La dimension sacrée est donc bien présente dans les représentations de Salomé par Gustave Moreau. Nous aimerions aborder l'œuvre d'Oscar Wilde sous le même angle, dans la mesure où sa pièce de théâtre, comme les tableaux de Moreau, a toujours été lue sous l'angle de la femme fatale.

##### 5) La *Salomé* d'Oscar Wilde : « Quand la séduction terrestre veut défier la séduction divine »

###### Introduction

De même que les nombreux écrivains qui se sont emparés du mythe, Wilde choisit de centrer sa pièce sur Salomé, et ce faisant lui donne un rôle qu'elle n'avait pas dans le récit biblique ; de plus, il fait d'elle non seulement le personnage principal mais tout l'enjeu de sa pièce. Omniprésente, sous le regard de tous,

---

<sup>609</sup> Nadia Julien, *Le Dictionnaire des symboles*, Allier (Belgique), Marabout, coll. «marabout service», 1989, p. 198.

<sup>610</sup> «La fleur de lotus est donc avant toute chose le sexe, la vulve archétypale, gage de la perpétuation des naissances et des renaissances.» (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 581).

<sup>611</sup> *Idem*. La pureté est incompatible avec l'idée de luxure (les deux dictionnaires des symboles consultés n'en parlent pas ; ce symbolisme serait donc une dérive erronée du sens premier du symbole, celui précisément de «vulve archétypale»).

<sup>612</sup> Dans Frédéric Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit. p. 98 et suiv.

<sup>613</sup> Dominique Maingueneau, *Féminin fatal*, op. cit.

comme la lune dont elle est le reflet, «c'est elle qui détermine tout, qui décide, qui désire et qui aime<sup>614</sup>». Nul besoin de découpage en actes ou en scènes, les actions de Salomé se chargent de faire évoluer la pièce jusqu'à son dénouement.

Mon hypothèse de travail posera la complexité du personnage de Salomé, qui présente d'ailleurs de nombreux points communs avec celui de Dorian Gray. Cette complexité se lira dans le thème du double, dans la séduction narcissique<sup>615</sup> ou encore dans l'ambiguïté de la scène de séduction entre Iokanaan et Salomé. Je ferai également l'hypothèse d'une Salomé biblique ; la place du religieux et du sacré est d'ailleurs importante dans la pièce, que ce soit dans le contenu – on pourrait presque parler de réécriture du *Cantique des Cantiques*<sup>616</sup> – ou dans la forme, Wilde ayant aussi emprunté au style biblique, répétitif et incantatoire. Enfin, je ferai l'hypothèse que la pièce expose une confrontation entre la séduction terrestre et la séduction divine. Dans cette tension entre terrestre et divin se lit le désir d'absolu des artistes symbolistes.

Ainsi mon interprétation ira à l'encontre des lectures «féministes» de Mireille Dottin-Orsini et de Bram Dijkstra, qui voient surtout en Salomé LA figure de la femme fatale, et dans la pièce, le reflet de la misogynie fin-de-siècle. Ces lectures évacuent la complexité du personnage, réduisant Salomé à son animalité, femme mue par un «appétit bestial», ou encore à une femme sans esprit : «Il faut imaginer Salomé parfaitement idiote<sup>617</sup>». Certes, il n'est pas faux de dire que Salomé est une femme fatale dans la pièce de Wilde, mais fatale parce que séductrice, or la séduction est un jeu qui demande de l'intelligence<sup>618</sup> : il faut savoir être manipulateur. De plus, si Salomé n'était qu'un *objet* sexuel, il n'y aurait pas de séduction, or Salomé est le *sujet* de toutes les actions/séductions de la pièce.

Mireille Dottin-Orsini a souligné les liens qui existent entre la pièce de Wilde et le *Don Juan* de Molière<sup>619</sup> : parallèle entre le «festin de pierre» et le banquet d'Hérode, entre la voix de la statue du Commandeur et celle de Saint-Jean-

<sup>614</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>615</sup> Cf. notre étude du mythe de Narcisse chez les symbolistes (4<sup>ème</sup> partie, p. 372 et suiv.).

<sup>616</sup> Dans le discours de Salomé à Iokanaan.

<sup>617</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>618</sup> Salomé est donc loin d'être idiote. De plus, imaginer Salomé idiote est projeter sur elle une image fautive eu égard à ses actions dans la pièce.

<sup>619</sup> Molière, *Dom Juan ou Le festin de pierre*, Paris, Librairie Larousse, 1971, 141 p.

Baptiste qui mettent en garde le séducteur et la séductrice. Allons plus loin en voyant en Salomé un Don Juan dans un renversement des rôles («c'est elle qui, paradoxalement, assume une position masculine, dans son entreprise de séduction et de domination», écrit Aquien dans sa préface<sup>620</sup>), alors le personnage ne peut être lu uniquement comme l'incarnation de la femme fatale, ni la pièce comme un reflet de la misogynie fin-de-siècle. Par le jeu d'une séduction impossible<sup>621</sup>, Salomé défie Dieu de la même façon que le fait son double masculin mythique qu'est Don Juan. C'est sous l'angle de cette séduction impossible que nous avons choisi de dégager la complexité du personnage et son rapport au sacré. Face à une double impossibilité de séduction, la séductrice choisit la séduction même comme objet de séduction, en d'autres termes elle se livre à un jeu narcissique (se séduire elle-même) extrêmement dangereux pour son identité. Je verrai donc en quoi la théâtralité de la séduction relève, dans la pièce de Wilde, d'une logique du défi et de la mort, ainsi que d'une logique de l'autodestruction.

#### a) La séduction divine

##### Salomé la déesse

La première forme de séduction qui apparaît dans la pièce serait celle d'une séduction divine. En mêlant dès les premiers mots du texte des descriptions de Salomé et de la lune, Wilde fait de son personnage une figure divine. Salomé devient Séléné, déesse lunaire qui règne dans les nuages : les deux noms en effet se font écho par leurs sonorités et un nombre de syllabes identique<sup>622</sup>. Sans comparer directement Salomé à la lune, l'auteur joue de l'ambiguïté du pronom

<sup>620</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>621</sup> Le jeu de la séduction semble impossible : soit Salomé n'a pas besoin de séduire (ou si peu), ce qu'illustre l'exemple du jeune syrien Narraboth ou même celui d'Hérode, tous deux séduits d'emblée, car le pouvoir de fascination de la fille d'Hérodiade est extrême ; soit on ne voit pas comment elle peut séduire un homme protégé par la puissance divine, donc lui-même presque un dieu.

<sup>622</sup> De même qu'Izel, Isis et Ishtar dans *Le Fils des étoiles* de Joséphine Péladan (*cf.* notre étude dans 4<sup>ème</sup> partie, p. 380 et suiv.).

«elle», dont on ne sait avec certitude si on doit le rapporter à la lune ou à Salomé. Les figures de style que l'auteur utilise – comparaisons et personnification – ajoutent à l'ambiguïté : «LE JEUNE SYRIEN : Comme la princesse Salomé est belle ce soir ! / LE PAGE D'HÉRODIAS : Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts. / LE JEUNE SYRIEN : Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse. / LE PAGE D'HÉRODIAS : Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement.<sup>623</sup>».

La lune est personnifiée puisqu'elle est comparée à une femme qui a des intentions, qui agit («elle cherche des morts»). D'autres éléments tendent à assimiler la lune à Salomé : la comparaison avec «la petite princesse», le «voile jaune», les «pieds d'argent», la danse. Si la lune danse, elle est donc bien le reflet de Salomé, définie d'emblée comme «la danseuse», ce qui souligne le rôle capital de la danse dans la pièce. Ajoutons que grâce à la personnification initiale, la dernière réplique du page peut aussi bien décrire la lune que Salomé.

Quelques pages plus loin, on retrouve les mêmes éléments de comparaison, confirmant l'assimilation qui est faite entre Salomé et la lune : «LE PAGE D'HÉRODIAS : Oh ! comme la lune a l'air étrange ! On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir d'un linceul. / LE JEUNE SYRIEN : Elle a l'air très étrange. On dirait une petite princesse qui a des yeux d'ambre. À travers les nuages de mousseline, elle sourit comme une petite princesse.<sup>624</sup>».

Toutes ces répliques comportent différents éléments de séduction : le sourire, le voile, soit nommé soit évoqué par la métaphore «les nuages de mousseline», le regard («les yeux d'ambre»), la danse – acte séducteur. Notons qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le sourire de Salomé est toujours associé à la femme fatale.

---

<sup>623</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 45. On pense aux mouvements lents de la Princesse dans *Tête d'Or* (cf. notre étude dans 3<sup>ème</sup> partie, p. 238 et suiv.).

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 73.



Dans un autre passage, c'est Salomé elle-même qui voit en la lune une déesse : «Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses.<sup>625</sup>». De plus, en la décrivant, c'est elle-même qu'elle décrit : la couleur commune «argent» se retrouve dans la comparaison avec la «petite pièce de monnaie» et dans la métaphore «une toute petite fleur d'argent» ; la virginité et la beauté sont aussi celles de la jeune fille : «SALOMÉ : Que c'est bon de voir la lune ! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge... Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée.<sup>626</sup>». Salomé trouve la lune d'autant plus belle que celle-ci est vierge. En étant présentée comme le reflet, le double de la lune, Salomé devient une figure abstraite, un personnage désincarné, non charnel.

#### La beauté comme principe de séduction

La beauté fait partie des caractéristiques de la femme symboliste, cette dernière est invariablement belle. Mais cette beauté a-t-elle toujours la même signification pour les artistes ? Dans la pièce de Wilde, la beauté est ce qui caractérise la lune comme Salomé : beauté surhumaine, divine. Le texte ne cesse de la souligner, par exemple par la bouche du jeune syrien, qui s'exclame à deux reprises : «Comme la princesse Salomé est belle ce soir !<sup>627</sup>» ou encore : «Elle est très belle ce soir.<sup>628</sup>». C'est cette beauté qui a également séduit Hérode : «(...) ma chère et belle Salomé, vous qui êtes la plus belle de toutes les filles de Judée ?<sup>629</sup>», «Votre beauté m'a troublé. Votre beauté m'a terriblement troublé, et je vous ai trop regardée.<sup>630</sup>». Il semble que ce soit uniquement la beauté de la fille d'Hérodiade qui attire tous les regards, notamment ceux du jeune syrien et d'Hérode. De la même façon, celle-ci sera séduite par la beauté de Iokanaan et ne pourra en détacher ses regards.

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>626</sup> *Idem.*

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 45-47.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 149.

Wilde n'a pas choisi par hasard d'assimiler Salomé à la lune, puisque cette dernière est l'incarnation de la beauté ainsi que son symbole, celui de la divinité de la femme. Un poète arabe du X<sup>e</sup> siècle écrit : «La première chose qui vient à l'esprit quand on veut décrire une chose excessivement belle et en montrer l'extrême perfection, c'est de dire : une face semblable à la lune.<sup>631</sup>». De plus, la beauté, on l'a vu, est liée à la virginité : c'est le cas pour Salomé, la lune et Iokanaan, d'autant plus beaux qu'ils sont vierges<sup>632</sup>. Dans la réplique de Salomé déjà citée, le texte insiste en employant les mots «chaste», «vierge» (répété trois fois) ou encore la périphrase «Elle ne s'est jamais souillée». C'est pourquoi la lune plaît tant à Salomé et qu'il «est bon de la voir». De même Salomé est d'abord attirée par Iokanaan parce qu'elle le croit vierge : «Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune.<sup>633</sup>».

Ainsi, nul besoin de décrire précisément Salomé pour évoquer sa beauté, il suffit qu'elle ressemble à la lune. Wilde laisse libre cours à l'imaginaire et aux fantasmes de ses lecteurs. Mais si Salomé – personnage de théâtre – doit s'incarner sur scène, c'est probablement de la manière la plus désincarnée qui soit ! D'ailleurs les symbolistes rêvaient d'un théâtre sans acteurs.

La Salomé divine ne doit plus rien avoir de réel, son corps doit s'effacer. Notons que cette Salomé serait plus proche des représentations féminines préraphaélites, bien qu'encore trop charnelles (*Venus Verticordia* de Dante Gabriel Rossetti<sup>634</sup>, par exemple) ou des *Salomé* parées de Gustave Moreau<sup>635</sup> – la parure «excessive» cachant le corps et le sacralisant – que des *Salomé* érotisées de Beardsley<sup>636</sup> ou de la *Salomé* pâmée de Franz von Stuck, pour ne citer que ces deux peintres.

---

<sup>631</sup> Jean Chevalier et Alain Gherrbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 592.

<sup>632</sup> La Salomé de Mallarmé est une vierge pure et la compréhension de cette virginité est essentielle à la compréhension de la pièce-poème d'*Hérodiade*, comme nous le verrons (4<sup>ème</sup> partie, p. 372 et suiv.).

<sup>633</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 77.

<sup>634</sup> Reproduite dans Robert de la Sizeranne, *Le Préraphaélisme*, New-York, Parkston Press International, 2008, p. 47.

<sup>635</sup> Représentées par exemple dans *Salomé dans les collections françaises*, op. cit.

<sup>636</sup> Bien que ce dernier ait illustré une édition de la pièce (illustrations de Salomé dans notre édition de référence : Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit.). Mais Wilde désapprouve ces illustrations.

## L'amour comme justification de la séduction

Salomé la divine chante l'amour, si l'on prend en considération l'un des deux aspects du discours qu'elle tient à Iokanaan. Ses paroles font écho au *Cantique des Cantiques* et Wilde semble s'être souvenu de ce chant d'amour biblique, dont Salomon – figure du sage – aurait été l'auteur. Remarquons que le texte de ce sage est bien plus érotique que celui de Wilde, qui a pourtant constitué «une des pièces à conviction de son immoralité<sup>637</sup>» dans un procès intenté à l'auteur en 1895. Ce texte aurait-il dicté le choix du nom de la jeune fille, Salomé étant comme une sorte de féminin de Salomon ?

Les principaux points communs aux deux textes concernent d'une part l'utilisation importante de comparaisons et de métaphores pour parler du corps, d'autre part, la présentation d'un corps morcelé, dont chaque partie est admirée et louangée (ce qui tient de la fétichisation), et bien sûr la sensualité qui émane de ces descriptions. La principale différence est que dans le texte biblique la séduction est circulaire : *Elle* et *Lui* se répondent, dialoguent, alors que chez Wilde, elle est unilatérale. De plus, et nous l'étudierons, les signes du discours séducteur sont aussitôt renversés : à la beauté succède l'horreur. Nous pouvons lire dans ce renversement des signes le double mouvement de fascination et de répulsion que provoque la présence du sacré.

Pour revenir aux ressemblances, au niveau des détails, Wilde reprend les mots «lys, parfum, ivoire, jardin, écarlate, grenade, colombes, lune...». Ces mots sont parfois utilisés dans des comparaisons similaires : «Comme un ruban écarlate sont tes lèvres<sup>638</sup>» // «Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire<sup>639</sup>» ou encore «Comme la tranche d'une grenade est ta tempe<sup>640</sup>» // [Ta bouche] est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'Ivoire.<sup>641</sup>».

<sup>637</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, op. cit., p. 56.

<sup>638</sup> *La Bible*, Traduction œcuménique de la Bible, Alliance biblique universelle-Le Cerf, Paris, 1990, p. 1035.

<sup>639</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 85.

<sup>640</sup> *La Bible*, op. cit., p. 1035.

<sup>641</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 85.

Alors que Salomé chante le corps, les cheveux et la bouche, le texte biblique va plus loin dans le morcellement et la fétichisation et ce sont «sa tête, ses boucles, ses yeux, ses joues, ses lèvres, ses mains, ses jambes, son visage, son palais<sup>642</sup>» que chante *Elle*. De plus, si le désir de Salomé n'est que suggéré «Je suis amoureuse de ton corps<sup>643</sup>», il est explicite dans le *Cantique* : «Mon chéri avance la main par le trou ; / et mon ventre s'en émeut.», «et tout son être est l'objet même du/ désir. / Tel est mon chéri (...)»<sup>644</sup>. Le désir et la sensualité sont beaucoup plus présents dans le texte sacré : «je suis malade d'amour», «Là je te donnerai mes caresses.<sup>645</sup>». Dans la *Bible*, la séduction passe aussi par le regard : «Tu me rends fou, ma sœur, ô fiancée, / tu me rends fou par une seule de tes / œillades.» ou encore : «Détourne de moi tes yeux, / car eux m'ensorcellent.<sup>646</sup>». Enfin, dans les deux textes, la beauté de l'homme est la cause de l'amour de la femme, ainsi dans le *Cantique*, à la question «Celui que tu chéris, qu'a-t-il de plus / qu'un autre, / ô la plus belle des femmes ?<sup>647</sup>», *Elle* répond par la description de la perfection du corps de l'être aimé.

Salomé n'est donc pas la femme en rut baudelairienne, même si elle a faim et soif du corps de Iokanaan : «La femme a faim et elle veut manger. Soif et elle veut boire. / Elle est en rut et elle veut être foutue.<sup>648</sup>» et même si elle veut baiser la bouche du prophète, «la mordr[e] avec [s]es dents comme on mord un fruit mûr.<sup>649</sup>». Son désir est légitimé par l'amour, comme dans le *Cantique des Cantiques* : «Qu'il m'embrasse à pleine bouche !<sup>650</sup>». On ne peut soupçonner le texte biblique d'être impur, de même c'est l'amour pur, celui qu'on peut avoir pour un Dieu, que recherche Salomé. D'ailleurs, ne dit-elle pas que «Tous les autres hommes m'inspirent du dégoût<sup>651</sup>» ? Dans la beauté divine de Iokanaan,

---

<sup>642</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 1037.

<sup>643</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 83.

<sup>644</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 1036 et 1037.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 1037.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 1036 et 1037.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 1037.

<sup>648</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, Folio n° 1727, 1986, p. 90.

<sup>649</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 161.

<sup>650</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 1033.

<sup>651</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 162.

sans le savoir, elle la païenne, chercherait Dieu. La fin de son discours à la tête de Iokanaan justifie cette interprétation : «Si tu m’aurais regardée, tu m’aurais aimée. Je sais bien que tu m’aurais aimée, et le mystère de l’amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l’amour.<sup>652</sup>». Pascal Aquien, dans sa préface, y voit même une «réécriture du *Liebestod* d’Isolde à la fin de l’opéra de Wagner.<sup>653</sup>».

D’ailleurs, que reste-t-il à faire à Salomé si ce n’est retrouver l’être aimé dans la mort, comme c’est le cas dans d’autres pièces symbolistes : Axël et Sarah chez Villiers de l’Isle-Adam, Pelléas et Mélisande chez Maeterlinck, Mésa et Ysé chez Claudel<sup>654</sup> ?

#### Iokanaan, figure de la séduction divine

Par le choix de ce nom, préféré à Jean-Baptiste, Wilde rapproche le personnage de Dieu. Selon P. Aquien en effet, ce choix «ramène ce nom à son étymologie en hébreu, c’est-à-dire “Yaveh est favorable” ; le lien nominal et donc fondateur avec Dieu est ainsi posé à la lettre<sup>655</sup>». On sait que Jean-Baptiste est précurseur du Christ, or, toujours selon Aquien, Wilde «considérerait que Jésus, loin de n’être qu’une représentation désincarnée de la charité, était avant tout un être d’amour et d’imagination.» ; ainsi, lorsque Iokanaan insulte Salomé et la rejette violemment, il «pèche contre l’amour<sup>656</sup>». «Dans ces conditions, Wilde légitimise le désir de Salomé ; bien plus, il en fait l’élément fondamental du drame en reléguant au second plan le sacrilège<sup>657</sup>». Ce désir pour l’ élu de Dieu n’est pas vil, il est un désir d’absolu, l’amour n’est plus terrestre mais spiritualisé, «il permet la rédemption de Salomé, attirée d’un élan mystique vers celui qui lui est le plus

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>654</sup> Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *Axël* dans *Œuvres complètes II*, Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1986, 1780 p. ; Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit. ; Paul Claudel, *Partage de midi* (première version), Paris, Éditions Gallimard, 1949, 150 p.

<sup>655</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 18.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>657</sup> *Idem.*

étranger.<sup>658</sup>». En Iokanaan, même si Salomé n'en est pas consciente, c'est Dieu qui la séduit<sup>659</sup> : le prophète lui est «étranger» et à ce titre mystérieux, or le mystère est séduisant (ce sont les mystères de la religion qui attirent et séduisent les croyants). Quant au mysticisme de Salomé, il est confirmé par les propos de l'auteur, qui définit son personnage comme «une mystique, une sœur de Salammbô, une sainte Thérèse qui adore la lune<sup>660</sup>». Or pour la sainte, l'extase mystique est proche de la pâmation érotique, telle que l'a représentée le Bernin dans sa sculpture «Sainte Thérèse d'Avila en extase»<sup>661</sup>. Séduite par Iokanaan, Salomé va chercher à le séduire pour lui arracher le secret de la puissance divine. Une puissance telle que le prophète résiste à sa beauté et ne détourne pas son regard de Dieu. C'est donc sur le plan de la séduction qu'elle va défier Dieu.

#### b) La séduction : une arme pour défier Dieu

Salomé, Ève tentatrice et Faust féminin ?

Pour Iokanaan, Salomé est une nouvelle Ève : «C'est par la femme que le mal est entré dans le monde.<sup>662</sup>». Et en effet, comme Ève, Salomé défie Dieu pour s'élever à la connaissance divine. Tentée par le serpent, Ève a désobéi aux prescriptions divines et a mangé la pomme de «l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais». Mais c'est aussi séduite par la beauté de l'arbre qu'elle a agi : «La femme vit que l'arbre était bon à manger, *séduisant à regarder*, précieux pour agir avec clairvoyance.<sup>663</sup>». Mais est-ce séduit par la femme ou par l'acte de transgression, qu'Adam accepte de manger la pomme qu'elle lui donne ? Car la

---

<sup>658</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 145.

<sup>659</sup> Nous pouvons faire l'hypothèse que par effet de miroir (Iokanaan étant le double narcissique de Salomé, comme nous le verrons), en Salomé, et plus généralement en la femme (symboliste), c'est Dieu qui séduit.

<sup>660</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 25.

<sup>661</sup> La sculpture de Gian Lorenzo Bernini se trouve dans la chapelle Cornorano de l'Église Santa Maria della Vittoria de Rome.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>663</sup> *La Bible*, op. cit., p. 25 (c'est nous qui soulignons).

beauté séduit, mais aussi le péché, idée développée par Wilde dans *Le Portrait de Dorian Gray*<sup>664</sup>.

Salomé, quant à elle, désobéit aux ordres d'Hérode et séduit le jeune syrien pour obtenir que Iokanaan sorte de sa citerne. Plus tard, elle baisera la tête du prophète, manière symbolique de s'approprier sa connaissance divine, de la même façon qu'Ève mange la pomme qui doit lui apporter la connaissance du bien et du mal. Comme dans *La Genèse*, la voix de Dieu l'a avertie, par la bouche du prophète, mais comme Ève, elle l'a ignorée.

On peut aussi rapprocher Salomé de Faust, qui défie Dieu dans le but de s'approprier le pouvoir divin. Les symbolistes s'intéressent à ce mythe : la pièce de Christopher Marlowe, *Le Docteur Faust*<sup>665</sup>, est mise en scène au Théâtre d'Art de Paul Fort le 5 février 1892. Faust y est présenté comme un savant qui abjure la science pour la magie, animé par sa volonté de savoir et de pouvoir, il est «[l]'homme qui voulait transgresser sa finitude et rencontrer Dieu<sup>666</sup>», et c'est guidé par Méphistophélès qu'il va explorer «les secrets de la terre et du cosmos». Mais alors que Faust défie Dieu en toute conscience puisqu'il vend son âme au Diable, Salomé qui, ignorante de la religion chrétienne, ne vit pas dans la crainte de Dieu, semble le défier en toute «inconscience». Cependant elle a la même volonté de savoir et de pouvoir que Faust. Elle veut à tout prix savoir qui est cet homme qu'on défend à quiconque de voir et, quand elle l'aura vu, elle voudra s'approprier son pouvoir de fascination. Pour déceler le secret de ce pouvoir, elle cherchera à le séduire.

#### Salomé tentatrice de Iokanaan

Dans le passage qui oppose pour la première fois Salomé et Iokanaan, on peut étudier plusieurs éléments de la scène de séduction. Si on considère la distance, celle-ci est d'abord maximale, puisque Iokanaan se trouve au fond d'une citerne.

<sup>664</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Garnier-Flammarion n° 1301, 2006, 320 p.

<sup>665</sup> Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, Methuen Educational, coll. «Methuen's english classics», édité par John D. Jump, London, 1965, 179 p.

<sup>666</sup> Article «Faust» par André Dabezies, dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

Notons que la citerne est fascinante, car comme l'écrit Jean Baudrillard, «[l]'attraction par le vide est au fond de la séduction<sup>667</sup>».

La fille d'Hérodiade n'entend d'abord que la voix du prophète, qu'elle trouve «étrange». Puis les soldats le font sortir de sa prison. Dès qu'elle le voit, elle cherchera à se rapprocher de lui, attirée par lui comme par un aimant ; malgré les avertissements et les craintes du jeune syrien, elle déclare : «Je veux le regarder de près», «Il faut que je le regarde de près.<sup>668</sup>». Iokanaan, lui, ne cessera de vouloir la tenir à distance, comme s'il craignait le danger de la proximité des corps : «Arrière ! Fille de Babylone ! N'approchez pas de l' élu du Seigneur. (...) Ne m'approchez pas, fille de Sodome (...) Arrière ! Arrière ! (...) <sup>669</sup>», «Arrière, fille de Sodome ! <sup>670</sup>». Il finit par redescendre de lui-même dans la citerne pour échapper à Salomé. Il y a bien chez ces personnages une prise de conscience de la distance et un jeu sur la distance qui fait partie de la séduction. Au niveau spatial, pourra s'instaurer un jeu scénique de mouvements d'approche et de recul. Au niveau des discours, Salomé tutoie d'emblée Iokanaan, réduisant ainsi la distance. Alors que Iokanaan, tantôt la tutoie, tantôt la vouvoie (dans les impératifs) : «Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités», «couvrez votre visage avec un voile, et mettez des cendres sur votre tête, etc. <sup>671</sup>». Malgré ce vouvoiement, le discours est immédiatement intime entre les deux personnages et cette réduction de la distance est une violence faite à chacun d'eux : le jeu de séduction devient confrontation. La violence est dans les paroles mêmes : dans les opprobres voire les injures du prophète, dans ses malédictions, dans le dévoilement obscène du désir de Salomé, qui tire sa violence du fait qu'il est rejeté par Iokanaan et, par conséquent, qu'il lui est imposé. On peut noter l'impuissance des deux discours par rapport à la séduction : malgré la violence des paroles du prophète, Salomé reste séduite, elle semble ne rien entendre et n'être sensible qu'à la sensualité de sa voix ; de même la soumission initiale de Salomé («dis-moi ce qu'il faut que je fasse»), l'admiration qu'elle a pour la beauté de Iokanaan, la déclaration d'amour

<sup>667</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 109.

<sup>668</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 51.



(«Je suis amoureuse de ton corps <sup>672</sup>») ne touchent absolument pas le prophète qui voit uniquement en elle le mal, l'Ève tentatrice. Il refuse d'écouter les paroles séductrices qui sont celles qui ont corrompu l'homme et l'ont fait chasser du Paradis.

Second élément de la scène de séduction, le regard, ici comme dans toute la pièce, construit l'espace. Le premier regard de Salomé au prophète provoque son recul, «*Salomé le regarde et recule*» : la vue de Iokanaan entraîne un choc. En fait, Salomé est immédiatement séduite par sa beauté : «Est-il aussi beau que toi, Iokanaan ? <sup>673</sup>», une beauté «terrible» qui n'en est que plus fascinante : «Ce sont les yeux surtout qui sont terribles <sup>674</sup>». Chez Wilde, la beauté se fond avec la terreur, c'est d'ailleurs un des thèmes du *Portrait de Dorian Gray*<sup>675</sup>. Or la beauté de Iokanaan, décrit par Salomé, est celle de la lune : «On dirait une image d'argent. Je suis sûr qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire... <sup>676</sup>». Le prophète devient, comme la lune, un double de Salomé. Iokanaan sent ce regard sur lui et, sans savoir qui le regarde, il cherche à le fuir : «Qui est cette femme qui me regarde ? Je ne veux pas qu'elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses paupières dorées ? <sup>677</sup>», car ce regard est celui de la prostituée<sup>678</sup>. Salomé a voulu le voir de près par simple curiosité mais son regard, à la vue du prophète, s'est transformé en désir. Le corps froid et chaste de Salomé (à l'instar de la lune) s'est éveillé à la sensualité : elle est enivrée par la voix du prophète, elle va désirer toucher son corps, ses cheveux, sa bouche qu'elle voudra baiser, elle semble aussi s'enivrer du parfum de son corps qu'elle compare à des roses blanches et au «jardin de la reine d'Arabie<sup>679</sup>». Tous ses sens : vue, ouïe, toucher, goût (par le baiser), odorat sont en éveil.

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>675</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*

<sup>676</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.* p. 77.

<sup>677</sup> *Idem.*

<sup>678</sup> La prostituée de Babylone est «toute dorée d'or», *cf. Apocalypse* 17,4 (Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, note 40 p. 172).

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 83.

La Salomé divine, déesse lunaire, froide et chaste devient terrestre, et brûlée par un désir insatiable, elle perd sa pureté. La Salomé séductrice se fait prédatrice, elle veut s'aliéner Iokanaan voire l'absorber, elle a faim et soif de son corps, comme elle le dira elle-même. Elle veut boire son corps qui est comme la neige, manger ses cheveux qui sont comme des grappes de raisin ou encore croquer sa bouche qui est comme une pomme de grenade.

Salomé victime de la malédiction divine ?

Salomé est-elle, comme Job, victime d'une malédiction divine ?

L'acte de séduction est un acte sacrilège : le serpent qui a séduit Ève est maudit, Ève qui a séduit l'homme est maudite ainsi que l'homme qui l'a écoutée. Tous ont bravé l'interdit divin et tous sont maudits. Un lien s'opère dans le texte biblique entre la séduction et la malédiction divine. Après la transgression de l'interdit, Adam et Ève s'aperçoivent qu'ils sont nus : «Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils s'aperçurent qu'ils étaient nus.<sup>680</sup>». De la même façon, Salomé s'apercevra qu'elle a perdu sa virginité, et cela pour avoir regardé de trop près Iokanaan : «J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu...<sup>681</sup>». Pour reprendre les idées de Baudrillard sur la nudité des apparences, la chaste Salomé du début de la pièce se montre car elle n'a rien à dissimuler, puis – après sa rencontre avec Iokanaan – son corps devient «monstrueusement visible» car le désir l'habite, autre signe de la malédiction divine. En effet dans la *Genèse*, le désir est l'un des châtiments promis à la femme, Yahvé lui dit : «Ton désir te poussera vers ton homme et lui te dominera<sup>682</sup>». Ainsi Hérode, qui ignore tout de la rencontre entre sa belle-fille et le prophète et continue de voir en elle une belle jeune fille vierge et innocente, s'apercevra de son changement au moment où elle s'adresse à la tête coupée ; et lorsqu'il dit : «Elle est monstrueuse, ta fille, elle est

---

<sup>680</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 25.

<sup>681</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 163.

<sup>682</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 26.

tout à fait monstrueuse<sup>683</sup>», il ne parle pas seulement de la décapitation de Iokanaan dont elle est responsable.

Le défi à Dieu non seulement a fait déchoir Adam et Ève mais il en a fait des mortels : tout défi ne peut avoir que la mort pour fin. Le défi est un jeu de séduction mortel et on pense ici à Don Juan qui a défié Dieu jusqu'au tombeau. En effet, tous les défis de Salomé ont conduit à la mort. La séduction se fait fatale.

### c) La séduction fatale

#### Salomé, femme fatale et jouet de la fatalité

La mort rôde dans toute la pièce, comme dans le premier théâtre de Maeterlinck. Dès le début du texte, elle plane sur les personnages, faisant peser sur eux une menace. La lune – visible par tous et pendant toute la durée de la pièce – est ainsi comparée à une femme morte : «LE PAGE D'HÉRODIADE : Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.<sup>684</sup>» ; «LE PAGE D'HÉRODIADE : Oh ! comme la lune a l'air étrange. On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir d'un linceul.<sup>685</sup>». Plus tard la voix de Iokanaan prophétisera l'Apocalypse : «En ce jour-là le soleil deviendra noir comme un sac de poil, et la lune deviendra comme du sang<sup>686</sup>», ce qui advient juste avant le moment où Salomé va danser pour plaire à Hérode et obtenir de lui la tête du prophète. Or, la jeune fille dansera dans le sang du corps du jeune syrien : «Elle va danser dans le sang ! Il y a du sang par terre. Je ne veux pas qu'elle danse dans le sang. Ce serait d'un très mauvais présage.<sup>687</sup>», ce qui fait écho à la lune qui devient rouge sang : «HÉRODE : (...) Ah ! regardez la lune ! Elle est devenue rouge. Elle est devenue rouge comme du sang. Ah ! le prophète

<sup>683</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 139.

l'a bien prédit. Il a prédit que la lune deviendrait rouge comme du sang. N'est-ce pas qu'il a prédit cela ? Vous l'avez tous entendu. La lune est devenue rouge comme du sang. Ne le voyez-vous pas ?<sup>688</sup>». En quelques phrases, le mot «sang» est répété sept fois, annonçant la mort de Salomé dont le corps baignera dans son sang. La ressemblance de la lune avec une femme morte, la pâleur de la fille d'Hérodiade, maintes fois soulignée dans le texte, les pieds de Salomé dansant dans le sang : autant de signes clairs du sort destiné à Salomé. D'autant plus que la prédiction de la mort est sortie de la bouche de l'élue de Dieu. De même, ses paroles avaient annoncé la mort du jeune syrien, qui était peut-être un avertissement divin : «J'entends dans le palais le battement des ailes de l'ange de la mort<sup>689</sup>». Car lorsque Salomé séduit, la mort n'est pas loin : Narraboth en a été la première victime. Femme fatale au jeune capitaine, victime du regard de la princesse : ce dernier ne quitte pas Salomé des yeux, fasciné par sa beauté il ne peut en détacher ses regards, et ce, malgré les avertissements et pressentiments du jeune page d'Hérodiade, qui ne cesse de lui dire : «Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop !<sup>690</sup>», «Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur.<sup>691</sup>». Il lui est impossible de résister au regard que pose sur lui Salomé et de refuser d'accéder à sa demande, même s'il doit pour cela transgresser l'ordre du roi, car elle exerce sur lui son pouvoir de fascination, c'est-à-dire qu'elle le tient sous la puissance de son regard : «Vous ferez cela pour moi, Narraboth. Vous savez bien que vous ferez cela pour moi. Et demain quand je passerai dans ma litière sur le pont des acheteurs d'idoles, *je vous regarderai* à travers les voiles de mousseline, je vous regarderai, Narraboth, je vous sourirai, peut-être. *Regardez-moi*. Ah ! vous savez bien que vous allez faire ce que je vous demande. Vous le savez bien, n'est-ce pas ?... Moi, je le sais bien.<sup>692</sup>». Sa beauté, son regard, son sourire, le voile qui la cache tout en la montrant sont autant d'armes irrésistibles de la séduction et la jeune fille en est tout à fait consciente. De même qu'elle est consciente de son

---

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 47 ; on retrouve ces avertissements aux pages 57, 61 et 63.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 71 (c'est nous qui soulignons).

pouvoir de séduction sur Hérode : «C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire... Au fait, si, je le sais.<sup>693</sup>». Aussi, Salomé aurait été fatale à Hérode si celui-ci n'avait pris peur, effrayé par l'acte sacrilège<sup>694</sup> ainsi que par son désir insatiable. Il la tue par peur de devenir sa victime : «Je commence à avoir peur.» sont ses dernières paroles avant l'ordre fatidique : «Tuez cette femme !<sup>695</sup>». Sans doute a-t-il compris à temps le danger du regard. Lorsqu'il apprend le suicide du jeune syrien, il remarque : «Je me rappelle que je l'ai vu regardant Salomé d'une façon langoureuse. En effet, j'ai trouvé qu'il l'avait un peu trop regardée.<sup>696</sup>» puis, s'apercevant trop tard de la folie de sa promesse à Salomé, il lui dit : «Votre beauté m'a troublé. Votre beauté m'a terriblement troublé, et je vous ai trop regardée. Mais je ne le ferai plus. Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques...<sup>697</sup>». Cependant le masque lui-même est séducteur, car il joue avec les apparences, comme le fait la séduction...

Si Salomé est une femme fatale, ne serait-elle pas aussi soumise à la fatalité de l'hérédité (sujet préoccupant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) ? Le thème de l'inceste traverse le texte, violemment dénoncé par le prophète : avant de maudire la fille, c'est la mère qu'il maudit et à laquelle il veut parler : «Où est celle qui (...) s'est laissée emporter par la concupiscence de ses yeux<sup>698</sup>», «Où est celle qui s'est abandonnée aux capitaines des Assyriens (...) Où est celle qui s'est abandonnée aux jeunes hommes d'Égypte (...) Dites-lui de se lever de la couche de son impudicité, de sa couche incestueuse<sup>699</sup>». À mère incestueuse, fille incestueuse, à mère séductrice, fille séductrice. Iokanaan ne cesse de le lui rappeler : «Fille d'adultère», l'interpelle-t-il, ou encore : «Soyez maudite, fille d'une mère incestueuse, soyez maudite.<sup>700</sup>». Il l'appelle à plusieurs reprises «fille de

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 163 : « je suis sûr que c'est un crime contre un Dieu inconnu ».

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 89.

Babylone» ou «fille de Sodome». Avant d'avoir péché contre Dieu, la jeune fille est déjà condamnée.

Salomé est incestueuse lorsqu'elle danse devant son beau-père, Hérode, qui la désire. Mais nous allons voir qu'elle est aussi incestueuse dans la relation narcissique qu'elle entretient avec Iokanaan.

#### La séduction narcissique : Salomé en danger

Avant même que Salomé ne séduise Iokanaan, on sent que sa vie est en danger. Le texte nous donne des signes : son extrême et extraordinaire pâleur qui la font ressembler à une femme morte, comme la lune telle qu'elle est décrite au début de la pièce (déjà cité) : «LE JEUNE SYRIEN : Comme la princesse est pâle ! Jamais je ne l'ai vu si pâle.<sup>701</sup>». Sa très (trop ?) grande beauté aussi est présentée comme une menace : elle attire trop les regards, ce qui ne peut amener que le malheur : «LE PAGE D'HÉRODIAS : Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur.<sup>702</sup>». De plus, certaines descriptions peignent une identité vacillante, qui semble en rupture : «LE JEUNE SYRIEN : Elle est comme une colombe qui s'est égarée... Elle est comme un narcisse agité du vent...<sup>703</sup>». «Agité», «égarée», autant de mots qui montrent sa fragilité et connotent aussi une folie (celle de la femme hystérique?). Un danger pèse sur elle, mais elle aussi se met volontairement en danger. En voyant en Iokanaan son double, Salomé va désirer sa propre image et se séduire elle-même. La scène de rencontre avec Iokanaan peut être lue en effet comme une scène de séduction narcissique : en le voyant, elle prend alors véritablement conscience de sa propre beauté, comme Dorian Gray a pris conscience de sa propre beauté en regardant le tableau peint par Basil : «Le sentiment de sa propre beauté le pénétrait comme une révélation<sup>704</sup>». On imagine Salomé réagir de la même manière à la vue du prophète. Autre point commun avec

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 51 ; p. 61 : « Comme elle est pâle ! Jamais je ne l'ai vu si pâle... ».

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>704</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 70.

le roman : le geste d'embrasser la bouche de Iokanaan (baiser nécrophile) fait écho au narcissisme de Dorian voulant embrasser son portrait : «Il lui était arrivé dans une parodie puérile de Narcisse d'embrasser, ou de feindre d'embrasser, les lèvres peintes qui lui souriaient maintenant si cruellement.<sup>705</sup>». En regardant Iokanaan, Salomé se fait spectatrice de son propre pouvoir de séduction, or en annihilant la distance et en se laissant absorber par l'image (dans le mythe de Narcisse, «[l]e miroir de l'eau n'est pas une surface de réflexion, mais une surface d'absorption<sup>706</sup>»), elle court à sa mort. Car la recherche du secret de la séduction divine (secret fascinant), d'un au-delà de l'image donc d'une profondeur, d'un sens, tue la séduction qui n'est qu'apparence, superficialité : si la séduction a un sens, alors elle n'existe plus (son sens c'est sa mort). Enfin si la séduction, d'après Baudrillard, est un jeu des apparences, un simulacre, alors ce dernier est dans le double créé, Iokanaan. Car derrière les apparences, il n'y a rien, si ce n'est sa propre mort, une mort «peut-être en effet toujours incestueuse – ceci ne fait qu'ajouter à son charme.<sup>707</sup>». Dans cette relation narcissique, Salomé est en danger car «c'est la mort elle-même qui nous guette à travers l'inceste et sa tentation immémoriale, y compris *dans la relation incestueuse que nous entretenons avec notre propre image*<sup>708</sup>». La contemplation narcissique est d'autant plus mortelle qu'elle est un défi à Dieu. Pascal Aquien écrit dans son introduction au *Portrait de Dorian Gray* : « On y trouve [dans le roman] en outre la description d'un interdit : qui veut voir son visage est condamné (on ne peut d'ordinaire le voir qu'à l'aide d'une surface réfléchissante) car le visage est pour l'autre, ou pour Dieu, et vouloir regarder ses propres traits hors miroir revient à désirer avoir la puissance divine.<sup>709</sup>». Le critique rejoint nos propos sur la séduction et le défi.

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>706</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction, op. cit.*, p. 95.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>708</sup> *Idem.*

<sup>709</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 33.

## L'autoséduction : le dédoublement de Salomé dans son discours à Iokanaan

Nous avons déjà lu ce discours comme un chant d'amour inspiré du *Cantique des Cantiques*. Mais ce discours est double, et la séductrice se livre à un renversement des signes qui trahit l'attraction-répulsion qu'elle a pour elle-même. Au chant d'amour fait écho presque simultanément le dégoût, à la louange du corps répond son avilissement. De même qu'à la beauté de Dorian, contemplée dans le miroir, répond sa laideur, observée simultanément dans le tableau. La laideur dans le roman est la laideur morale, le péché, les vices, la corruption de l'âme ; elle porte ses traces profondément ancrées dans la chair (Dorian mort). Salomé découvre elle aussi son ambivalence : elle se voit à la fois divine et monstrueuse. La laideur du corps de Iokanaan, qui devient la sienne par le jeu de miroirs, serait la trace non seulement de la mort dont elle a été responsable (celle de Narraboth) mais aussi de son désir insatiable et irrépressible. Pour donner un exemple de ce renversement des signes, citons ces deux passages où les signes de la beauté sont devenus les signes de la laideur : «Ton corps est blanc comme le lys d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées.», à quoi s'oppose : «Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. Il est comme un mur de plâtre où les vipères sont passées, comme un mur de plâtre où les scorpions ont fait leur nid. Il est un sépulcre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes.<sup>710</sup>».

À la virginité du corps (le pré jamais fauché) et à la blancheur immaculée de la neige, qui connote la pureté, font écho la souillure de la maladie, la couleur blanchâtre du mur de plâtre, «habité» par les bêtes les plus viles. La dernière métaphore thématise les apparences et métaphorise la distinction corps-âme, sujet cher à Wilde, largement traité dans *Le Portrait de Dorian Gray* : beauté de la tombe et horreur des ossements qu'elle contient, ce qui suggère qu'un beau corps peut cacher les pires horreurs (Dorian en est le symbole). À vouloir percer un secret, on ne sait jamais ce qu'on peut trouver ; encore une fois, Salomé est

---

<sup>710</sup> *Idem.*



victime d'avoir voulu aller au-delà des apparences. En parlant, elle prend conscience de sa déchéance, de l'avilissement de son corps, paradoxalement dû au contact d'un homme de Dieu. Car ses paroles qui rejettent la beauté (la réversibilisent ?) font écho à celles de Iokanaan, qui a violemment rejeté la beauté et l'amour de la princesse et qui l'a repoussée comme étant la plus vile des prostituées. Il apparaît donc comme le responsable de sa corruption. Dans ce sens, «le mal (...) est peut-être autant du côté du prophète que de celui de Salomé, païenne et amoureuse.» car Iokanaan, dans l'esprit de l'auteur, serait «aussi celui qui pêche contre l'amour<sup>711</sup>». Y a-t-il alors sacrilège, si Salomé est à la recherche de l'amour absolu ? N'oublions pas ses dernières paroles adressées à la tête du prophète : « Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour.<sup>712</sup> ». Mais Iokanaan n'a pas voulu *voir* et détourner son regard de la beauté divine («Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu<sup>713</sup>») pour voir celle, toute aussi divine, de Salomé ; il n'a pas voulu non plus accepter son amour. En la rejetant, il a rejeté l'Ève tentatrice, la femme pécheresse, responsable du malheur des hommes. L'amour bafoué s'est vengé.

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la séduction elle-même dans tous les aspects qu'elle peut prendre dans la pièce, il nous faut maintenant aborder sa mise en scène, soit sa théâtralisation.

#### d) Théâtralisation de la séduction

Nous avons déjà parlé du regard qui crée la théâtralité et définit les relations des personnages entre eux ainsi que l'espace théâtral : regards d'Hérode et de Narraboth sur la princesse, regard de Salomé sur Iokanaan. Dans la pièce, Salomé est omniprésente, visible par tous et donc toujours sous le regard de l'autre (comme la lune dans le ciel). Nous nous proposons donc d'étudier

---

<sup>711</sup> *Idem.*

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>713</sup> *Idem.*

l'hyperbolisation de la séduction par la mise en scène du corps de Salomé, un corps qui s'expose et se fait obscène<sup>714</sup>.

La danse : mise en scène du corps de Salomé

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la danse «participe d'un cérémonial de séduction qui en fait une des rares formes de la sexualité que la société accepte en public<sup>715</sup>». Ces propos font implicitement allusion à la danse collective, celle des bals, par exemple. Mais dans notre pièce, Salomé se donne en spectacle seule devant Hérode et les hommes qui participent au banquet, ce qui en fait un acte beaucoup moins acceptable. D'ailleurs, les Pères de l'Église n'ont pas manqué de gloser la danse de Salomé, qui n'est pas décrite dans la Bible, comblant le texte par des «détails lascifs destinés à inspirer l'horreur de la femme qui danse, l'horreur de la danse et l'horreur de la femme tout court.<sup>716</sup>». La danse de Salomé, qui se place sous des regards uniquement masculins, se fait donc obscène, mais l'obscénité se veut ici «parure séductrice». En effet, Salomé séduit pour relever un défi, car l'enjeu de la danse est la promesse faite par Hérode de lui donner tout ce qu'elle veut, serait-ce la moitié de son royaume. Par cet acte de séduction, la fille d'Hérodiade joue non seulement sa virginité mais sa vie. Elle joue sa virginité, car en dansant elle offre son corps au public, se rabaissant ainsi au rang d'une vulgaire prostituée. Elle joue sa vie, puisqu'elle va demander celle du prophète, et en cela commet l'acte sacrilège irréparable et mortel. Nous avons vu aussi avec Baudrillard que toute histoire incestueuse est fatale<sup>717</sup>. Hérodiade sent le danger, c'est pourquoi elle tente de dissuader sa fille de danser. Elle le lui interdit à cinq reprises dans le texte<sup>718</sup>. Mais Salomé n'écoute pas sa mère (comme elle n'écoute d'ailleurs aucun des avertissements qui lui sont donnés), elle n'écoute d'ailleurs que ses désirs et en cela elle est comme Hérode, roi dont les moindres désirs

<sup>714</sup> Pour une étude de l'obscénité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. Sandrine Bazile, «Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle de l'obscène», dans *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p. 43-51.

<sup>715</sup> Francis Berthelot, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 119.

<sup>716</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Salomé, op. cit.*, p. 13.

<sup>717</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction, op. cit.*, p. 98 (déjà cité).

<sup>718</sup> Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, p. 127, 133, 135 et 137.

doivent être satisfaits. Elle est celle «qui veut» : «je veux lui parler.», «Je le veux<sup>719</sup>», «Je veux le voir<sup>720</sup>», «Je veux le regarder de près<sup>721</sup>» ou qui ne veut pas : «Je n'ai aucune envie de danser, tétrarque.», «Je ne danserai pas, tétrarque.<sup>722</sup>». On voit que Salomé n'hésite pas à s'opposer au roi, qui n'a pas l'habitude d'être désobéi, celui-ci ira jusqu'à la supplication et à la folle promesse pour que son désir se réalise. Comme dans la *Bible*, le texte ne nous dit rien de cet acte de séduction qu'est la danse et ne nous fait connaître que la réaction d'Hérode : «Ah ! c'est magnifique, c'est magnifique !<sup>723</sup>». On comprend alors que Salomé obtiendra tout ce qu'elle voudra.

Le discours de Salomé à la tête de Iokanaan : mise en scène obscène d'une femme hystérique ?

Selon Baudrillard, l'hystérie est une manifestation symptomatique de la séduction. Or, Salomé est présentée comme une femme hystérique dans une description de la lune faite par Hérode juste après le dialogue entre la princesse et le prophète : «La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange ? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle se montre toute nue dans le ciel. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre... Je suis sûre qu'elle cherche des amants... N'est-ce pas qu'elle chancelle comme une femme ivre ? Elle ressemble à une femme hystérique, n'est-ce pas ?<sup>724</sup>» ; métaphore qui décrit l'état de Salomé, transformée dans son corps par le désir que la vue de Iokanaan a fait naître en elle. La nudité, donc le dévoilement du corps, dit la perte de la pureté, de la chasteté ; l'ivresse est celle du désir amoureux : le corps est désormais mû par le feu du désir. Par ailleurs, l'arrachement du voile fait aussi passer de la séduction à l'obscénité : la

---

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 95.

lune se montre ivre et hystérique, désirante comme Salomé le sera. L'hystérie marque la fin de toute séduction possible, l'échec de la séduction. La fille d'Hérodiade ne peut plus séduire, car «[d]ans l'hystérie, la séduction devient obscène.<sup>725</sup>». Devenant hystérique, Salomé cesse de plaire à Hérode qui voit désormais en elle un monstre : «L'hystérique réussit à faire de son propre corps un obstacle à la séduction : séduction médusée par son propre corps, fascinée par ses propres symptômes.<sup>726</sup>».

Obscénité, car c'est devant l'ensemble des invités du festin d'Hérode que Salomé, en toute impudicité, dans une mise en scène horrible, expose son corps désirant. Elle tient devant elle la tête coupée du prophète et baise sa bouche, alors que les Nazaréens prient pour apaiser Dieu et lui faire pardonner ce crime sacrilège : «Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien, je la baiserais maintenant. Je la mordrais avec mes dents, comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas ? Je te l'ai dit. Eh bien, je la baiserais maintenant...<sup>727</sup>». Salomé est dans le désir, elle n'est plus dans la séduction. À moins qu'elle ne soit séduite par l'impossibilité d'assouvissement de son désir ? Elle se serait lancée un défi dont elle savait qu'il ne pourrait être relevé – le défi à Dieu – et, plus que Iokanaan, c'est le défi même qui était séduisant : «Qu'y a-t-il de plus séduisant que le défi ? Défi ou séduction, c'est toujours rendre l'autre fou.<sup>728</sup>». Le défi qu'elle s'est lancée à elle-même l'a rendue folle, hystérique. L'hystérie provoquera la peur d'Hérode qui fera tuer Salomé.

Pour conclure, tout est séduction dans la pièce, comme dirait Baudrillard, puisque le jeu de séduction définit les relations entre les personnages principaux et par là-même l'action. Il semblerait que ce qui sous-tend ici la séduction soit le désir (non exprimé) d'atteindre un absolu, ce qui conduit à comprendre le personnage de Salomé non comme celui d'une femme orgueilleuse qui a cru pouvoir l'emporter sur Dieu, mais comme celui d'une femme idéaliste qui a cru pouvoir réaliser sur

<sup>725</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 173.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>727</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, op. cit., p. 161.

<sup>728</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 113.

terre l'amour absolu. En ce sens, elle peut être une figure du poète, comme Hérodiade l'a été pour Mallarmé<sup>729</sup>. Ainsi ce personnage s'avère être plus complexe que les lectures qui en ont été faites, puisqu'il est présenté dans son ambivalence, dans la tension entre le corps et l'âme, le charnel et le spirituel, le terrestre et le céleste<sup>730</sup>. Le jeu de séduction en devient à son tour complexe puisqu'au dédoublement du personnage correspond une séduction double – terrestre et divine. L'ambivalence étant interne au personnage, un jeu de séduction narcissique se met en place. Or se prendre au piège de cette séduction est mortel. Pessimisme d'une œuvre dont les premiers mots annoncent déjà l'issue fatale ? Quoiqu'il en soit, les défis lancés par la séduction sont condamnés d'avance. Mais comment peut-il en être autrement lorsque la séduction a été condamnée dès la Création, rendue responsable de la condition mortelle des êtres humains ? Paradoxe de la séduction, piégée par Dieu lui-même : le prophète Iokanaan n'est-il pas responsable de la «déchéance» de Salomé ? À une époque qui a perdu le sens du sacré, la pièce poserait peut-être la question : comment toucher Dieu ?

À côté du mythe de Salomé, d'autres mythes attirent les symbolistes, comme celui d'Œdipe et le Sphinx utilisé de manière récurrente par Gustave Moreau tout au long de sa carrière. Nous pourrions faire de ce mythe l'origine de la représentation de la femme énigmatique, une des figures récurrentes de la femme symboliste.

---

<sup>729</sup> Cf. notre étude de Mallarmé (cf. 4ème partie, p. 372 et suiv.).

<sup>730</sup> Ambivalence et tension que l'on retrouve dans les œuvres de Gustave Moreau.

**II) Le mythe d'Œdipe et le Sphinx et la représentation de la femme énigmatique (Gustave Moreau : *Œdipe et le Sphinx, Le Sphinx vainqueur, Œdipe voyageur* ; Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*<sup>731</sup>)**

«Le premier caractère de l'énigme est sacré », écrit René Alleau dans *La Science des symboles*<sup>732</sup>. Or la sphinge, «sphinx au buste de femme» ou «femme énigmatique»<sup>733</sup> à la fois mystérieuse, étrange et détentrice de secrets, est une des représentations picturales et littéraires de la femme à la charnière du vingtième siècle. Ainsi, la représentation de la femme comme énigme correspondrait à une forme de sacralisation.

La Sphinge du mythe d'Œdipe apparaît comme le paradigme de la femme énigmatique, d'une part parce qu'elle pose des questions qui sont autant d'énigmes, et d'autre part en raison de sa nature monstrueuse, hybride et ambivalente. Mais la femme peut être sphinge, c'est-à-dire énigme, sans prendre les traits de la chimère. C'est le cas par exemple dans la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*<sup>734</sup>, que nous étudierons au même titre que les tableaux de Gustave Moreau qui, eux, ont utilisé le mythe. À l'instar de Georges Didi-Huberman<sup>735</sup>, nous chercherons dans les deux cas à «ouvrir l'image», c'est-à-dire à aller au-delà de ce qui se donne simplement à voir, pour atteindre le cœur de l'énigme ou plus précisément, ce qui, dans l'œuvre, dévoile l'invisible, l'indicible. «Ouvrir l'image» pour comprendre le mystère de l'œuvre d'art (métonymie du mystère de la condition humaine ?), pour saisir en quoi aujourd'hui encore elle nous touche, dans le sens premier d'un heurt qui nous affecte corporellement, peut

---

<sup>731</sup> Cette partie a fait l'objet d'un article : Isabelle Buatois, «La femme comme énigme : étude des œuvres de Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx, Le Sphinx vainqueur, Œdipe voyageur* et de la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*», dans *Post-scriptum*, n° 8 «Un lieu pour le secret», automne 2008 [[http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008\\_8\\_buatois.pdf](http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_buatois.pdf)]

<sup>732</sup> Cité par Alain Delaunay dans l'article «Énigme» de l'*Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*

<sup>733</sup> *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2422 ; remarque : nous utiliserons la majuscule pour les mots « sphinx » et « sphinge » lorsqu'ils désignent explicitement le «personnage» du mythe.

<sup>734</sup> *Op. cit.*

<sup>735</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, 397 p.

nous faire violence et nous fait vivre une «expérience intérieure»<sup>736</sup> qui a pu être celle-là même du créateur, mais qui peut être également personnelle, car selon Didi-Huberman, la figure «relève d'un usage toujours singulier des signes et des regards<sup>737</sup>».

1) Le mythe d'Œdipe et le Sphinx chez Gustave Moreau : de l'énigme de la femme-sphinge à l'énigme de l'art

C'est bien en précurseur du mouvement symboliste que Moreau présente au Salon de 1864 son œuvre *Œdipe et le Sphinx*. Le succès de la peinture provoquera celui du peintre et entraînera les autres artistes dans de nouvelles voies, les confortant dans leurs recherches formelles. Il est significatif que la peinture ait été réalisée après le retour d'un voyage en Italie (1857-1859) qui, selon Peter Cooke<sup>738</sup>, a été une «véritable retraite spirituelle» et même le déclencheur d'une «conversion religieuse». Il y a fort à parier que la fréquentation des maîtres de la Renaissance n'est pas indifférente à cette conversion, et l'aurait même déclenchée, car le pouvoir de l'art et des images est grand pour celui dont le regard porte au-delà du visible<sup>739</sup>.

Le désir d'ascétisme et la quête de spiritualité du peintre sont donc à l'origine d'un tableau novateur dans ses formes et qui se présente à ses contemporains comme une énigme. Le peintre adopte en effet, d'après l'analyse de Peter Cooke, un style paradoxal qui mêle des éléments modernes et archaïsants, ou plus précisément, qui unit «la linéarité la plus stricte» au «colorisme le plus suggestif», autrement dit Ingres à Delacroix, le classicisme académique au romantisme<sup>740</sup>. Moreau adopte

<sup>736</sup> Expression qui renvoie à un essai de Georges Bataille ; Vassily Kandinsky parle, quant à lui, de «nécessité intérieure» comme moteur de la création artistique, dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, coll. «Folio essais», 1989, 211 p.

<sup>737</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, op. cit., p. 196.

<sup>738</sup> «Gustave Moreau entre dessin et couleur, entre décoration et évocation», dans Geneviève Lacambre, Peter Cooke et Luisa Capodiecchi, *Gustave Moreau : Les aquarelles*, op. cit., p. 14.

<sup>739</sup> Nous pensons à leur pouvoir sur le corps étudié par Didi-Huberman, dans *L'Image ouverte*, op. cit. (notamment dans le chapitre VI «La férocité mimétique»).

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 16.

ce que l'histoire de l'art nommera «le style archaïque préraphaélesque» ou encore «le style néo-primitif». Quoiqu'il en soit, il rompt avec les conventions académiques et s'éloigne du réalisme «pour créer un art à la fois symbolique et décoratif<sup>741</sup>». De plus, Gustave Moreau pense que la peinture est la «langue du symbole, du mythe et du signe», «la langue de Dieu»<sup>742</sup>. Si, pour lui, le mystère est constitutif de l'œuvre d'art, s'il est conscient de peindre des œuvres énigmatiques, voire hermétiques<sup>743</sup>, peindre l'énigme qu'est la sphinge révèle en soi sa conception d'un art spiritualiste, dont le sens ne s'offre pas d'emblée au spectateur mais nécessite un déchiffrement. Dès lors, pour pénétrer au cœur de l'énigme et vivre cette expérience intérieure que devrait provoquer toute véritable œuvre d'art, le spectateur aura à lever un à un les différents voiles du sens. C'est ce que propose Kandinsky avec sa théorie du «voilé-dévoilé» (exposée dans *Regards sur le passé*, 1913<sup>744</sup>), qui «veut qu'une œuvre d'art ne soit lisible que par approfondissements successifs<sup>745</sup>». Cette théorie peut s'appliquer à une lecture des tableaux de Gustave Moreau ayant pour thème le mythe d'Œdipe.

Le sens manifeste, évident car déjà connu, est celui du mythe d'Œdipe et le Sphinx. La peinture ne serait que l'illustration d'un épisode du mythe, un traitement personnel d'un récit que le spectateur est censé connaître, et dont il reconnaît, représentées, les différentes composantes tels les personnages en présence ou encore les cadavres de ceux qui ont échoué dans la résolution de l'énigme. La vision de l'image pousse immédiatement le spectateur à se remémorer le récit légendaire.

Un deuxième sens de l'image est celui d'un second mythe qui se superpose au premier, celui de la femme fatale : la rencontre d'Œdipe et du Sphinx traduit le

---

<sup>741</sup> George Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, op. cit., p. 17.

<sup>742</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, op. cit., p. 183-184.

<sup>743</sup> «Moreau tirait gloire de ce qu'il appelait "ce caractère indécis et mystérieux" » de ses œuvres, dans Peter Cooke, «Gustave Moreau entre dessin et couleur, entre décoration et évocation », dans Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau : Les aquarelles* op. cit., p. 18.

<sup>744</sup> Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Paris, Herman, coll. «Savoir», 1974, 325 p.

<sup>745</sup> Préface de Philippe Sers à Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 16.



rapport de l'artiste (en tant qu'homme) à la femme. La femme est représentée dans son animalité sous la forme d'un monstre. Dans cette lecture, la sexualité de la femme est mise en avant, pour signifier qu'elle constitue un obstacle dans la quête de spiritualité du créateur. En effet, pour réaliser son œuvre, l'artiste doit se détacher de toute matérialité, de même que celui qui entre en religion. Peter Cooke fait de la lutte entre l'esprit et la chair une thématique constante chez Moreau<sup>746</sup>, qui parle quant à lui, du «contraste si pénétrant et si tenace entre l'appel vers l'idéal et le divin et la nature physique qui résiste<sup>747</sup>». Ce rapport de l'artiste à la femme est illustré dans *Œdipe et le Sphinx* par le corps à corps de l'animal et de l'homme : la position du monstre sur l'homme suggère l'étreinte amoureuse par la proximité et l'intimité des corps, les poitrines sont presque collées l'une à l'autre, uniquement séparées par un tissu qui masque en partie le corps de l'homme. L'homme soutient fermement le regard du monstre alors que son corps est plutôt en recul. Ce sont peut-être ces deux mouvements contradictoires du regard et du corps qui ont pu faire dire à Peter Cooke que «[s]ous le masque du mythe, à cette époque préfreudienne, Moreau livre au public du Salon un aperçu de ses fantasmes – désir et terreur simultanés de la femme – annonçant ainsi le symbolisme de la fin du siècle.<sup>748</sup>». Le pouvoir et la beauté majestueuse de la Sphinge, la tête couronnée comme celle d'une princesse, la chevelure blonde soigneusement tressée, le profil grec, la blancheur de la peau – toutes caractéristiques qui connotent la féminité – s'opposent à la violence érotique ici suggérée. Une violence qui est beaucoup plus explicite dans le tableau de 1886, *Le Sphinx vainqueur*, en raison de la présence de quatre corps nus. S'ils étaient des corps endormis et non des cadavres, le tableau pourrait être une représentation de luxure et de déchéance. Une telle lecture – celle du rapport de l'artiste à la femme – se justifie, mais sa portée nous semble limitée dans la mesure où elle correspond à une lecture «historique» (celle d'une lutte des sexes) marquée par le mythe de la femme fatale, lui-même symbole du mythe de

---

<sup>746</sup> Dans «Gustave Moreau entre dessin et couleur, entre décoration et évocation », dans Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau : Les aquarelles op. cit.*, p. 21.

<sup>747</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves, op. cit.*, p. 96.

<sup>748</sup> «Gustave Moreau entre dessin et couleur, entre décoration et évocation», dans Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau : Les aquarelles, op. cit.*, p. 57.

la décadence. Les ambitions artistiques du peintre doivent nous conduire au-delà et nous inviter à lever un autre voile.

Les deux toiles ci-dessus commentées ont en commun la fascination pour la violence et la beauté, incarnées par le monstre. C'est ce mélange de beauté fascinante et de violence terrifiante qui figure l'énigme qu'est le monstre et qui provoque chez le spectateur le sentiment du sacré. La femme-sphinx est sacralisée en tant qu'elle est à la fois «*mysterium tremendum*» et «*mysterium fascinans*» (pour reprendre les termes de Rudolf Otto<sup>749</sup>). Quant à la Sphinx du tableau de 1886, elle est rendue mystérieuse par le regard qu'elle porte sur un ailleurs inaccessible au spectateur, regard complètement indifférent à ses victimes. Son visage porte une expression de sérénité, d'innocence et de pureté, renforcée par la clarté lumineuse autour de la tête de la bête. Perchée en haut d'un massif rocheux surplombant la mer, elle trône comme une idole dressée sur un autel, inatteignable, intangible. Sacralisée par sa position, elle constitue un interdit qui, bafoué, ne peut conduire qu'à la mort, ce dont témoignent les cadavres accrochés à la paroi rocheuse ou tombés à ses pieds. Quel sens peut-on donner à la mort, autre que celui du récit légendaire ? Une troisième lecture peut permettre de répondre à cette question.

La représentation du mythe figurerait une métamorphose de la relation homme-femme en une relation de l'artiste à son art. Cette lecture rejoint l'analyse de Jean-David Jumeau-Lafond. Le critique constate la récurrence du sujet dans la carrière du peintre en retenant trois dates : 1864, *Œdipe et le Sphinx* ; 1878, *Le Sphinx deviné* et 1888, *Œdipe voyageur*. Il explique cette récurrence thématique par l'évolution du peintre, en tenant compte des contextes social et personnel. Son interprétation va du geste de défi du peintre dans la toile de 1864 à sa gloire dans la toile de 1888, en passant par la confrontation du peintre «à son art et la réception de ses œuvres» dans le tableau de 1878<sup>750</sup>.

---

<sup>749</sup> Rudolf Otto, *Le sacré : L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001 ; le philosophe appelle le sentiment du sacré, le «numineux».

<sup>750</sup> Cf. le détail de l'analyse dans Jean-David Jumeau-Lafond, «Gustave Moreau et Œdipe : une image de l'artiste face à son destin», article mis en ligne le 16 septembre 2007, [www.latribunedelart.com](http://www.latribunedelart.com).

Mais le Sphinx n'est pas seulement l'image du récepteur de l'œuvre, il serait l'incarnation d'un idéal «chimérique». Jean-David Jumeau-Lafond nous met sur la voie en nous parlant de la «métamorphose du Sphinx en Chimère», faisant très probablement allusion au tableau d'Alexandre Séon, *Le Désespoir de la Chimère*, peint en 1890 et considéré comme une œuvre majeure du symbolisme français. Dans cette toile, la Chimère est en effet peinte sous les traits d'une sphinge (alors que «la Chimère antique n'a aucun trait féminin<sup>751</sup>»). De plus, en se détachant des représentations de «la sphinge-chimère de Khnopff, Stuck ou Toorop, femme fatale lourdement typée», la peinture figure «l'image même de l'idéal artistique», ainsi elle n'est plus image d'une femme mais image d'une idée. Cette interprétation d'une sphinge comme figure de l'idéal est confirmée par le peintre lui-même. Dans *L'Assembleur des rêves*, Gustave Moreau expose le projet d'une peinture de Danaïdes ; dans cette toile, les jeunes filles apportent une urne pleine à un sphinx, ainsi décrit : «un génie splendide, sphinx aux deux sexes, aux ailes dispersées, indéchiffrable et superbe, serait posé, avidement, ardemment contemplé. L'Idéal sans cesse poursuivi : ce gouffre sans fond rempli sans cesse<sup>752</sup>.». Pour le critique, Moreau aurait atteint cet Idéal à la fin de sa carrière, hypothèse à remettre en question car l'analyse de Jumeau-Lafond est incomplète : elle ne commente pas la toile intitulée *Le Sphinx vainqueur*, réalisée vers 1886. Serait-ce parce que, dans cette toile, le peintre est la victime du monstre et donc de son art, interprétation qui irait à l'encontre de l'évolution du peintre vers une maîtrise assurée de son art, acquise avec le temps et permise grâce à son succès ? En effet, la toile offre au premier plan le corps nu et sanguinolent d'un homme retenu d'un bras par les griffes de la sphinge, dans une position qui rappelle à bien des égards celle du Christ à la Descente de la Croix. Ainsi le poète serait sacrifié à son art. De plus, l'attitude d'Œdipe dans *Œdipe voyageur*, humblement vêtu et tête respectueusement baissée sous le regard fixe et dominateur de la sphinge, pourrait être interprétée comme celle du poète soumis à un art tout puissant, dont le

---

<sup>751</sup> *Idem.*

<sup>752</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p. 126.

mystère ne lui sera jamais entièrement révélé ; interprétation qui s'éloigne de celle du poète qui triomphe de l'épreuve, en sachant que son œuvre lui survivra<sup>753</sup>.

C'est maintenant que le dernier voile peut se lever sur la quête individuelle de spiritualité dont nous parlions en introduction de l'étude. Pénétrer l'énigme qui est au cœur de l'art, c'est partager le vécu de l'expérience intérieure du créateur, car l'art est bien le fruit de cette expérience. Si ce partage est possible, c'est parce que l'art est capable de «traduire la pensée éternelle». Le dernier voile correspondrait au «plan existentiel transcendant» dont parle Étienne Souriau, plan sur lequel l'œuvre d'art suggère «quelque chose au-delà de la simple présence des êtres offerts à notre représentation (...) sentiment d'un vague mystère, d'un secret qu'on nous propose énigmatiquement<sup>754</sup>». Le choix de la Sphinge apparaît de ce fait pertinent pour symboliser l'art, car la forme y épouse parfaitement le contenu. L'œuvre d'art, chez Moreau, suit un mouvement qui va de l'universel (le mythe) à l'individuel (l'artiste) pour rejoindre l'universel (la «pensée éternelle»)<sup>755</sup>. Les artistes à la charnière du vingtième siècle seraient, comme Moreau et Kandinsky, «à la recherche de la subjectivité transcendantale, du point fragile de la rencontre entre l'individu et l'universel<sup>756</sup>». Il paraît alors vain de limiter la lecture du tableau à un contexte historique donné : «Que les grands mythes antiques ne soient pas continuellement traduits en historiographes, mais en poètes éternels, car il faut enfin sortir de cette chronologie puérile qui force l'artiste à traduire les temps limités au lieu de traduire la pensée éternelle. Pas de chronologie du fait, mais la chronologie de l'esprit.<sup>757</sup>». Moreau inaugurerait-il une conception novatrice de l'histoire de l'art, celle dont Georges Didi-Huberman se réclame ? Dans cette conception, le temps occupe une place essentielle. Par exemple, de même qu'il a fallu du temps au peintre dans l'accomplissement de l'œuvre, il faudra du temps au spectateur pour pénétrer petit à petit le tableau, le temps nécessaire à l'accès à

---

<sup>753</sup> Interprétation de Jumeau-Lafond dans son article «Gustave Moreau et Œdipe : une image de l'artiste face à son destin», *op. cit.*

<sup>754</sup> Étienne Souriau, *La Correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 91.

<sup>755</sup> On pourrait démontrer la même chose pour Claudel.

<sup>756</sup> Préface de Philippe Sers à Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>757</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p. 61.

la connaissance ou à cette «pensée éternelle», le temps nécessaire au repérage des «détails» qui permettront «d'ouvrir l'image». Alors que l'artiste accomplit un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur pour faire prendre forme à ses idées et à ses sensations, le spectateur devra accomplir le mouvement inverse, partant de ses sensations pour accéder à l'idée par un déchiffrement des formes et des couleurs<sup>758</sup>. C'est pourquoi les tableaux de Moreau sont volontairement hermétiques pour les spectateurs contemporains, afin de les rendre actifs dans leur lecture de l'œuvre. Le spectateur est placé devant l'œuvre d'art comme Œdipe devant le Sphinx : il s'agit de regarder, d'interpréter, de chercher un sens, d'atteindre à la connaissance ; l'œuvre d'art livre quelque chose mais tout en le voilant.

## 2) Regards sur Mélisande, la femme énigmatique

Les pièces de Maeterlinck ont également pu paraître hermétiques à ses contemporains. N'étant pas fondées sur une intrigue, elles offrent peu de prise aux spectateurs et suscitent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses aux questions qu'ils pourraient se poser. En ceci elles peuvent être considérées comme des énigmes. À la théorie du «voilé-dévoilé» correspondrait chez l'écrivain celle du «double dialogue». Une des nouveautés du théâtre maeterlinckien est de «mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur<sup>759</sup>». Le dialogue extérieur est celui où se lit le sens manifeste, tandis que le dialogue intérieur permet d'accéder à «l'âme de l'œuvre», qui est aussi l'âme de celui qui a présidé à sa création : le poète. Car, si l'on en croit l'expérience du peintre Kandinsky, l'œuvre est le fruit d'une «nécessité intérieure». La poésie véritable conduit le lecteur de l'extérieur à l'intérieur. Maeterlinck écrit qu'elle a pour but de «tenir ouvertes “les grandes routes qui mènent de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit

<sup>758</sup> Ce mouvement nous rappelle un passage de la pièce de Remy de Gournmont, *Lilith*, dans laquelle il fait dire à Dieu : «j'ai pensé le monde, le monde me pensera, juste réciprocité» (*Lilith* suivi de *Théodat*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 48).

<sup>759</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1908, p. 180.

pas”<sup>760</sup>», soit du dehors au dedans, du visible à l’invisible. L’image employée – celle des grandes routes – implique celle d’un cheminement du lecteur dans l’œuvre, ainsi rendu actif.

Dans *Pelléas et Mélisande*<sup>761</sup>, l’énigme que constitue l’œuvre est portée par un personnage féminin qui exerce sur les autres personnages une fascination, en raison justement de son caractère énigmatique. La fascination de l’inconnu passe par le regard, motif récurrent du texte dramatique. Les yeux semblent être la métonymie de Mélisande comme énigme, c’est d’ailleurs une des rares caractéristiques physiques dont le texte parle, ce qui souligne son importance. À plusieurs reprises, différents personnages de la pièce remarquent l’étrangeté du regard de la princesse. De même que ceux du Sphinx, dans la peinture de Gustave Moreau *Le Sphinx vainqueur*, les yeux de Mélisande ont l’air d’être éternellement ouverts sur un ailleurs. Or, dans la pensée de Maeterlinck, l’ouverture des yeux signifie l’ouverture de l’âme. De plus, les yeux de la femme énigmatique, en attirant et effrayant tout à la fois, provoquent le sentiment du sacré<sup>762</sup>, ce qui confirme l’hypothèse que la femme est une représentation de l’invisible.

L’étude de la différence du regard porté par les deux personnages masculins principaux (Golaud et Pelléas) sur Mélisande permettra de comprendre qui ils sont, et quelle relation ils entretiennent avec la jeune femme et par conséquent avec l’inconnu, ou encore, comme dirait Maeterlinck, avec l’infini.

Lorsqu’il rencontre pour la première fois sa future femme, Golaud est attiré par ses yeux : «MÉLISANDE : Pourquoi me regardez-vous ainsi ? / GOLAUD : Je regarde vos yeux. – Vous ne fermez jamais les yeux ? / MÉLISANDE : Si, si ; je les ferme la nuit<sup>763</sup>.». L’emploi de l’adverbe «ainsi» indique que le regard porté n’est pas naturel. De plus, sa question, étrange en elle-même, puisqu’elle suppose que Mélisande ne ferme jamais les yeux, fait d’elle un individu hors de l’ordinaire

<sup>760</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit. 1986, p. 145.

<sup>761</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit.

<sup>762</sup> Rudolf Otto, *Le Sacré : L’élément non-rationnel dans l’idée du divin et sa relation avec le rationnel*, op. cit.

<sup>763</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 16.

et contribue à créer son aspect mystérieux. Cependant la réponse – banale – de la jeune fille renvoie au quotidien. À la fin de la pièce, Golaud n'a toujours pas percé le mystère des yeux de Mélisande, en d'autres termes, il n'a pas su accéder à l'âme de sa femme ; il s'est arrêté aux apparences. C'est pourquoi il ne peut croire en l'innocence de sa relation avec Pelléas. Son incapacité à «voir» indiquerait à la fois son appartenance au monde matérialiste et son impossibilité à s'élever au monde spirituel. Pour reprendre les mots de Didi-Huberman, le personnage s'arrête au «visible» et n'atteint pas le «visuel»<sup>764</sup>.

Mélisande est belle, et la fascination exercée par sa beauté est semblable à celle qu'exerce l'inconnu. Si la femme maeterlinckienne est toujours belle, c'est qu'«[e]lle est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère<sup>765</sup>», ce qui lui permet d'accéder à la Vérité ; et si elle est mystérieuse, c'est que sa beauté est l'incarnation de l'inconnu. Car pour Maeterlinck, la beauté est «le langage de l'âme», et l'âme, la part de divinité de l'homme que souvent il ignore et qu'il doit chercher à connaître pour vivre une «vie supérieure». La beauté extérieure est alors le reflet de la «beauté intérieure<sup>766</sup>» qui sacralise la femme en la rapprochant de Dieu. Comprendre Mélisande et l'énigme qu'elle constitue, c'est comprendre sa beauté. Selon Maeterlinck, reprenant une idée de Plotin, qu'il cite : «tout homme doit commencer par se rendre beau et divin pour obtenir la vue du beau et de la divinité<sup>767</sup>». En d'autres termes, pour «voir», il faut être semblable à l'objet que l'on contemple. Golaud, n'ayant pas su (ou voulu ?) accéder à sa propre part de divinité, ne peut voir celle des autres. La seule beauté dont il a été touché est la beauté extérieure. Un passage de la scène 2 de l'acte IV, précédant de peu le meurtre de Pelléas par Golaud, indique que le prince se sent menacé par le mystère des yeux de Mélisande. Le drame de *Pelléas et Mélisande* serait un drame du

---

<sup>764</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, op. cit.

<sup>765</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1908, p. 81.

<sup>766</sup> Expression de Maeterlinck, titre du chapitre XIII du *Trésor des humbles*.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 116.

regard<sup>768</sup>. Il nous faut citer longuement ce passage essentiel où le destin des personnages se noue :

GOLAUD : 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 ? – (*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 ?...

ARKËL : Je n'y vois qu'une grande innocence...

GOLAUD : Une grande innocence !... Ils sont plus grands que l'innocence !... Ils sont plus purs que les yeux d'un agneau... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence ! Une grande innocence ! Écoutez : j'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent ; et cependant, je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux !... Une grande innocence ! Plus que de l'innocence. On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes !... Je les connais ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre ! Fermez-les ! fermez-les ou je vais les fermer pour longtemps !...<sup>769</sup>.

À un premier niveau de lecture, le ton pourrait être ironique, il serait celui du mari qui soupçonne sa femme d'adultère, mais une lecture à un deuxième niveau, sans ironie, dit l'énigme que les yeux constituent. Golaud révèle sans le savoir la vérité de Mélisande, sa pureté, mais sans comprendre que le secret de ces yeux EST celui de l'autre monde. Contrairement à ce qu'il croit, il est aussi loin «des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux». On retrouve dans cet extrait la première caractéristique de l'énigme, qui est celle du sacré, car l'innocence et la pureté renvoient au sacré en renvoyant aux origines (car seul l'homme d'avant la faute est innocent et, à l'image de Dieu, pur). La pureté des yeux de Mélisande terrifie Golaud, de même que le sacré provoque le sentiment

<sup>768</sup> Comme celui de la *Salomé* d'Oscar Wilde, mais d'une autre façon.

<sup>769</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 51.



d'effroi. En voulant fermer les yeux de Mélisande, Golaud refuse de les comprendre, de résoudre leur énigme, d'accéder à l'âme et donc au divin. La seule chose que Golaud a connue lorsqu'il s'exclame : «Je les connais ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre !», c'est leur pouvoir de fascination, qui d'abord l'a attiré (*mysterium fascinans*) puis qu'il rejette maintenant avec terreur (*mysterium tremendum*).

Golaud a regardé Mélisande en refusant de la comprendre, il a fermé son âme à jamais et restera l'homme terrestre, celui qui s'attache à la réalité visible. Alors que Pelléas n'a pas eu besoin de regarder Mélisande pour la comprendre : «Il faut que je la regarde bien cette fois-ci (...) Et je n'ai pas encore regardé son regard<sup>770</sup>». Il a su, de manière intuitive, qu'elle était son destin. Dès leur premier dialogue, dès le premier silence, leurs âmes se sont rencontrées. Car, pour Maeterlinck, c'est dans le silence que les âmes s'atteignent, se possèdent et se connaissent<sup>771</sup>. La pièce comporte seulement onze didascalies indiquant un «silence», mais leur présence est très significative. Parmi ces silences, trois se font entendre entre Pelléas et Mélisande qui signifient tous la communion de leurs âmes<sup>772</sup>, s'y ajoute un autre silence indiqué par le petit Yniold : «GOLAUD : Ils ne disent rien ? / YNIOLD : Non, petit père<sup>773</sup>» ; deux silences pèsent entre Golaud et Pelléas dans la scène de la grotte, au cours de laquelle Golaud a été tenté de tuer son demi-frère<sup>774</sup> ; puis il y a le silence de la poursuite de Mélisande par Golaud, après le meurtre de Pelléas<sup>775</sup> ; enfin, cinq silences entourent la mort de Mélisande<sup>776</sup>. Ce relevé montre que le silence unit de façon particulière (et unique) les deux protagonistes de la pièce. Ainsi le silence n'est pas une absence de parole, il est une autre parole, un autre langage qui supplée au langage ordinaire, car «les mots n'expriment jamais les relations réelles et spéciales qu'il y

<sup>770</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 54.

<sup>771</sup> Chapitre I du *Trésor des humbles* intitulé «Le silence», dans lequel le mot «âme» est employé 26 fois.

<sup>772</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., I, 4, p. 21 ; II, 1, p. 23 et III, 1, p. 34.

<sup>773</sup> *Ibid.*, III, 5, p. 46.

<sup>774</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 39 et 40.

<sup>775</sup> *Ibid.*, IV, 4, p. 59.

<sup>776</sup> *Ibid.*, V, 1 p. 63 et V, 2 p. 68, 69 et 70.

a entre deux êtres<sup>777</sup>». Maeterlinck renouvelle le langage dramatique en introduisant le langage du silence<sup>778</sup>. Par la poétique du silence, le poète livre lui-même son âme, et le rapport qu'il entretient avec son œuvre est du même ordre que celui qui unit deux êtres dont les âmes communiquent. Il n'y a pas de frontière entre la pensée qu'il développe dans son essai philosophique du *Trésor des humbles* et ses drames. Alberte Spinette constate d'ailleurs qu'une même dialectique anime l'essai et ses pièces, celle du dedans et du dehors, du voilé et du dévoilé, de l'invisible et du visible<sup>779</sup>. Elle identifie une autre caractéristique commune aux deux types d'écrits, celle d'un «réseau de métaphores centré sur le regard et sur la difficulté d'entrevoir la vérité cachée qui nous fait vivre<sup>780</sup>».

Le silence n'est pas qu'absence de paroles, il est la parole qui se cache derrière les paroles les plus banales. Le bref dialogue de la première rencontre entre Pelléas et Mélisande, dans lequel tous deux observent la mer et se contentent de commenter ce qu'ils voient (I, 4), est un exemple de ce «dialogue inutile» qui doit révéler le véritable sens de l'œuvre. Car «[i]l n'y a guère que les paroles qui semblent inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme<sup>781</sup>». Ces paroles ne seraient que le bruit qui recouvre le silence du langage des âmes, qui n'est autre que le langage de l'amour. Un amour prédestiné mais impossible unit Pelléas et Mélisande, c'est pourquoi il conduit à la mort que seul le petit Yniold a su voir, car son regard est clairvoyant comme celui de tous les enfants (et des vieillards) des pièces de Maeterlinck. La clairvoyance de ce regard se substitue au regard aveugle de Golaud. Dans la scène 5 de l'acte III, Golaud demande à son fils d'épier Pelléas et Mélisande et Yniold constate qu'«ils ne ferment jamais les yeux<sup>782</sup>» (de même qu'à la scène 1 de l'acte I, Golaud avait supposé que Mélisande ne fermait jamais les yeux). L'enfant comprend intuitivement ce que

<sup>777</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 21.

<sup>778</sup> Arnaud Rykner définit la fonction «historique» du silence, qui est d'ébranler le mécanisme du dialogue dramatique et d'ouvrir la scène à l'appréhension d'autres forces, rebelles à toutes formes de «communication» (dans l'introduction de son ouvrage *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996) ; chez Maeterlinck, ce sont les «forces invisibles» qui entrent sur la scène.

<sup>779</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 168.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 46.

cela signifie, il lit dans les yeux des protagonistes leur destin, d'où son effroi : «YNIOLD : Oh ! oh ! petit-père, ils ne ferment jamais les yeux... J'ai terriblement peur... (...) Non, petit-père – j'ai peur, petit-père, laissez-moi descendre ! (...) Je n'ose plus regarder, petit-père !... Laissez-moi descendre !... GOLAUD : Regarde ! regarde ! / YNIOLD : Oh ! oh ! je vais crier, petit-père ! – Laissez-moi descendre ! laissez-moi descendre !...<sup>783</sup>».

Le regard de l'âme n'est pas celui de l'œil, il va au-delà du visible, il n'a même pas besoin du visible pour voir. Pelléas a compris que Mélisande, la femme énigmatique, est sa destinée (de même que le sphinx représente la destinée de l'homme) : «J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée...<sup>784</sup>». C'est peut-être la raison pour laquelle, jusqu'à leur dernière rencontre, il a évité de la regarder : «Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...<sup>785</sup>». Mais maintenant qu'il a décidé de partir, pensant naïvement pouvoir échapper à son destin, il souhaite la regarder. Peut-être pour s'assurer qu'elle n'est pas un rêve, qu'il n'a pas rêvé : «Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait par moments, qu'il y a plus de cent ans que je ne l'ai revue (...) Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline...<sup>786</sup>». Alors ils se regardent, et Mélisande lit de manière prémonitoire le destin de Pelléas dans ses yeux, sa mort prochaine : «PELLÉAS : Où es-tu ? – Je ne t'entends plus respirer... / MÉLISANDE : C'est que je te regarde... / PELLÉAS : Pourquoi me regardes-tu si gravement ? (...) Où sont tes yeux ? – Tu ne vas pas me fuir ? (...) Tu regardais ailleurs... / MÉLISANDE : Je te voyais ailleurs... (...) PELLÉAS : Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir... / MÉLISANDE : Toi aussi...<sup>787</sup>». Le regard annonce la mort, de même que le silence brisé par l'aveu de leur amour, «Comme si la mort du silence amoureux avait pour conséquence nécessaire le silence de la mort<sup>788</sup>.».

<sup>783</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>788</sup> Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre*, *op. cit.*, p. 316.

Pour conclure sur la poétique du silence, l'«éloquence muette» des silences du texte dramatique rejoint celle de la peinture, elle définit l'attitude que doit avoir le spectateur d'une œuvre symboliste. Pour juger des œuvres, de l'art, dit Gustave Moreau, «[i]l s'agit de savoir et de connaître, d'avoir les yeux de l'âme et de l'esprit et aussi les yeux du corps<sup>789</sup>». Savoir regarder (une peinture, une pièce de théâtre) ce n'est donc pas seulement, et prioritairement («les yeux du corps» constitue le troisième terme de l'énumération, et un ajout – «aussi» – aux termes principaux), utiliser ses organes visuels. Dans le silence de la contemplation, dans les silences du texte, «les yeux de l'âme et de l'esprit» s'ouvrent, à l'écoute. «L'œil écoute», dirait Paul Claudel<sup>790</sup>.

Pour conclure sur les personnages de la pièce, Mélisande est un personnage énigmatique, insaisissable, presque fantomatique ; elle est passée dans le château comme un rêve mystérieux. Seul celui dont l'âme est ouverte a su la retenir un instant, car avec les yeux de l'âme il a vu vraiment qui elle était. Pelléas est comme le poète, ouvert à l'inconnu, au rêve et à l'étrange, il est dans la pièce une figure de l'«idéaliste» opposée à la figure du «matérialiste» Golaud. Mélisande figure l'œuvre d'art, dont les origines comme la fin, sont mystérieuses : d'où vient-elle ? où va-t-elle ? nul ne le sait. Une fois le rêve évanoui, il reste l'œuvre du poète ou la petite fille de Mélisande, qui devront trouver leur place dans le monde réel.

De nombreux points communs unissent Mélisande et la Princesse Maleine, toutes deux femmes symbolistes. Or Maleine est la première femme qui témoigne de la transformation profonde de la conception du personnage dont nous avons parlé précédemment, ce qui n'a pas échappé au critique Albert Mockel, comme nous le verrons<sup>791</sup>. C'est la raison pour laquelle nous nous proposons de l'étudier et d'établir en quoi elle est la première femme symboliste en littérature.

---

<sup>789</sup> Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, op. cit., p. 137.

<sup>790</sup> Paul Claudel, *L'Œil écoute*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «folio essais», n° 127, 1946, 240 p. Cet ouvrage constitue un essai sur l'art.

<sup>791</sup> Cette pièce a également beaucoup marqué Oscar Wilde, ce dont témoigne l'écriture de *Salomé* que nous avons étudiée précédemment (p. 137 et suiv.), dont le personnage éponyme est non seulement le personnage principal mais aussi une femme.

## E) LA PRINCESSE MALEINE, PREMIÈRE FEMME SYMBOLISTE

En choisissant la première pièce de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, publiée en 1889, une des premières pièces symbolistes (ou représentative du mouvement symboliste<sup>792</sup>), nous aimerions mettre en évidence les changements que subit le personnage féminin afin de dégager quelques traits de ce que pourrait être la femme symboliste au théâtre. À bien des égards, le personnage de Maleine est annonciateur de celui de Mélisande, davantage étudié par ceux qui se sont intéressés au théâtre symboliste (Monique Dubar ou Anne Pellois dans leurs thèses, par exemple). Pourtant, Maleine est déjà selon nous un personnage symboliste. Pour le théoricien et poète symboliste Albert Mockel, le personnage créé par Maeterlinck est original, unique, différent de tous les autres personnages féminins des scènes théâtrales de son époque : «La Princesse Maleine ne rappelle, même de loin, rien de ce que nous connaissons au théâtre.<sup>793</sup>», et plus loin il écrit : «Sa Princesse n'est pas Ophélie, elle n'est pas Sakountala ; rien, – au théâtre – n'a d'accointances directes avec cette pâle Jeune Fille.». Il est particulièrement intéressant que Mockel s'interroge sur la présence même et l'existence même de Maleine : «nul ne saurait affirmer avec certitude que tout cela existe, ni qu'elle-même *est* bien là devant nous.<sup>794</sup>». Or, si ce n'est pas «elle» qui est devant nous, qui est là ? Qui est cette présence qui s'offre aux yeux du lecteur-spectateur ? Ce sont les mêmes questions, nous le verrons, que se sont posées les Veilleurs dans la pièce de Paul Claudel, *Tête d'Or*, à l'apparition d'une autre Princesse<sup>795</sup>.

---

<sup>792</sup> *Les Fleurs* de Charles Van Lerberghe a été publié dans *La Wallonie* en février-mars 1889 (dans Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de littérature (1894)*, Stéphane Mallarmé, un héros (1889), Textes divers, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 235), tandis que la première édition (hors-commerce) de *La Princesse Maleine* date de l'été 1889 (dans Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 155). Si *La Princesse Maleine* n'est pas la première pièce symboliste, elle est en tout cas une des premières pièces qui à notre sens peut être qualifiée de symboliste. En tout cas, Adolphe Retté l'affirme (Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1992, p. 273), tandis qu'Octave Mirbeau se garde bien de rattacher ce théâtre «aux tentatives encore suspectes du symbolisme» (*ibid.*, p. 266).

<sup>793</sup> Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de littérature (1894)*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>794</sup> Mockel souligne lui-même le verbe «être» (*ibid.*, p. 248).

<sup>795</sup> Dans une lettre à Paul Claudel (non datée, mais qui serait de janvier 1891), Mockel écrit : «Ici aussi, la Princesse *devient* (elle n'était pas encore) (...)» (*ibid.*, p. 250). Cf. notre étude de *Tête d'Or* (3<sup>ème</sup> partie, p. 238 et suiv.).

### I) Maleine : femme «vénéneuse, perverse et équivoque» ?

Il semblerait pour Mockel que ce soit le rêve ou plutôt *un* rêve, celui de chaque lecteur-spectateur, que suscite le personnage de Maleine. Dans son article, lui-même se met à rêver et à laisser aller son imagination de poète, ce qu'indiquent entre autres les points de suspension après la proposition : «C'est la Princesse, la Princesse...<sup>796</sup>», et il imagine un personnage sorti des peintures d'un Donatello ou d'un Botticelli, références toutes personnelles<sup>797</sup>. Dès lors, ses propos sur la Princesse relèvent plus de ses impressions que d'une analyse rigoureuse du texte. Aussi aimerions-nous remettre en cause sa lecture d'une Maleine vénéneuse, perverse et équivoque<sup>798</sup>. En fait, l'analyse approfondie du texte nous permet de dire que ces trois qualificatifs s'appliquent en réalité parfaitement à l'autre personnage féminin important de la pièce, la reine Anne : Mockel n'aurait-il pas superposé la perversité d'Anne à l'angélisme de Maleine dans le but, sans doute inconscient, de ramener l'inconnu au connu, soit à la représentation de la femme fatale ?

S'il y a un personnage vénéneux dans la pièce, c'est bien celui de la reine Anne, ce que le texte laisse entendre à plusieurs reprises en établissant des liens implicites entre le pouvoir de la reine et l'atmosphère empoisonnée des lieux. D'abord, Anne est une empoisonneuse au sens propre, puisqu'elle a demandé au médecin un poison destiné à tuer Maleine. Mais elle l'est aussi au sens figuré par le pouvoir néfaste qu'elle exerce sur son entourage, en particulier sur le vieux roi Hjalmar. C'est sa présence, plus que celle des marais qui entourent le château, qui envenimerait l'atmosphère, rendant tout le monde malade (le vieux roi, le prince Hjalmar, Maleine et sa propre fille) : «ANGUS. – (...) Oh, comme vous êtes pâle ! / HJALMAR. – Je suis pâle ? / ANGUS. – Extraordinairement pâle ! Êtes-vous

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>797</sup> Même si ces peintres font l'admiration de nombreux symbolistes.

<sup>798</sup> Dans son portrait du personnage, il écrit en effet : «il y a en elle un charme de mystère mauvais, de longs yeux vénéneux qui déjà vont s'éteindre.» (*ibid.*, p. 247) ; «il sourd de sa poitrine des effluves angéliques et pervers ; elle est équivoque et triste (...)» (*ibid.*, p. 248).

malade ?», ou encore «Il y a beaucoup de malades au village.», dit Angus<sup>799</sup>. À l'acte III, Hjalmar constate que son père est malade : «Vous êtes malade, mon père? / LE ROI. – Oui ; je suis malade, et voyez comme je deviens vieux !<sup>800</sup>». Or, la réplique de Hjalmar à Angus : «ce château que je crois vénéneux, et où les mains de la reine Anne m'ont mis en sueur plus que ce soleil de septembre sur les murs !<sup>801</sup>» établit un lien entre l'atmosphère vénéneuse du château et les mains d'Anne (par ailleurs, figure de manipulatrice)<sup>802</sup>. Ces thèmes du poison et de la maladie deviennent obsédants dans une réplique du Roi dans laquelle il se plaint du pouvoir de la reine sur lui, un pouvoir dont il ne cache pas le caractère néfaste voire mortel<sup>803</sup>. De plus, cette réplique est prononcée immédiatement après le monologue du médecin qui nous apprend le projet criminel de la reine d'empoisonner Maleine. Autant d'éléments du texte qui justifient de qualifier la reine Anne de «vénéneuse», nous n'en avons pas trouvé qui permettent d'appliquer ce qualificatif à Maleine.

De la même façon, aucun élément concret du texte nous permet de dire que Maleine est une jeune fille perverse. Par contre, la perversité d'Anne est manifeste<sup>804</sup>. Premièrement, tous ses actes en font un personnage pervers, dans le sens où ils apportent le mal<sup>805</sup>. Anne est à l'origine de la souffrance des autres personnages : de celle de sa fille Uglyane qu'elle a séparée de son cousin Osric,

<sup>799</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, [Bruxelles], Labor, coll. «Espace nord», n° 147, 1998, p. 45.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 46. Le champ lexical du poison et de la maladie est particulièrement présent en III, 3 (*ibid.*, p. 66.)

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>802</sup> Anne a demandé sa main à Hjalmar à la scène précédente (III, 2, *ibid.*, p. 40).

<sup>803</sup> «Elle me conduit comme un pauvre épaveur ; elle va m'entraîner dans une forêt de crimes, et les flammes de l'enfer sont au bout de la route !» (*ibid.*, p. 71). Nous relevons les mots «malade», «empoisonné», «vénéneux», «poison» dans cette seule réplique (*idem*).

<sup>804</sup> Le premier sens du mot «perversité» donné par le dictionnaire est «goût pour le mal, recherche du mal (mots associés : malignité, méchanceté ; corruption, dépravation)» (*Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1872).

<sup>805</sup> Les *Carnets de travail* de Maeterlinck nous apprennent que ce personnage est introduit tardivement, et que son introduction aura pour conséquence d'éloigner son texte du conte-source de Grimm, *Maleen*. Maeterlinck la conçoit, ce sont ses mots, «méchante mais superstitieuse» (Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, vol. 1, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, coll. «Archives du futur», 2002, p. 81), il pense à «une femme de 40 ans – encore belle – et putain – peut-être même qu'elle pourrait aimer vaguement le prince ou avoir certains espoirs mauvais.» (*idem*). En tout cas, il ne fait pas de doute pour Fabrice van de Kerckhove que «C'est la reine Anne qui introduit le mal dans le château d'Ysselmonde.» (*idem*).

dont elle était amoureuse<sup>806</sup>, pour lui faire épouser un homme qu'elle n'aime pas et qui ne l'aime pas, de la souffrance du Roi qu'elle pousse au meurtre contre son gré, ce qui le conduit à se réfugier dans la folie (autre forme de souffrance), de la souffrance physique de Maleine qu'elle a empoisonnée avant de l'étrangler, et enfin de celle de Hjalmar à qui elle a pris sa future épouse. Elle est aussi responsable des crimes du château : ceux de Maleine, du fou et de son propre assassinat, ainsi que du suicide de Hjalmar. Deuxièmement, la perversité d'Anne est d'ordre sexuel (elle est aussi perversion sexuelle), toute la pièce y fait allusion par touches successives. D'abord, Anne aime charnellement des hommes beaucoup plus vieux qu'elle<sup>807</sup>, qu'il s'agisse du Roi Hjalmar ou de son ancien mari<sup>808</sup>. Ensuite, nous comprenons qu'elle est amoureuse du fils du Roi et qu'elle a l'intention d'en faire son amant, alors que dans le même temps elle le destine à épouser sa fille (pour mieux l'avoir sous la main ?) : sa relation avec Hjalmar serait par conséquent à la fois adultérine et à caractère incestueux. Se cachant derrière un discours ambigu, elle ose devant le Roi entreprendre de séduire Hjalmar par des aveux à peine voilés. Sous le prétexte de vouloir être pour lui comme une mère, elle lui déclare : «n'y voyez-vous pas que je vous aime ?», «je voudrais vous embrasser tous les jours. – J'ai rêvé de vous cette nuit...», ou encore «Je voudrais réchauffer ces mains-là !» et «Notre amour vous guérira.»<sup>809</sup>. Dans cette dernière citation, Anne joue sur l'ambiguïté de l'adjectif possessif qui désignerait son amour de mère associé à l'amour de sa fille. De plus, elle poursuit Hjalmar (au sens propre) : «Elle me suit comme un chien depuis quelque temps.<sup>810</sup>» tandis qu'il ne cesse de la fuir, sentant le danger approcher et conscient de ce qui l'attend après son mariage : «j'ai peur de ce que je verrai de l'autre côté

---

<sup>806</sup> «ANNE. – (...) elle a été élevée et elle a passé son enfance avec le prince Osric son cousin et cela ne s'oublie pas ; elle a pleuré toutes les larmes de son pauvre petit cœur en le quittant, et j'ai dû la traîner jusqu'ici.» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 67-68).

<sup>807</sup> Or dans le sens courant du mot «perversion», la grande différence d'âge entre partenaire sexuels est de l'ordre de la perversion.

<sup>808</sup> «leur vieux roi, son mari» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 17) ; notons qu'elle l'a abandonné alors qu'il est en prison et que, s'il est toujours son mari, elle le trompe.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 79.



de mes nocés...<sup>811</sup>». Enfin, il ne fait aucun doute que le pouvoir qu'elle exerce sur le vieux Roi est d'ordre sexuel. À plusieurs reprises, les personnages remarquent que la reine et le roi sont en train de s'embrasser<sup>812</sup>. Elle ne lui laisse pas de répit, accélérant ainsi son vieillissement, ce que constatent plusieurs personnages de la pièce. Angus, par exemple, remarque que le roi «vieillit étrangement depuis quelque temps<sup>813</sup>». Le roi lui-même se voit vieillir : «Oui ; je suis malade, et voyez comme je deviens vieux ! Presque tous mes cheveux sont tombés (...)»<sup>814</sup> et il rêve de dormir la nuit : «Je voudrais pouvoir dormir jusqu'à la fin du mois ; je serais heureux de mourir (...)»<sup>815</sup>, mais il se sait dépendant d'elle : «Je ne puis pas m'éloigner !»<sup>816</sup>, et c'est dans l'angoisse qu'il s'écrie : «Ce n'est pas possible, Hjalmar !... Hjalmar... Mais elle va s'en aller !»<sup>817</sup>. D'ailleurs, Anne n'hésitera pas à exercer un chantage sur lui, lorsqu'elle apprend que Maleine est à la cour : «Vous ferez ce que vous voudrez ; vous avez à choisir entre cette fille et moi.»<sup>818</sup>. D'autre part, le médecin prédit la mort du roi «dans le lit de la reine», suggérant ainsi son épuisement en débauches sexuelles : «le vieux roi va mourir dans le lit de la reine avant la fin du mois»<sup>819</sup>. Déjà, son fils avait rendu la reine responsable de la mauvaise santé de son père et s'était écrié : «Elle le fera mourir avant la fin du mois !»<sup>820</sup>. Enfin, les seigneurs sont choqués de savoir que la nuit de la tempête qui est aussi la nuit du meurtre, ils se trouvaient ensemble : «Elle était avec lui. / Oh ! oh ! alors ! / Une pareille nuit !»<sup>821</sup>. À la fin de la pièce, Hjalmar traitera

---

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 46. Il avait auparavant dit à Angus à la suite de son entretien avec la reine Anne (*ibid.*, p. 40) : «J'ai entrevu aujourd'hui les flammes de péchés auxquels je n'ose pas encore donner un nom.» (*ibid.*, p. 45). Elle lui avait déclaré : «je vous aime (...) peut-être plus qu'une mère» (*ibid.*, p. 40).

<sup>812</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 39 («Il l'embrasse»), p. 46 («Ici l'on voit le roi et la reine Anne qui s'embrassent à une fenêtre du château»), p. 91 («Elle veut l'embrasser»).

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 65 ; bien sûr, manipulé, il ne peut faire ce qu'il veut, et c'est elle qui donne les ordres et dicte sa conduite (*ibid.*, p. 71-72).

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 115, ce qui constitue dans le contexte de la pièce une nouvelle allusion à leurs relations sexuelles. Par ailleurs, la perversité sexuelle est soulignée par la litanie d'une des béguines qui passant devant le roi et Anne psalmodie : «*A spiritu fornicationis !*» (*ibid.*, p. 89).

Anne de putain avant de la poignarder et de se tuer : «Oh ! la putain ! putain ! putain ! monstru... monstrueuse putain !...<sup>822</sup>».

C'est par sa beauté que l'on peut qualifier de fatale (mais aussi de vénéneuse, en regard de ce que nous avons analysé précédemment), dans la mesure où les hommes qu'elle désire ou sur lesquels elle cherche à exercer un pouvoir ne sauraient lui résister, que la reine Anne exerce le mal. Le texte établit le lien entre sa beauté et le mal : «elle est plus belle que sa fille, et voilà d'abord un grand mal», dit Hjalmar<sup>823</sup>, ou encore entre sa beauté et les événements malheureux : «ANGUS. – Une reine aussi belle, errant seule dans le monde, il faut bien qu'il arrive des histoires...<sup>824</sup>».

Pour finir, nous aimerions étudier le caractère équivoque de ce personnage. Là encore, contrairement à ce que dit Mockel, Maleine n'a rien d'un personnage équivoque, il serait plus juste et plus intéressant de parler de son caractère énigmatique. Il est clair que Maleine est mue par son amour (incompréhensible ?) pour Hjalmar et que tous ses actes sont guidés par cet amour, amour pur et entier d'une jeune fille de quinze ans. S'il y a équivocité, ce serait plutôt du côté de la reine Anne. Elle n'hésite pas à utiliser des dialogues à double entente, notamment avec Hjalmar<sup>825</sup>. Elle joue un jeu hypocrite auprès de la princesse, lui faisant croire qu'elle la soigne et la protège, tandis qu'elle l'a empoisonnée<sup>826</sup>. De même, elle fait croire que le vieux Roi détient le pouvoir, alors que c'est elle qui le manipule comme une marionnette. Enfin, Anne pourrait être le double négatif de la princesse Maleine. En effet, pourquoi Maeterlinck lui a-t-il donné le même prénom que celui de la mère de Maleine<sup>827</sup>, qui comme sa fille «aimait un prince qu'elle ne pouvait pas aimer ?...<sup>828</sup>» et fut enfermée dans la même tour qu'elle.

---

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>823</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 27, réplique qui laisse entendre qu'il n'est pas insensible à sa beauté ; dans les premiers scénarios, Hjalmar l'aimait : «il perce un peu de dépit chez le prince de n'être pas seul aimé de la reine Anne», écrit Maeterlinck dans ses carnets (Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, *op. cit.*, p. 88).

<sup>824</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 40-41 et p. 61.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>827</sup> Une inscription latine est gravée sur la tour où elle fut enfermée : «*Anna ducissa*», c'est-à-dire «duchesse Anne» (*ibid.*, p. 26).

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 20.

## II) Maleine : femme énigmatique, symbole de l'inconnu

Dans sa thèse, Sophie Lucet rattache la pièce de Maeterlinck au genre de la féerie et l'analyse dans cette perspective. Elle n'étudie pas en particulier le personnage de la Princesse Maleine, sans doute parce que dans ce théâtre qu'elle définit comme une «féerie tragique», il n'y a pas de fées<sup>829</sup>. Mais alors, si Maleine n'est pas une fée, qui est-elle ? Peut-être le personnage de Maleine se comprend-il d'autant mieux (ou nous échappe-t-il d'autant plus) par opposition avec le personnage de la reine Anne ? La lecture de l'introduction des *Carnets de travail* de Maeterlinck nous apprend que l'ajout du personnage d'Anne, en bouleversant les données initiales du conte de Grimm (une des sources de la pièce), modifie les autres personnages<sup>830</sup> et en particulier Maleine qui ne joue plus le rôle principal qu'elle avait dans le conte, celui de «la belle fiancée» se substituant à «la fiancée laide». Ni personnage de conte, ni personnage de la réalité, Maleine devient insaisissable et énigmatique. Nous pouvons penser que le «réalisme» d'Anne, mue par «[s]on appétit de pouvoir, sa jalousie, sa sexualité menaçante<sup>831</sup>» contribue, par contraste, à rendre encore plus indécis et plus étranges les contours du personnage de la princesse Maleine. La perversité et l'équivocité de la reine Anne font ressortir la pureté et la simplicité de Maleine, et sa beauté fatale, dont les lecteurs-spectateurs peuvent facilement se faire une idée, entre en contraste avec une autre forme de beauté, plus difficile à définir et à se représenter. En effet, les notations physiques du personnage de Maleine sont rares et contradictoires, ce qui conduit le lecteur à douter de sa réelle beauté physique. La première fois que le texte l'évoque, elle est décrite la «face verte» et les «cils blancs» : ces deux groupes nominaux, qui connotent plutôt la laideur, en font dès le début de la pièce

---

<sup>829</sup> «univers malsain et inquiétant que les fées auraient déserté» (Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 137); «Maeterlinck a ainsi conçu un ensemble de contes de fées cauchemardesques, ou de féeries tragiques, où la fée traditionnelle («fata») est remplacée par le «fatum», force invisible et destructrice qui règle le destin des hommes en les vouant à la mort dès le berceau (...)» (*ibid.*, p. 142).

<sup>830</sup> dont le roi (Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, *op. cit.*, p. 82).

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 81. Contrairement à ce que pense Gaston Compère et en accord avec Fabrice van de Kerckhove, les motifs de la reine Anne nous semblent clairs et compréhensibles.

un personnage étrange. On peut cependant les expliquer par le fait que c'est la reine Anne qui est à l'origine de la description : volonté de dénigrer la jeune fille par jalousie (Anne aimerait le prince Hjalmar), mais surtout présage de son futur empoisonnement dont Anne est responsable. Maleine est également décrite par sa Nourrice, personnage bienveillant à son égard, comme un être chétif, «la peau sur les os, pâle comme une fille de cire<sup>832</sup>». Cet état est toutefois justifié par le manque de nourriture et de soleil dû à l'enfermement dans la tour ; et c'est ainsi que la découvriront les deux paysans<sup>833</sup>. La princesse ne se départira pas de sa pâleur jusqu'à sa mort, une pâleur expliquée tout d'abord par l'air malsain des marais puis par son empoisonnement. Mais au-delà de l'explication rationnelle, la pâleur de Maleine serait le masque de la mort, symbole de sa destinée ou, plus philosophiquement, de «l'inconnu» qui «prend souvent la forme de la mort.<sup>834</sup>». Maeterlinck a voulu ainsi son personnage, il a voulu faire de Maleine un symbole de «notre vérité humaine<sup>835</sup>», «[l]a vérité suprême du néant, de la mort, et de l'inutilité de notre existence<sup>836</sup>», «grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre.<sup>837</sup>». La faiblesse de Maleine dont témoignent ses larmes la rapproche «de la vérité dernière et radicale de notre être<sup>838</sup>». Par ailleurs, par la suggestion de l'inconnu, Maleine est porteuse d'une autre beauté recherchée par le dramaturge, celle de l'œuvre artistique. Car la «beauté» et la «grandeur» d'un «beau poème», «il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel.<sup>839</sup>». On peut dire que le mystère que constitue Maleine est à l'image du mystère que doit créer la «haute poésie» selon l'auteur («élément le plus important», insiste Maeterlinck). Sa beauté mystérieuse, par les interrogations qu'elle suscite, par ce «quelque chose d'infini<sup>840</sup>» qu'elle introduit, est susceptible d'ouvrir sur le sacré (ce qu'illustrera

---

<sup>832</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 36.

<sup>833</sup> «Elle est maigre» (*ibid.*, p. 42).

<sup>834</sup> Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, tome 1<sup>er</sup>, Bibliothèque-Charpentier, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1929, p. IV (Préface).

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. V.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>838</sup> *Idem.*

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. XIII.

clairement le personnage de la Princesse dans *Tête d'Or*). Enfin, le texte élargit le personnage à la dimension du cosmos en suscitant un lien étroit entre la jeune fille et la lune<sup>841</sup>. C'est en effet la clarté de la lune qui révèle sa beauté étrange. Après avoir demandé à Maleine (qu'il prend pour Uglyane) de «renverse[r] un peu la tête vers le ciel», Hjalmar s'exclame : «Mais je crois que vous êtes vraiment belle ! – Mais vous êtes étrangement belle, Uglyane !<sup>842</sup>», comme si tout à coup ses yeux se décillaient. Maleine est porteuse d'une beauté inconnue, qu'on ne reconnaît pas parce qu'elle serait d'un autre ordre que terrestre, une beauté qu'il faut apprendre à voir. D'ailleurs, morte, elle ressemble à un ange<sup>843</sup> : «Elle descendait comme un ange dans mes bras... Mais c'est le vent qui l'a tuée !», explique le roi devenu fou<sup>844</sup>, tandis que, morte, la reine Anne a perdu toute beauté<sup>845</sup>. Peut-être même Maleine *est-elle* un ange ? «Il ne faudrait faire que le portrait des morts, car eux seuls sont eux-mêmes et se montrent un instant tels qu'ils sont», écrit Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles*<sup>846</sup>. Dans ce même essai, il parle aussi de «la beauté intérieure» et développe l'idée que, par sa beauté, la femme est plus proche de la vérité<sup>847</sup>. Il semblerait qu'il ne s'agisse pas ici de la vérité de la mort, mais d'une vérité divine, dans la mesure où Maeterlinck pense également que la femme est plus proche de Dieu. D'ailleurs, il écrit : «Nous sommes laids quand nous nous éloignons des dieux qui sont en nous, et nous devenons beaux à mesure que nous les découvrons<sup>848</sup>». Comprendre Maleine et accéder à sa beauté, c'est se rapprocher de Dieu (on pourra dire la même chose de Mélisande). Voilà pourquoi Maleine, qui n'est pas une fée, exerce pourtant un pouvoir surnaturel sur les êtres qui l'approchent, la pièce nous en donne différents exemples. L'apparition de

---

<sup>841</sup> Oscar Wilde, comme nous l'avons vu, développe l'analogie entre la lune et Salomé p. 139-140.

<sup>842</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>843</sup> Cet ange, c'est la belle âme de Maleine, sa «beauté intérieure» ; l'ange, dont parle Maeterlinck à plusieurs reprises dans le chapitre sur la beauté intérieure, devient une métaphore de l'âme (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1986, p. 160-161).

<sup>844</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 137 (acte V, scène 4), ce qui rapproche encore plus Maleine du cosmos.

<sup>845</sup> «où donc est la belle reine Anne ? – Anne !... – Anne !... – Elle est toute tordue !... (...) Je ne voudrais plus l'embrasser maintenant !...», dit le roi (*ibid.*, p. 137) : la beauté d'Anne n'était que terrestre ou encore extérieure.

<sup>846</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1908, p. 53.

<sup>847</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1986, p. 155.

<sup>848</sup> *Ibidem.*

Maleine provoque toujours des événements étranges. À la scène 3 de l'acte II, deux hommes du village se battent<sup>849</sup>. Si Maleine en est la cause : «La vieille femme : Derrière «l'Étoile d'or», il [son fils] se bat avec le forgeron à cause de cette fille qui est venue au village aujourd'hui ; ils saignent déjà tous les deux!<sup>850</sup>», le texte n'est pas explicite en ce qui concerne les motifs précis. S'agit-il d'une opposition due à un désaccord de jugement quant à sa beauté ? Ou au contraire, est-ce sa beauté étrange et fascinante qui aiguillonne le désir des deux villageois (qui se battent à qui l'aura) ? Et pourtant, très probablement (le texte n'en dit rien), ils ne l'ont vue ni l'un ni l'autre et ne la connaissent que par la rumeur qui aurait été colportée soit par les pauvres qui l'ont rencontrée la veille dans la forêt en compagnie de sa nourrice (II, 1), soit par les deux paysans que les deux femmes ont croisés dans une des rues du village<sup>851</sup>. Dans la scène 2 de l'acte III, son entrée provoque le silence puis le malaise du Roi, père de Hjalmar, ce que précisent les didascalies<sup>852</sup>. Le dialogue établit un lien direct entre les paroles prophétiques du vieux Roi : «Je crois que la mort commence à frapper à ma porte!<sup>853</sup>» et le personnage de la Princesse, figure spectrale<sup>854</sup> dans ses «longs vêtements blancs de fiancée<sup>855</sup>» qui dans le contexte évoquent un linceul. L'image-cliché, celle de la personnification de la mort, devient réalité, c'est pourquoi le Roi ordonne, à l'étonnement de Hjalmar, de fermer la porte au lieu de faire entrer Maleine. La puissance surnaturelle de Maleine est explicitement dans cet exemple une puissance de mort, symbolisée par l'«étrange tempête au-dessus du château.» (rappelons l'emploi récurrent de l'adjectif «étrange» pour qualifier Maleine, repris ici comme en écho). La fin de la scène laisse le lecteur-spectateur dans le doute

<sup>849</sup> Hjalmar apprendra à Angus qu'«il y a eu toute l'après-midi une étrange agitation dans le village.» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 46).

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>851</sup> On apprend à l'acte II, scène 3, que les deux paysans en ont entendu parler avant cette rencontre : «On en parle dans tout le village» (*ibid.*, p. 42). Lorsqu'ils voient Maleine, ils ne la trouvent pas à leur goût : «SECOND PAYSAN. – Elle n'est pas extraordinaire cependant. / PREMIER PAYSAN. – Elle est maigre.» (*idem*) et pourtant deux hommes se battent pour elle.

<sup>852</sup> «Ils tressaillent tous. – Silence. – La musique cesse subitement et on entend frapper à une porte» (*ibid.*, p. 63) puis : «Le roi tombe.» (*ibid.*, p. 64).

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>854</sup> Cf. le récent ouvrage de Mireille Losco, *La Scène symboliste (1880-1896) : Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, 232 p.

<sup>855</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 64.

quant à la mort du roi évanoui, une des dames d'honneur s'étant écriée : «Allez chercher un prêtre !<sup>856</sup>».

Un dernier exemple des comportements suscités par la vue de Maleine est la scène du fou (III, 3). La folie de cet homme le pousse à «toutes les nuits, creuser des fosses dans les vergers.», ce qui en fait un être proche de la mort. Or en voyant Maleine, il fait le signe de la croix et s'en va épouvanté, provoquant réciproquement la peur de la jeune fille<sup>857</sup>. La scène est prémonitoire, puisque la mort de Maleine aura pour effet involontaire celle du fou. Tandis que les personnages – pour faire diversion ? – enchaînent en parlant des noces de la princesse et de Hjalmar, la fin de la scène tend à nous faire penser que le fou a compris le destin de Maleine. D'ailleurs, les signes mortuaires se multiplient : «quelque chose de noir qui arrive», la mention à deux reprises du cimetière, la vieille qui porte «de la toile pour vous», la pâleur de Maleine, la présence de corbeaux, un des feux follets – dont «[o]n dit que ce sont des âmes» – «qui va au cimetière»<sup>858</sup>.

D'où vient la puissance surnaturelle et maléfique de Maleine que nous venons d'illustrer par différents exemples ? Celle-ci serait due à l'intervention du «personnage sublime» dont parle Maeterlinck dans la préface à son premier théâtre. Gaston Compère étudie ce personnage dans sa thèse. Il remarque justement que le «personnage sublime» non seulement n'a pas de nom mais que sa définition est mise en doute par Maeterlinck lui-même<sup>859</sup>. Compère choisit de lui donner le nom abstrait de destin ou de fatalité, en remarquant que ces deux termes sont «plus ou moins synonymes pour le dramaturge<sup>860</sup>». Ce personnage est avant tout pour le critique une création de dramaturge<sup>861</sup> qui apporte la plus grande

---

<sup>856</sup> *Idem.*

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>858</sup> La préparation des noces prend l'allure de celle d'un enterrement ; ce seront en effet les noces de l'amour et de la mort : Hjalmar se tuera sur le cadavre de Maleine (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 68-69).

<sup>859</sup> Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>860</sup> Gaston, Compère, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 114.

<sup>861</sup> «Mais la grande idée (...) en tant que personnage sublime, est une idée de dramaturge.» (*ibid.*, p. 119).

nouveauté au théâtre et rend efficace le drame en y introduisant le tragique<sup>862</sup>. Selon ce point de vue, le personnage sublime est le moteur de l'action tragique et les conséquences de son action sont toujours la mort et le malheur. Or, les instruments du destin, et donc du personnage sublime, sont la mort et l'amour. On pourra s'étonner alors que, dans *La Princesse Maleine*, Compère le reconnaisse seulement dans le personnage d'Anne, qui concrètement et volontairement amène le mal et la mort, mais qu'il ne le reconnaisse pas dans celui de Maleine, dont la fatalité est celle de l'amour qui dicte ses actes. Pourtant il identifie bien les deux formes que prend le personnage sublime dans le premier théâtre de Maeterlinck<sup>863</sup>. Si Compère le reconnaît en la reine Anne, c'est parce que Maeterlinck aurait choisi (hypothèse du critique) de l'incarner, c'est-à-dire de le montrer et non de le suggérer<sup>864</sup>. Toute la pièce en effet cherche à montrer que la reine Anne est responsable de tous les malheurs, elle en sera d'ailleurs châtiée. Mais plus indirectement, Maleine est aussi la cause des événements tragiques de la pièce. Si son amour ne l'avait pas poussée à retrouver Hjalmar, un certain nombre de malheurs ne seraient pas arrivés (les deux meurtres, le suicide et peut-être la folie du roi). Pourquoi Compère n'analyse-t-il pas le personnage sublime en Maleine, lui qui a reconnu que l'amour est instrument du destin dans ce théâtre ? Serait-ce parce que la Princesse Maleine est un personnage moins «dramatique» que ne l'est la reine Anne, et donc théâtralement moins efficace à ses yeux ? Serait-ce parce qu'il nécessiterait de prendre en compte les idées philosophiques de Maeterlinck, et par conséquent son mysticisme ? Or, on sent Gaston Compère réticent à explorer cet attrait de Maeterlinck pour le mysticisme, il veut privilégier dans son approche le point de vue dramatique<sup>865</sup>. Il pense que Maeterlinck est avant tout

---

<sup>862</sup> Un nouveau tragique ni matériel ni psychologique (Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Mémoire couronné par l'Académie, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 55).

<sup>863</sup> «À celle-ci [la fatalité] sans cesse présente dans le premier théâtre – tantôt «la fatalité antique, la déesse ou plutôt le dieu... volontaire, inflexible, aveugle mais attentif», tantôt «une fatalité plus vague, plus informe, distraite, indifférente, inhumaine, impersonnelle, universelle» suivant que la mort comme telle entre en jeu ou que l'amour qui s'insinue dans les âmes, les éblouit et les anéantit.» (Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 116-117). La première forme de fatalité correspondrait au personnage d'Anne (la mort) et la seconde à celui de Maleine (l'amour).

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>865</sup> Selon Compère, «Maeterlinck n'a rien d'un mystique, même si, pour des raisons diverses, le mysticisme l'intéresse.» (*ibid.*, p. 114). Il écrit aussi : «C'est en s'éloignant de Dieu que travaille



conscient que son personnage sublime est une trouvaille dramatique<sup>866</sup>. Mais il nous semble qu'il distingue artificiellement le point de vue dramatique du point de vue philosophique<sup>867</sup> et que la prise en compte des deux points de vue permettrait d'aller beaucoup plus loin dans la compréhension du texte et du projet artistique.

### III) Maleine, personnage féminin symboliste

L'étude des personnages de Maleine et de la reine Anne qui précède a mis en évidence leurs différences. Si Anne peut être qualifiée de «femme fatale», il n'en est pas de même de Maleine, même si la fatalité agit en elle au moyen du «personnage sublime». Anne tient encore des personnages théâtraux qui l'ont précédée : il est possible d'étudier dans une certaine mesure son aspect psychologique<sup>868</sup>. Elle n'est pas un «personnage incompréhensible<sup>869</sup>», on peut relever des motifs précis à ses actions<sup>870</sup>. Par contre, la princesse Maleine, que Compère n'étudie pas, nous paraît beaucoup plus incompréhensible, l'amour est le seul motif apparent de ses actions, or cet amour est très vague voire

---

Maeterlinck en tant qu'artiste. Rien de mystique dans sa démarche. C'est celle d'un cerveau travaillant sur du sensible et de l'inconscient.» (*ibid.*, p. 158).

<sup>866</sup> «Il (...) a trouvé une solution – une solution qui s'accommode du théâtre : ce personnage.» (*ibid.*, p. 117) ; «Mais la grande idée (...) en tant que personnage sublime, est une idée de dramaturge.» (*ibid.*, p. 119).

<sup>867</sup> Compère, qui s'interroge sur l'aspect «symbolique» de certains personnages du théâtre de Maeterlinck, écrit : «Ces personnages ne sont pas créés pour suggérer l'existence et l'activité du personnage sublime ; mais ils ne sont point différents de ceux dont le rôle consiste à le suggérer, si on les considère, comme ces derniers, au point de vue philosophique.» (Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 49). Nous ne trouvons pas la nuance pertinente – à moins que nous ne la comprenions pas ? – (et le critique ne développe pas plus sa pensée), le «rôle» du personnage n'est-il d'ailleurs pas décidé par l'écrivain ?

<sup>868</sup> Ce personnage ferait partie des «concessions» du poète (à la réalité) : «Par exemple, ce qu'on appelle *l'étude des caractères*, est-ce autre chose qu'une de ces concessions du poète ?», déclare Maeterlinck (dans Jules Huret, *Interviews de littérature et d'art*, Vanves, Les Éditions Thot, 1984, p. 31).

<sup>869</sup> Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 124.

<sup>870</sup> Fabrice van de Kerckhove écrit dans son édition des *Carnets de travail* : «Son appétit de pouvoir, sa jalousie, sa sexualité menaçante sont les principaux moteurs de l'action.» (Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890, op. cit.*, p. 81). On comprend que les autres personnages la craignent, voire en ait peur : par exemple, le médecin n'osera pas lui désobéir. Et il n'est pas besoin, comme le pense Compère (Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 124), de voir en elle l'action du personnage sublime pour avoir peur de cette meurtrière, de cette femme qui tue de sang-froid une enfant de quinze ans.

énigmatique<sup>871</sup>. En ce sens le personnage sublime agirait d'autant mieux sur Maleine. En fait, d'après notre compréhension de la pensée de Maeterlinck, ce personnage doit rester indéterminé parce qu'il est la part de mystère essentielle et propre à la «haute poésie<sup>872</sup>». C'est pourquoi l'écrivain le définit de manière floue : «le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté.<sup>873</sup>». La dernière proposition de la citation évoquerait la pérennité de l'œuvre d'art, source inépuisable de beauté, qui séduit les hommes en dépit du temps qui passe. Nous pourrions résumer brutalement cette pensée : sans mystère, l'art n'est pas. La Princesse Maleine qui donne son nom à la pièce est indubitablement mystérieuse, elle nous semble être le fruit de la conception maeterlinckienne de l'art, elle incarnerait cette idée de l'art comme inconnu et mystère ; la forme qu'elle prend est celle du mystère même, c'est pourquoi elle a paru si originale aux contemporains de l'écrivain. Albert Mockel écrit dans *Propos de littérature* : «*La Princesse Maleine* nous emporte sur des ailes plus mystérieuses. Le personnage de la Princesse ne rappelle, même de loin, rien de ce que nous connaissons au théâtre.<sup>874</sup>». Pour être symbolistes, les personnages doivent être «de pures idées», écrit Mockel<sup>875</sup>, et ne pas renvoyer au monde connu du quotidien, comme peut le faire par exemple le personnage de la reine Anne.

Par ailleurs, on peut dire que l'élargissement du personnage de Maleine au cosmos, sa symbolisation à travers la nature est entre autres ce qui donne «à l'œuvre une portée plus grande». Pour toutes ces raisons, nous pensons que le personnage d'Anne est plutôt allégorique (en tant que représentation du mal)

---

<sup>871</sup> Maleine n'a vu le prince Hjalmar «qu'une seule fois, pendant une seule après-midi» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 23). Pourquoi l'aime-t-elle au point d'aller «vivre à la cour de celui qui est la cause de tous ses malheurs» ? (Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 53). Le critique aurait d'ailleurs dû écrire «de celle», puisque c'est la reine Anne qui dirige le roi Hjalmar.

<sup>872</sup> Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, *op. cit.*, p. X (préface).

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>874</sup> Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 238.

tandis que celui de Maleine est indubitablement symboliste. Intéressons-nous de plus près à cette différence importante entre l'allégorie et le symbole, qui est au cœur de la définition du théâtre symboliste, afin de mieux justifier notre assertion.

Selon Paul Gorceix, Albert Mockel et Maeterlinck «sont les seuls à avoir réfléchi à la différence entre l'allégorie et le symbole et envisagé les conséquences poétiques entraînées par cette discrimination<sup>876</sup>». À en croire Gaston Compère, qui a lu Guy Michaud, les écrivains s'entendent sur la définition de l'allégorie tandis qu'ils divergent quand il s'agit de définir le symbole<sup>877</sup>. Les critiques ont déjà constaté le «déficit théorique du Symbolisme<sup>878</sup>», s'appuyant sur les propos de nombreux symbolistes<sup>879</sup>, dont Paul Valéry, témoin privilégié de la période : «Il n'y a pas d'esthétique symboliste<sup>880</sup>» et par conséquent pas d'École symboliste non plus<sup>881</sup>, écrit-il en 1936<sup>882</sup>. L'impossibilité de s'accorder sur une définition unique du symbole serait un symptôme de ce déficit, d'où l'intérêt d'analyser de près les œuvres pour comprendre la conception du symbole propre à chaque écrivain, tout en s'appuyant le cas échéant sur leur définition du symbole. Cependant il y aurait à l'origine du Symbolisme, selon Guy Michaud<sup>883</sup>, la définition de la poésie par Mallarmé : «La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle *doue* ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche

---

<sup>876</sup> Paul Gorceix, *Le Symbolisme de la différence*, Saint-Pierre du Mont, Eurédit éditeur, Européenne d'édition numérique, 2000, p. 246 ; mais d'autres symbolistes sont bien conscients de cette différence, par exemple Charles Morice ou Pierre Quillard (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, notes et préfaces de Daniel Grojnowski, Vanves, Les Éditions Thot, 1982, p. 97 et p. 285-286).

<sup>877</sup> Compère s'appuie sur l'opinion de quelques poètes cités dans *La Doctrine symboliste* de Guy Michaud (*La Doctrine symboliste : Documents*, Paris, Librairie Nizet, 1947, p. 47 et suiv.).

<sup>878</sup> Paul Gorceix, *Le Symbolisme de la différence*, *op. cit.*, 2000, p. 246.

<sup>879</sup> Cf. l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (*op. cit.*).

<sup>880</sup> Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, NRF, 1950, p. 116.

<sup>881</sup> «Le Symbolisme n'est pas une École» (*ibid.*, p. 121).

<sup>882</sup> «Oui, célébrer en 1936 ce cinquantième anniversaire [du mouvement symboliste], c'est créer en 1936 un fait qui sera à jamais le Symbolisme 1886 (...)» (*ibid.*, p. 113).

<sup>883</sup> «Or quels sont ces pouvoirs ? [les pouvoirs du poète] Mallarmé tentait d'en donner dès 1884 une définition fort condensée, fruit de vingt ans de méditations ; définition capitale, puisqu'on peut dire que d'elle procédera tout le Symbolisme.» dans Guy Michaud, *La Doctrine symboliste*, *op. cit.*, p. 15.

spirituelle.<sup>884</sup>». C'est de cette définition en effet que semble procéder la pensée de Maeterlinck, tous deux font de l'«usage [du] mystère<sup>885</sup>» le symbole. Le travail du poète comme celui du dramaturge a pour tâche mystique d'exprimer ce mystère. Pour comprendre le symbolisme, on ne saurait séparer la pensée du mystère du travail de création. C'est pourquoi il nous semble pertinent de tenir compte à la fois des points de vue dramatique et philosophique de Maeterlinck<sup>886</sup>. D'ailleurs, Alberte Spinette dans sa lecture du *Trésor des humbles*<sup>887</sup> montre que la pensée de l'écrivain se développe de façon homogène aussi bien dans cet essai à teneur philosophique que dans son théâtre symboliste : «Tout ceci atteste en tout cas la parenté étroite entre les grands drames symbolistes et *Le Trésor des humbles* qui, malgré l'abstraction plus grande de son écriture, est bâti sur les mêmes grands réseaux métaphoriques.<sup>888</sup>».

Pour revenir à la question qui nous concerne, Maeterlinck distingue deux types de symboles (et non le symbole de l'allégorie) : «le symbole *a priori*» qui «part d'abstraction [sic] et tâche de revêtir d'humanités ces abstractions», créant une symbolique «qui touche de bien près à l'allégorie» – précise-t-il<sup>889</sup>, et un autre symbole «plutôt inconscient» qui «aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée (...)»<sup>890</sup>. Seul ce dernier symbole est digne du grand poète et fait du poème une véritable œuvre d'art<sup>891</sup>, car la pensée du poète est alors conduite par la «pensée éternelle». Ce symbole

---

<sup>884</sup> *Idem.*

<sup>885</sup> «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. **C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole** : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour [sic] une série de déchiffrements.». Cité par Jules Huret dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 103 (c'est nous qui soulignons).

<sup>886</sup> Gaston Compère, comme nous l'avons déjà remarqué, privilégie le point de vue dramatique.

<sup>887</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles, op. cit.*, 1986 (son étude est aux pages 163-177).

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>889</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 124. Remarquons que Maeterlinck n'identifie pas le symbole (a priori) à l'allégorie (cf. «touche de bien près»), mais malheureusement, il ne précise pas ce qui les différencie, il écrit seulement : «L'œuvre née du symbole [a priori] ne peut être qu'une allégorie» (*ibid.*, p. 125). C'est probablement en s'appuyant sur cette affirmation que Gorceix supprime la nuance et parle d'une distinction entre symbole et allégorie (Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck : Le symbolisme de la différence*, [Paris], Eurédit éditeur, Européenne d'édition numérique, 2000, p. 246).

<sup>890</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, 1891, p. 124-125.

<sup>891</sup> «s'il n'y a pas de symbole il n'y a pas d'œuvre d'art» (*ibid.*, p. 126), de la même façon que sans mystère, pas d'œuvre d'art (si le symbole est mystère).

«émane de la vie de tout être», c'est pourquoi le poète doit être «passif dans le symbole», «il **doit se mettre dans la position** où l'Éternité appuie ses paroles, et chaque mouvement de sa pensée doit être approuvé et multiplié par la force de gravitation de la pensée éternelle !<sup>892</sup>». Ainsi pour être poète, il faut se mettre dans un état particulier de réception, qui définit un certain rapport au monde ; peut-être faut-il même, à l'instar des mystiques, atteindre l'extase, c'est-à-dire sortir de soi, faire le vide de toute pensée afin d'être rempli et guidé par «la pensée éternelle» ? La création devient véritablement expérience intérieure. On peut alors parler avec Gorceix du «concept de symbole» défini comme une «mystique de l'image», expression qui prend tout son sens à la lecture d'un passage du dialogue entre Maurice Maeterlinck et Jules Huret : «À un point de vue plus restreint, il en serait de même des images qui sont les assises en quelque sorte madréporiques sur lesquelles s'élèvent les îles du symbole. Une image peut faire dévier ma pensée ; si cette image est exacte et douée d'une vie organique, elle obéit aux lois de l'Univers bien plus strictement que ma pensée ; et c'est pourquoi je suis convaincu qu'elle aura presque toujours raison contre ma pensée abstraite ; si je l'écoute, c'est l'univers et l'ordre éternel des choses qui pensent à ma place, et j'irai sans fatigue au-delà de moi-même ; si je lui résiste, on peut dire que je me débats contre Dieu...<sup>893</sup>». Par conséquent, seul l'auteur serait en mesure de dire ce qui est symbole ou allégorie, si l'image s'est imposée à lui ou si elle est le résultat d'une idée préconçue ? Mais nous pouvons supposer, en respectant la pensée de Maeterlinck, qu'il y a symbole là où il y a mystère, là où tout ne peut être expliqué, là où le spectateur est face à un inconnu. Car le symbole, nous rappelle Morice, renvoie à un «AUTRE ordre de choses<sup>894</sup>». Par conséquent, il ne peut être

---

<sup>892</sup> *Idem* (c'est nous qui soulignons).

<sup>893</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., 1891, p. 127. Trois éléments sont à souligner dans ce passage : l'idée que le symbole naît d'un ensemble d'images (c'est le cas pour Maleine), l'idée que la création est un dépassement de soi et enfin, la mention non équivoque de Dieu.

<sup>894</sup> Charles Morice : «il y a une confusion perpétuelle entre l'allégorie et le symbole ; le symbolisme est une transposition dans un AUTRE ordre de choses ; Moréas serait donc un allégoriste roman, comme les poètes du moyen âge.» (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., 1982, p. 97). Le symbolisme médiéval (qui correspond à un langage, comme celui des fleurs ou des pierres [*La Cathédrale* de Huysmans], donc à un code, accessible pour tous

expliqué uniquement dans le contexte de la pièce de théâtre. Seule est symbolique l'image ouverte à une pluralité de sens, qui ne cesse d'interroger le lecteur à travers le temps. Le symbole n'en est plus un à partir du moment où on fixe son sens (son mystère est élucidé), ou encore si on le définit à l'intérieur de l'œuvre même, dans la mesure où il est ce qui fait le lien entre le visible et l'invisible, interface entre deux mondes. Le symbole est une image active, mouvante, donc vivante au sens évolutif, tandis que l'allégorie voit son sens fixé une fois pour toutes dans le temps. Le symbole participe de l'ouverture de l'image par les regards que l'on pose sur lui, ou plutôt par les visions qu'il suscite. Si dans *La Princesse Maleine* l'image de la balle d'or d'Yniold coincée par un rocher est symbolique<sup>895</sup>, son interprétation par Compère déduite du contexte textuel ne peut être qu'incomplète. Cette image ne peut être symbolique seulement en raison de «la place qu'elle occupe» dans la composition du drame<sup>896</sup>, elle est nécessairement symbolique en soi. Pour être un symbole, elle doit pouvoir donner lieu à d'autres interprétations, en raison d'une part constitutive d'inexplicable, de mystère. En fait, le sens du symbole ne peut jamais être donné, car il est multiple et infini. De plus, on ne peut qualifier de symbole que ce qui échappe à une compréhension totale. Si Compère pense avoir épuisé son sens, alors l'image n'est plus symbolique et peut devenir allégorique. Par ailleurs, nous ne pouvons adhérer à sa compréhension du symbole chez Maeterlinck, pour différentes raisons.

D'une part, dans sa volonté d'opérer une distinction entre l'allégorie et le symbole, il nous semble que Compère entretient une confusion<sup>897</sup>. Parlant de ce qu'il appelle des «images dramatiques» (il étudie en particulier la porte, la clé et la lampe), il écrit que : «le fait que Maeterlinck leur donne presque toujours les

---

les initiés) n'est donc pas le même que celui des écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : il est allégorisme (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., 1999, p. 125).

<sup>895</sup> Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 87 ; l'intuition nous semble juste.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>897</sup> L'analyse des pièces le pousse à réduire la distinction. Selon lui, «[i]l arrive que Maeterlinck rapproche ses symboles des allégories et qu'il les fonde parfois en une seule image.» (Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 87) et «[i]l arrive qu'une image, d'allégorique devienne symbolique.» (*ibid.*, p. 89). Dans le dernier cas, l'image a pris un autre sens que le sens allégorique connu (il développe l'exemple de l'agneau, image de l'innocence qui deviendra symbole du destin malheureux des amants, dans la pièce *Alladine et Palomides*).

mêmes fonctions à remplir, il est normal que ces images symboliques peuvent être considérées à la longue comme des images allégoriques, qui ne suggèrent point mais que l'on peut aisément déchiffrer.<sup>898</sup> L'utilisation des objets symboliques que sont la porte, la clef ou la lampe donne-t-elle un sens toujours clair au drame, et identique pour chaque drame ? Ces objets ne sont-ils pas en mesure de faire «résonner» «quelque chose» à chaque fois différent, en chacun des récepteurs, ne conservent-ils pas une part de mystère, et en cela ne restent-ils pas des symboles ?<sup>899</sup> Il devient impossible (et vain ?) de définir précisément l'allégorie et le symbole si leur sens ne dépend que de la réception du spectateur. Que reste-t-il de l'image symbolique si elle devient «aisément déchiffrable» pour un lecteur-spectateur spécialiste des œuvres de Maeterlinck ? N'est-ce pas nier la possibilité de l'existence du symbole même, si tout symbole finit par devenir une allégorie ?

D'autre part, Gaston Compère affirme que l'écrivain emploie une formule dramatique pour créer ses pièces, qui est celle de l'«impuissance des hommes devant un destin actif qui les mène, invariablement, les uns, à la mort, les autres, au malheur.» Tous les symboles que Maeterlinck emploie seraient donc destinés à illustrer (ou incarner ?) la formule, mais en ce cas il n'y a plus de symboles, uniquement des allégories, soit des images dramatiques qui toutes revêtent l'idée du destin ? Par ailleurs, le critique choisit dans les réflexions de l'écrivain à propos du symbole, confiées à Jules Huret, ceux qui confirment sa compréhension de l'œuvre du dramaturge : «Aussi, si je tiens ce point de vue pour acquis [celui qui concerne la formule], je ne puis qu'acquiescer à ces paroles de Maeterlinck lui-même (...) mais difficilement à ces autres qui les précèdent (...)»<sup>900</sup>. En fait, Compère écarte la conception mystique de l'art, il interprète les paroles de l'écrivain en plaquant une explication toute faite, un savoir, au lieu d'accepter la «part mystique» de l'auteur : «Ces paroles ne font que rapporter un fait bien connu (...)»<sup>901</sup>. En cela, il nous semble que non seulement il déforme la

---

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>899</sup> Compère écrit lui-même que «des symboles très clairs (...) n'auront pas la même résonance chez deux individus, ni chez le même individu à des époques différentes.» (*ibid.*, p. 93 ; mais si le symbole est mystère, il ne sera jamais «très clair» !).

<sup>900</sup> Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 69.

pensée de Maeterlinck, mais encore qu'il se ferme à l'œuvre : en ramenant l'inconnu au connu, il «nie» la multiplicité des sens du symbole. C'est pourquoi il pense que «[l]es images symboliques peuvent être considérées à la longue comme des images allégoriques<sup>902</sup>». Les limites de l'analyse de Compère tiennent à notre sens à la mise de côté (si ce n'est à la négation) du mysticisme de Maeterlinck. D'ailleurs, il juge conceptuellement insatisfaisante la philosophie du dramaturge, il écrit qu'elle «est par trop inconsistante<sup>903</sup>». Pour toutes ces raisons sans doute, Compère n'a pas vu que le «vrai» symbole de la pièce, le symbole peut-être le plus important dans *La Princesse Maleine*<sup>904</sup>, c'est Maleine elle-même, de même qu'il n'a pas vu que le personnage sublime agit en elle, et pas seulement en la reine Anne.

Par ailleurs, le critique n'a pas établi de lien explicite entre son étude du personnage sublime et celle des symboles, or nous pensons que ce lien existe. Pour faire exister le personnage sublime, le rendre visible (non aux organes des sens, incapables de le percevoir), il est nécessaire pour le poète d'utiliser des symboles, étant donné que la réalité de ce personnage tient du mystère. Or, ce personnage devient visible par son incarnation dans d'autres personnages «concrets» des pièces. Parce qu'il les habite, ils deviennent alors des symboles de l'Inconnu, et c'est le cas de la Princesse Maleine. C'est pourquoi on peut avancer que Maeterlinck a vu du symbolisme dans les pièces d'Ibsen<sup>905</sup>. Il y perçoit en effet la présence du «troisième personnage qui se glisse toujours dans son dialogue, le troisième personnage, l'*Inconnu*, qui vit seul d'une vie inépuisablement profonde, et que tous les autres servent simplement à retenir quelque temps dans un endroit déterminé.<sup>906</sup>». Ainsi, tout ce qui rattache les pièces d'Ibsen à la réalité et qui tendrait à nous les faire qualifier de «naturalistes» ne serait qu'une «ruse» de l'auteur : «Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un poème ; mais comme des circonstances, fâcheuses en somme, le rattachent plus étroitement

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 93. Mais est-ce une raison pour l'écarter ? La pensée de Maeterlinck et son attitude créative (la soumission à l'image) ne sont-elles pas issues de sa philosophie ?

<sup>904</sup> Elle ne fait même pas partie de sa liste de personnages dont il interroge le caractère symbolique (*ibid.*, p. 49).

<sup>905</sup> Cf. à titre d'exemples les pièces citées dans notre bibliographie (partie I) Théâtre).

<sup>906</sup> Jules Huret, *Interviews de littérature et d'art, op. cit.*, p. 32.



que tout autre poème à ce que des conventions reçues pour simplifier un peu la vie nous font accepter comme des réalités, il faut bien que le poète *ruse* par moments pour nous donner l'illusion que ces conventions ont été respectées, et rappelle ça et là, par quelque signe connu, l'existence de cette vie ordinaire et accessoire, *la seule que nous ayons l'habitude de voir*. Par exemple, ce qu'on appelle l'*étude des caractères*, est-ce autre chose qu'une de ces concessions du poète ?<sup>907</sup>». Mais Maeterlinck, à nos yeux, dans son premier théâtre, va plus loin qu'Ibsen en se débarrassant davantage des conventions, et en créant un monde où il est plus difficile de reconnaître la réalité quotidienne, à savoir celle qui s'impose à notre vision ordinaire.

## F) LA FEMME SYMBOLISTE CHEZ MAURICE DENIS ET ALPHONSE OSBERT

### I) Introduction

#### 1) Le symbolisme et la femme

L'art pictural propose presque autant de représentations de femmes qu'il existe de peintres, la diversité est telle (de même qu'au théâtre) qu'il ne nous semble pas pertinent d'établir des catégories (celles-ci ne manqueraient d'ailleurs pas de se chevaucher), même si on peut trouver d'œuvre en œuvre des traits caractéristiques, des «solutions» similaires que nous ferons ressortir dans nos analyses. Selon notre hypothèse, la femme symboliste incarne les idées des artistes sur l'art, voire leurs théories<sup>908</sup>, et est à l'image du rapport que l'artiste entretient avec son art, c'est

---

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>908</sup> Ekkehard Mai rejoint notre pensée lorsqu'elle écrit : «Il s'agit de clarifier les nouveaux objectifs de l'expression artistique, censés prendre forme, contenu et signification non plus à travers la représentation de la nature mais – **à partir de leur propre représentation** – à travers celles des moyens et méthodes artistiques utilisés pour organiser le tableau.» (c'est nous qui soulignons ; «Abstraction et synthèse : Confrontation des textes de Maurice Denis avec la réflexion théorique

pourquoi nous choisissons d'analyser des œuvres particulières afin de dégager la pensée propre à chaque peintre et de mieux comprendre son processus de création. Cela n'exclut pas une unité de l'art symboliste qui, toujours selon notre hypothèse, se trouverait dans l'idée du sacré et dans son expression au moyen de la représentation de la femme. C'est précisément ce que notre recherche se propose de montrer.

Les catégories existent cependant dans la critique. Deux grands types de représentations féminines, qui sont comme deux bornes opposées (ou deux extrêmes), ont été dégagés : la femme maléfique ou fatale et la femme angélique ou idéalisée (la première davantage étudiée que la seconde apparaît comme la représentation dominante<sup>909</sup>), la réalité picturale est en fait beaucoup plus complexe et variée. Entre ces deux grands types se glissent d'autres représentations. D'ailleurs, dans son texte de présentation du catalogue *Le Symbolisme et la femme*, Jean-Roger Soubiran liste différents visages de la femme : femme médiatrice, femme métaphore de l'Art, Muse, Femme fatale, épouse, mère, expérience psychique ou âme<sup>910</sup>.

Par ailleurs, la critique distingue deux grands groupes de peintres symbolistes : les Nabis et les «peintres de l'âme». Lorsqu'il s'agit d'étudier les liens entre les différents arts à l'époque symboliste, notamment entre le théâtre et la peinture, il est le plus souvent question des Nabis et de leur rôle dans la conception des décors des pièces symbolistes<sup>911</sup>. D'une manière générale, pour beaucoup, le symbolisme

en Europe», dans Guy Cogeval, Claire Denis et Thérèse Barruel, *Maurice Denis 1870-1943*, Lyon, Musée des Beaux-Arts (29 septembre-18 décembre 1994). Paris, Réunion des musées nationaux/ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p. 31).

<sup>909</sup> Nous avons trouvé trois références d'ouvrages consacrés exclusivement à la femme fatale dans l'art (Patrick Bade, *Femme fatale: Images of evil and fascinating women*, London, Ash & Grant Ltd, 1979, 128 p. ; Reinhold Heller, *The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Woman in Nineteenth-Century Art*, Chicago, David and Alfred Smart Gallery (20 mai-21 juin 1981), Chicago, University of Chicago, David and Alfred Smart Gallery, 1981, 55 p. ; Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, op. cit.), mais seulement un catalogue d'exposition (cité ci-dessous) qui présente majoritairement le type de la femme idéalisée. De plus, d'une manière générale, dans les ouvrages consacrés au symbolisme (pictural ou littéraire), la lecture des représentations de la femme est celle d'une femme fatale.

<sup>910</sup> *Le Symbolisme et la femme*, *Le Symbolisme et la femme*, Paris, Mairie du IX<sup>e</sup> arrondissement (février-avril 1986), Toulon (mai-juin 1986), Pau (juillet-août 1986), Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986, p. 12.

<sup>911</sup> Cf. par exemple, les articles et ouvrages suivants : Geneviève Aitken, «Les Nabis, un foyer au théâtre», dans Céline Julhiet, Lydie Echassériaud, Aude Virey-Wallon et Jeanne Bouniort, *Nabis*

pictural se réduit aujourd'hui aux Nabis<sup>912</sup>. Ils ont souvent été étudiés. L'article d'Albert Aurier consacré aux symbolistes<sup>913</sup> serait-il en partie responsable de cette situation<sup>914</sup> ? En effet, tandis que le critique accorde des développements aux peintres Nabis, il ne fait que citer ceux qu'on dénommera les «peintres de l'âme». Ce qui peut être justifié par le fait que les théories ont été le plus souvent formulées par les Nabis<sup>915</sup> : «Cependant, les symbolistes dont il sera surtout parlé ici<sup>916</sup>, ont eux, plus précisément et plus explicitement expliqué leur esthétique»<sup>917</sup>. Il existe cependant un théoricien ardent défenseur des peintres de l'âme, l'écrivain Joséphin Péladan, qui a beaucoup écrit sur l'art et beaucoup fait pour la diffusion d'un art symboliste, mais ce dernier est à son époque une figure contestée (il

---

1888-1900 : *Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Zurich, Kunsthaus (28 mai-15 août 1993) ; Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (21 septembre 1993-3 janvier 1994), Munich, Prestel-Verlag et Paris, Réunion des musées nationaux, p. 399-424 ; Christine Hamon-Siréjols, «Paul Sérusier, lecteur et peintre du théâtre symboliste», dans *Études théâtrales*, n° 15-16, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910», Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999, p. 164-177 ; Mireille Losco, «Une scène polyptique : au croisement du naturalisme et du symbolisme», dans *ibid.*, p. 141-148 ; Marisa Verna, «Vers un art total. Synesthésie et dramaturgie symboliste», dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 228, 2005-4, p. 307-332 ; Geneviève Aitken et Samuel Josefowitz, *Artistes et Théâtres d'Avant-Garde : programmes de théâtre illustrés Paris 1890-1900*, Pully (Suisse), Musée de Pully, 1991, 107 p.

<sup>912</sup> Jean-David Jumeau-Lafond le souligne dans son introduction au catalogue de l'exposition sur les peintres de l'âme, qui souhaite «apporter un jour nouveau à une tendance peu ou pas étudiée, celle d'artistes qui tentèrent de répondre aux incertitudes de leur temps par une recherche plastique mais aussi spirituelle, morale ou philosophique.», dans Jean-David Jumeau-Lafond, *Les Peintres de l'âme : Le symbolisme idéaliste en France*, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon ; Anvers, Pandora ; Paris Musées, 1999, p. 9 (comporte 180 artistes, dont aucun Nabi).

<sup>913</sup> Albert Aurier, «Les symbolistes», dans *Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1892, p. 474-486.

<sup>914</sup> De même que son précédent article, paru en mars 1891 dans le *Mercur de France*, qui fait de Paul Gauguin «l'initiateur d'un art nouveau», à savoir le symbolisme (Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin», dans *Mercur de France*, tome deuxième, année 1891, Paris, Kraus Reprint Ltd, Vaduz, 1965, p. 155-165).

<sup>915</sup> On pense à Maurice Denis, mais aussi à Émile Bernard, à Paul Gauguin pour les Nabis, auxquels on peut ajouter Odilon Redon et Vincent Van Gogh.

<sup>916</sup> Aurier cite d'abord Gustave Moreau, Puvis de Chavannes et les préraphaélites comme précurseurs, puis Paul Gauguin, Vincent Van Gogh et Odilon Redon comme initiateurs, avant de citer «quelques jeunes gens» qui instaurent «le spiritualisme dans l'art» et qui pour la plupart sont des Nabis (Paul Sérusier, Émile Bernard, Charles Filiger, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Paul-Élie Ranson, Pierre Bonnard). Il ajoute à sa liste, comme leur accordant moins d'importance, Édouard Vuillard (pourtant Nabi), Jens Ferdinand Wullumsen, Claude-Émile Schuffenecker, Charles Guilloux, Alexandre Séon, Henry de Groux (ces derniers sont des «peintres de l'âme»).

<sup>917</sup> Albert Aurier, «Les symbolistes», dans *Revue encyclopédique*, *op. cit.*, p. 475.

Il faut cependant savoir que c'est Émile Bernard qui a expressément demandé des articles sur ses amis Van Gogh et Gauguin à Albert Aurier (Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symbolistes en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «critique d'art», p. 45).

dérange par son originalité), et on peut penser que ses propos ont moins de poids aux yeux d'Aurier<sup>918</sup>.

La distinction opérée par les critiques entre Nabis et peintres de l'âme reste avant tout formelle (différences de style), car les préoccupations de ces peintres sont souvent communes, et de nombreux liens peuvent être tissés entre des peintres appartenant à ces deux groupes. En tout cas, quel que soit le groupe auquel ils appartiennent, les deux grands types de représentations de la femme sont présents chez de nombreux peintres symbolistes, ce qui ne signifie pas que la femme soit chaque fois un symbole. Il semble cependant que le nombre de représentations féminines soit plus fréquent chez les peintres de l'âme, qui ont privilégié le motif de la femme (*cf.* choix des artistes de l'exposition sur *Le Symbolisme et la femme*) ; de même, ces peintres ont en majorité privilégié sa représentation «angélique»<sup>919</sup>.

## 2) Émotion et imitation

La conception de l'art de Denis, comme celle d'Aurier, s'oppose à celle d'un art qui est une imitation de la nature. Ainsi, au cœur de la peinture symboliste se pose, comme en littérature, la question de la mimésis dont le changement de définition provoque une «crise». Denis rejette la «bête imitation» et le «mensonge naturaliste»<sup>920</sup>. Par conséquent, les émotions qui sont au cœur du symbolisme ne se traduiront pas dans les sujets choisis par le peintre, mais grâce aux moyens matériels que ce dernier utilisera de manière réfléchie : «... *se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque*

---

<sup>918</sup> Maurice Denis lui-même prend ses distances vis-à-vis de Joséphin Péladan mais cependant pas des artistes qui exposent aux Salons de la Rose+Croix, dont plusieurs font partie de l'École de Pont-Aven. En effet, il refuse une invitation à exposer en raison de «son attachement à l'Église romaine et son refus de l'allégorie.», extrait de son Journal cité dans Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1991, p. 56. Par ailleurs leur conception de l'art diffère, et tandis que Denis recherche de nouvelles formes, Péladan prône les formes «éternelles, de la tradition.» (*ibid.*, p. 41).

<sup>919</sup> C'est la conclusion qui peut être tirée de la lecture du catalogue d'exposition *Le Symbolisme et la femme*, *op. cit.*

<sup>920</sup> Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme, Théories*, textes réunis et présentés par Olivier Revault, Paris, Hermann, 1964, p. 45.

*anecdote* – est essentiellement une surface plate recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées<sup>921</sup>». La déclaration de Maurice Denis qui se présente comme un rappel («se rappeler qu'un tableau...»), contrairement à ce qu'elle laisse entendre, n'est pas une évidence. Pour beaucoup (surtout des profanes et des amateurs), un tableau est *avant tout* la représentation de quelque chose d'existant dans la vie réelle : «un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote», les exemples donnés par Denis constituent ce que l'on appelle le «sujet». Le «sujet» peut se définir comme un résumé du contenu de l'œuvre. Or, limitée au sujet, la peinture n'est qu'une copie du réel. De plus, en définissant le tableau par son sujet, on en oublie le travail du peintre et les moyens qu'il utilise, c'est ce que veut dire Maurice Denis. Il n'est pas question pour le peintre de prôner ici un art non figuratif, cependant sa définition insiste sur le fait que, d'une certaine manière, l'abstraction (des couleurs, de la construction logique) est à la source de toute peinture, même figurative. En effet, la peinture, nous dit-il, ce sont aussi des couleurs, choisies par le peintre, posées sur un support (une toile par exemple), sans oublier la pensée de celui qui a organisé ces couleurs sur la toile, qui a réfléchi à une façon de faire.

Mais il y a plus derrière l'expression «en un certain ordre assemblées» : il y a le désir de retrouver dans l'art l'harmonie de la nature, c'est-à-dire le rapport entre les choses tel qu'il a été voulu par Dieu<sup>922</sup>, qui fait de la nature un symbole de la perfection divine<sup>923</sup>, de la Beauté. Peut-être est déjà exprimée ici l'idée de synthèse qui suppose choix et arrangement : «L'idéal de l'art, c'est de condenser, de résumer en un petit nombre de formes claires et concises les rapports infiniment variés que nous percevons dans la nature<sup>924</sup>». Or, le symbole permet de réduire le multiple à l'un, voire de contenir l'infini dans l'unité. On a ici une conception sacrée de l'art, énoncée par un chrétien catholique. L'art est sacré, nous dit-il, lorsque l'émotion donnée par la nature est transposée dans le plan propre à

<sup>921</sup> Texte de 1880 cité dans *ibid.*, p. 13.

<sup>922</sup> «Les rapports logiques sont le caractère essentiel de la nature vivante.» (*ibid.*, p. 50).

<sup>923</sup> On retrouvera la même idée chez le catholique Claudel.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 140. Ajoutons que cette idée fait le lien entre le symbolisme et le classicisme, vers lequel il évoluera.

l'œuvre d'art<sup>925</sup>. Dans son article, Albert Aurier présente la même conception, cependant au lieu de la définir comme une conception religieuse, il la définit comme une conception mystique<sup>926</sup>. Ainsi lorsqu'il explique «le sentiment du beau» et «l'émotion esthétique» comme étant le fruit de «la communion de deux âmes», «l'âme humaine» et «l'âme de l'œuvre» (ne correspondrait-elle pas d'ailleurs à l'âme de l'artiste ?) et qu'il conclut son développement sur la spiritualité de l'œuvre d'art avec l'idée que «[c]omprendre une œuvre d'art, c'est en définitive l'*aimer d'amour* (...)». Le contact avec l'œuvre d'art prendrait la forme d'une union mystique, car l'amour dont Aurier parle – préalablement écrit avec une majuscule, et distingué de «l'Amour humain» – est au cœur du mysticisme<sup>927</sup>. On peut par conséquent relever deux orientations du symbolisme, religieux et mystique, qui se rejoignent toutes deux dans l'expression du sacré. À titre d'exemple, nous dégagerons ces deux orientations dans les œuvres respectives du nabi Maurice Denis et du peintre de l'âme Alphonse Osbert.

## II) Le symbolisme de la femme chez Maurice Denis

Il ne peut y avoir de séparation entre le sacré et le profane chez un artiste pour lequel la peinture est un art religieux et chrétien<sup>928</sup>. Dans ses œuvres «profanes»

<sup>925</sup> Idée exprimée dans *ibid.*, p. 78.

<sup>926</sup> Aurier fait toutefois la distinction entre «un mysticisme encore un peu païen» et «une plus orthodoxe mysticité» (Albert Aurier, «Les symbolistes», dans *Revue encyclopédique, op. cit.*, p. 481).

Denis ne se considère pas comme mystique et semble prendre des distances par rapport au mysticisme d'Aurier : «Les écrivains, de leur côté, Charles Morice ou Albert Aurier, accentuaient le point de vue mystico-littéraire.» (Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme, op. cit.*, p. 64).

<sup>927</sup> Maeterlinck citant Ruysbroeck l'Admirable dans son introduction : «Et vous pouvez remarquer ainsi que l'unité attirante de Dieu n'est autre chose que l'amour sans bornes, qui attire amoureusement vers le dedans, en une jouissance éternelle, le Père, le Fils et tout ce qui vit en lui.» (Maurice Maeterlinck, *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction de Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, 1990, p. 58). Chez Pseudo-Denys L'Aréopagite, on peut lire : «en Dieu, le désir amoureux revêt la forme de l'unité» (Pseudo-Denys L'Aréopagite, *Œuvres complètes*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier Éditions Montaigne, coll. «Bibliothèque philosophique», 1943, p. 106).

<sup>928</sup> «La peinture est un art essentiellement religieux et chrétien.», écrit le peintre à l'âge de 16 ans (*Journal* du 5 janvier 1886, extrait cité dans *Maurice Denis : Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et commentés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts,

(c'est-à-dire qui ne proposent pas de sujets religieux) se superposent chez Maurice Denis légende médiévale, récit biblique et réalité du peintre, formant une sorte de mythologie personnelle caractéristique de la période des «belles icônes», soit entre 1889 et 1897<sup>929</sup>. À son amour pour Marthe se superposent son amour pour l'art et son amour pour Dieu : la femme, l'art et le sacré ne font alors plus qu'un dans l'esprit et l'œuvre du peintre, ce que nous tenterons de montrer par l'analyse de quelques œuvres de cette période.

### 1) *Les Muses* : un tableau à la fois profane et sacré, la femme médiatrice

D'après Jean-Paul Bouillon, dans le tableau de 1893 intitulé *Les Muses*<sup>930</sup>, «c'est le principe même de l'art qui court en filigrane» et qui, toujours selon le critique, traduit «la vérité de la formule clé de l'article de 1890»<sup>931</sup>, à savoir : «L'Art est la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde, qui se contente de vivre<sup>932</sup>». Cette déclaration unit déjà *par définition* l'art et la nature. Or que montre ce tableau ? Dix femmes dans un bois qui toutes ont la même physionomie. Le trio féminin du premier plan permet de reconnaître les traits – bien que seulement suggérés – de la première femme du peintre, Marthe. Les autres femmes, qui toutes se ressemblent, se transforment en silhouettes dont on

---

«Collection savoir : sur l'art», p. 3). Bouillon commente dans son Introduction : «L' "innocence" de ce credo fera sa force, à partir duquel l'effort spéculatif ne sera ensuite qu'effort d'élucidation (...)», *ibid.*, p. viii). Éluclation non seulement théorique, mais aussi pratique, Denis ne distinguant pas ses deux activités de peintre et de théoricien.

À propos de l'indistinction entre le profane et le sacré, un critique d'art qui lui est contemporain écrit dans une étude sur le peintre : «Même dans ses décorations profanes les plus réussies, il semble que l'idée première ait jailli d'une émotion religieuse (...)» (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1914, vol. 1, p. 210.).

<sup>929</sup> Périodisation proposée par Jean-Paul Bouillon à partir de la lecture du *Journal* de Denis (à la date du 1<sup>er</sup> janvier 1940), dans Jean-Paul Bouillon (dir.), Maryline Di Panzillo al. (auteurs), *Maurice Denis 1870-1943*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée d'Orsay ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 23.

<sup>930</sup> On en trouve une illustration dans Michaël Gibson, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 2006, p. 54, sous le titre *Les Muses au bois sacré*.

<sup>931</sup> Citations dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>932</sup> *Idem*. On peut lire ici sa conception en quelque sorte «pratique» de l'art qui se distingue de la conception plus intellectuelle d'Aurier. Ce dernier, par exemple, entreprend une démonstration à la fois logique et philosophique de la «loi des équivalences» (Albert Aurier, «Les symbolistes », dans *Revue encyclopédique*, *op. cit.*, p. 479), alors que s'il existe une «théorie des équivalences» pour Denis, c'est – pourrait-on dire pour schématiser – parce que Dieu est partout, que toute forme de création est divine et par conséquent vivante.

distingue de moins en moins les visages au fur et à mesure que l'œil pénètre dans la profondeur de champ du tableau. Ces femmes qui peuplent le bois semblent chez elles tant elles se trouvent en harmonie avec la nature. Par exemple, les deux femmes debout à gauche sont aussi droites et élancées que les troncs d'arbres qu'elles redoublent de leur corps. D'autre part, aux trois couples de femmes correspondent trois couples d'arbres. Enfin, le parterre qui n'a rien de réaliste tant il est décoratif fait écho, par son jeu d'opposition de couleurs (rouge et ocre) et son dessin stylisé, aux robes de la femme vue de profil et à celle de la femme vue de dos. Ainsi la scène de l'avant-plan – scène de salon, d'intérieur (femmes assises en train de lire) – qui pourrait paraître incongrue, s'intègre aisément au lieu extérieur, naturel. De la même façon, la couleur noire est reprise en écho : deux femmes habillées en noir répondent à deux troncs d'arbres de couleur noire. D'une manière générale, le peintre joue sur des contrastes subtils en utilisant une palette harmonisée. La présence de ces femmes dans le bois symbolise la beauté de la nature dont on a vu qu'elles sont en quelque sorte inséparables, tout en étant une source d'inspiration pour le peintre, ce qu'indique le titre donné à l'œuvre. Ajoutons que ce bois fait très clairement référence à la fresque de Puvis de Chavannes *Le Bois sacré, cher aux Arts et aux Muses*<sup>933</sup> : le motif du bois sacré est aussi symbole de l'art, tel que le conçoit Maurice Denis, admirateur – comme beaucoup d'autres symbolistes<sup>934</sup> – du célèbre décorateur.

Enfin, la présence de la dixième femme du tableau (alors que les Muses ne sont que neuf), presque imperceptible (on pourrait ne pas l'identifier au premier regard sur l'œuvre) ajoute au caractère sacré de l'ensemble. En effet, d'après Jean-Paul Bouillon, «[c]ette élue, déjà dans un monde supérieur, comme la communiant appelée par l'ange et qui s'apprête à franchir le talus dans *La Procession sous les arbres* de la même année, est bien la “dixième muse” : Marthe, celle qui inspire Denis lui-même.», et par conséquent l'amour. Ainsi, dans le contexte de l'œuvre, l'amour profane est sacralisé par la nature et l'art, et la femme devient la médiatrice entre le profane et le sacré, le matériel et l'immatériel. Dans *Les Muses*,

<sup>933</sup> On en trouve une illustration dans Michaël Gibson, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 54.

<sup>934</sup> Citons Alphonse Osbert, Edmond Aman-Jean, Alexandre Séon, Paul Sérusier, Valère Bernard, Georges Seurat, etc.



inaccessible, presque invisible (elle est lointaine et isolée ; comme illuminée par une lumière presque surnaturelle, elle appartient déjà à un autre monde<sup>935</sup>), elle est ce vers quoi tend le peintre et qu'il pourra atteindre grâce à son art. C'est pourquoi cette peinture est à la fois profane et religieuse, comme toutes celles de Denis. D'ailleurs, de nombreux éléments présents dans cette toile se retrouvent dans d'autres œuvres de cette même période. Examinons-les tour à tour dans la mesure où ils participent du symbolisme de la représentation de la femme.

## 2) Les représentations multiples de la femme symboliste : quelques exemples

La période des «belles icônes» se caractérise par une démultiplication de figures féminines similaires, si ce n'est identiques, comme si le peintre voulait toujours représenter la même femme, comme s'il s'attachait à un type idéal<sup>936</sup>. Ce type idéal prend souvent la figure de la femme aimée, Marthe, mais sa représentation obsédante signifie selon nous beaucoup plus que son amour pour elle. D'ailleurs, il existe des représentations multiples pour lesquelles il est bien difficile de reconnaître les traits de Marthe (*Avril (Les Anémones)* de 1891 ou les quatre panneaux pour une chambre de jeune fille de 1891 et 1892, par exemple). Et à l'exception de *Marthe au piano* (si on se limite aux œuvres du catalogue de 2006<sup>937</sup>), qui ressemble davantage à un portrait traditionnel, les traits de la femme du peintre sont le plus souvent suggérés et ne suffiraient pas à caractériser une personne réelle (ce qui montre que le but du peintre n'est pas de permettre la reconnaissance du sujet du tableau). La femme qu'il représente dans toutes ses toiles, métamorphosée par son regard, devient un symbole.

On remarque à ce propos la récurrence du chiffre trois, qui selon nous ne correspond pas seulement à des étapes de la vie d'une femme ou à des aspects de

---

<sup>935</sup> Nous étudierons dans d'autres œuvres la fréquente séparation entre les mondes réel et imaginaire, ici très subtile, ailleurs beaucoup plus claire.

<sup>936</sup> D'autres peintres, préraphaélites ou symbolistes, proposent un type idéal de femmes comme Dante Gabriel Rossetti, Fernand Khnopff, Carlos Schwabe, Émile-René Ménard, Edmond Aman-Jean, Armand Point, etc.

<sup>937</sup> Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.* Les tableaux cités dans cette partie sont représentés dans cet ouvrage.

la personnalité, comme certains critiques l'ont analysé<sup>938</sup>. Denis peint un triple portrait de sa femme, *Triple portrait de Marthe fiancée* (1892) ainsi que d'Yvonne Lerolle, amie de la famille, *Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects* (1897). Nous avons déjà noté dans *Les Muses* la présence de trois couples de femmes et, au premier plan, du groupe des trois femmes assises. On retrouve ce chiffre de manière récurrente dans le tableau *Le Verger des vierges sages* (1893), alors que dans le texte biblique auquel le titre du tableau fait référence, les vierges sont au nombre de dix<sup>939</sup>. Dans cette toile, un groupe de trois femmes habillées est (matériellement) séparé d'un autre groupe de trois femmes nues au second plan. Aux trois femmes du premier plan sont associés trois groupes d'arbres en couple. Dans *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond (L'Échelle dans le feuillage)* (1892), ce sont de nouveau trois femmes qui sont mises en valeur par leur représentation «en pied», tandis qu'on aperçoit seulement le buste d'une quatrième femme dans le bas du tableau. Dans *Avril* (1894), la procession aérienne de femmes portant des paniers de fleurs met en valeur un groupe de trois femmes qui semble avancer en direction du spectateur. Et enfin, dans *Figures dans un paysage de printemps* (1897), trois femmes aux traits de l'épouse du peintre forment le sujet de la toile. Les exemples pourraient être multipliés, le catalogue dirigé par Jean-Paul Bouillon mentionne également deux toiles appartenant à des collections particulières, intitulées *Soir trinitaire* (1891) et *Trois jeunes princesses* (1<sup>ère</sup> version, 1893)<sup>940</sup>.

Par conséquent, on ne peut nier que le chiffre trois soit porteur chez le peintre d'une symbolique forte, et s'il peut prendre des sens différents selon les œuvres<sup>941</sup>,

---

<sup>938</sup> Guy Cogeval écrit à propos du *Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects* : «Denis se montre fidèle à son goût pour les représentations allégoriques des moments de l'existence (...)» (Guy Cogeval, Claire Denis, Thérèse Barruel (et collab.), *Maurice Denis 1870-1943*, Lyon, Musée des Beaux-Arts (29 septembre-18 décembre 1994). Paris, Réunion des musées nationaux/ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p. 176) ; Anne Gruson et Claire Denis écrivent dans leur commentaire de *La Princesse dans la tour* : «Denis s'est plu à peindre des "portraits multiples" pour évoquer la pluralité de l'être.» (*ibid.*, p. 192).

<sup>939</sup> Mt, XXV, 1-13 («Les dix vierges») dans *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Alliance biblique universelle, Le Cerf, 1990, p. 1467.

<sup>940</sup> *Soir trinitaire* figure dans le catalogue de l'exposition de Lyon de 1994 (Guy Cogeval, Claire Denis, Thérèse Barruel (et collab.), *Maurice Denis 1870-1943*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>941</sup> Dans *Figures dans un paysage de printemps*, Carina Schäfer propose trois lectures possibles : la triade féminine peut symboliser l'éveil de l'amour et son aboutissement dans la consécration du

il est très probable que domine son sens religieux (qui peut d'ailleurs se superposer à d'autres sens), ou du moins que ce sens soit toujours présent. N'oublions pas que pour Maurice Denis, la peinture a toujours été religieuse et chrétienne. C'est alors que, par la Trinité (un seul Dieu en trois personnes), la femme symbolise la divinité, et qu'en faisant correspondre le multiple et l'Un, elle exprime la perfection de cette divinité.

### 3) La conception de la nature chez Maurice Denis pendant sa période symboliste

Dans toutes les toiles que nous avons évoquées ou analysées (à l'exception de *Marthe au piano*), la nature est présente : rien d'étonnant si «[l]'Art est la sanctification de la nature». Que signifie pour Denis le mot «nature»? Il nous faut ici préciser ce que le peintre entend par ce qui est devenu un concept, où tout au moins un sujet de questionnement et de réflexions sur l'art. Car, en effet, parler de la nature ce n'est pas seulement parler de la représentation de paysages naturels, c'est plus largement aussi aborder la question de l'imitation de la nature, et donc des rapports de l'art et de la nature. La question est complexe, parce qu'au cours de sa carrière Maurice Denis opérera un retour au classicisme et à «l'imitation de la nature», ses théories qui abordent la question peuvent alors se trouver en contradiction. Nous nous limiterons ici à ce que le peintre pensait de «la nature» à son époque symboliste, puisque c'est cette conception de la nature qui se trouve présente, symbolisée dans les œuvres de la période des «belles icônes».

Il n'est pas anodin que Denis souligne que des paysagistes, et non des «peintres de l'âme», sont à l'origine du symbolisme. Le peintre cite Cézanne influençant

---

mariage (présence d'une couronne de fiançailles et d'un bouquet de mariage), les trois Grâces ou encore les vertus chrétiennes «en raison surtout de la présence du cerf, symbole, certes, du Christ, mais parfois aussi associé à la représentation de la Vertu et de la Chasteté, et, depuis Augustin, à l'âme et à la recherche de Dieu. On pourrait donc supposer ici l'allusion à une quête spirituelle (...)» (Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 188).

Gauguin et Bernard<sup>942</sup>, puis Seurat et Pissaro en précisant : «C'étaient des esprits passionnés de vérité, vivant en communion avec la nature (...)»<sup>943</sup>. Leur peinture est en effet la traduction de leurs sensations au contact de la nature, en cela ils sont encore des impressionnistes, mais leur volonté de traduire ces sensations par des moyens picturaux précis et réfléchis (la technique du pointillisme, par exemple) les transforme en symbolistes, pour lesquels toute sensation doit avoir son équivalent plastique. Leur peinture n'est pas «un double de la chose vue<sup>944</sup>» ou ce que Denis appelle encore «le trompe-l'œil de la foule<sup>945</sup>», car «ils ont substitué à la nature un aspect de leur imagination, c'est-à-dire le signe d'une idée : ce n'est point par le sujet qu'ils émeuvent, mais par l'œuvre elle-même, telle qu'ils l'ont peinte.<sup>946</sup>». Dans notre évocation des paysagistes, l'emploi du mot «nature» renvoie à son sens courant. Mais la *Nature* en peinture n'existe pour Denis qu'à partir du moment où le peintre a trouvé des équivalences capables de traduire l'émotion de beauté que la *nature* – le paysage naturel – a suscitée, ou encore à partir du moment où «la *matière* de l'œuvre d'art» est capable «d'émettre d'aussi puissantes suggestions que les aspects de la nature elle-même.»<sup>947</sup>. Elle n'est donc pas une question de ressemblance au réel. D'ailleurs, ce que le spectateur trouve ressemblant dans les tableaux anciens ne l'est jamais, le peintre déforme ou réorganise toujours le réel, et la vision même du spectateur, par l'habitude, en est déformée : de là naît l'illusion, le trompe-l'œil (le processus est similaire en ce qui concerne la vraisemblance théâtrale). La conception du peintre nous paraît la plus clairement exprimée lorsqu'il écrit : «Peut-être un jour arriveront-ils à la Nature, c'est-à-dire que leur conception des choses pourra devenir assez complète, assez profonde, pour que l'œuvre d'art réalisée par eux conserve tous les rapports logiques qui sont le caractère essentiel de la Nature vivante, et qu'ainsi il y ait plus

---

<sup>942</sup> Tandis que Denis fait de Paul Cézanne un symboliste, Bernard en fait un mystique (cf. article consacré à Cézanne dans *L'Occident*, n° 32, juillet 1904, reproduit dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1994, 327 p.).

<sup>943</sup> Maurice Denis, *Théories 1890-1910 : Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 1920, p. 34.

<sup>944</sup> *Ibid.* p. 41-42.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 17.

d'analogie entre l'objet et le sujet, entre la création et l'image qu'ils en auront reconstituée.<sup>948</sup>». On peut alors penser que l'idéal de la peinture est dans la fusion entre le sujet et l'objet, au moment où le réel vu devient, comme dirait Merleau-Ponty, un prolongement du corps de l'artiste.

#### 4) La femme associée à la nature dans l'art du peintre

Sensible à cette conception de la nature, nous nous proposons d'analyser d'autres œuvres dans lesquelles cette dernière est le plus souvent représentée sous la forme de jardins ou de forêts.

Dans la mesure où c'est par l'art du peintre que la femme apparaît comme indissociable de la nature représentée (comme nous avons pu le voir dans *Les Muses*), le tableau représente l'idéal théorique de l'œuvre d'art, symbolisé notamment par la femme. Par exemple, dans *Avril (Les Anémones)*, le traitement pointilliste uni à l'utilisation de la couleur crée l'analogie, voire l'unité entre la femme et la nature. À propos de la femme accroupie du premier plan, la couleur de sa robe est pratiquement identique à celle du sentier sur lequel elle se trouve, et ne s'en distinguerait pas si le peintre n'avait ajouté un motif jaune au bas de la robe (trois rayures parallèles). En outre, son écharpe noire s'harmonise avec les petits points noirs dont est fait ce même sentier. De plus, l'écharpe serpentine qu'elle porte autour du cou et qui descend sur sa poitrine et ses genoux est l'écho du lierre qui enlace le tronc de l'arbre situé à sa proximité : tous deux forment des arabesques. La deuxième femme, accroupie cette fois-ci dans l'herbe, se détache davantage du paysage par la masse blanche qu'elle forme, cependant elle reste en harmonie totale avec lui. En fait, elle est similaire aux fleurs blanches qu'elle est en train de cueillir<sup>949</sup>, et sa silhouette reprend l'opposition de couleurs blanc-vert que créent les fleurs sur l'herbe où elles poussent. D'autre part, situées sur le sentier ou à sa proximité, les deux femmes peuvent prendre un caractère initiatique

---

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>949</sup> On pourrait y voir une image de la femme-fleur symboliste, mais ce serait réduire le sens de la représentation, puisque tous les éléments du tableau visent à l'interpénétration de la femme et de la nature.

(d'autant plus que le peintre a environ vingt ans au moment de la composition du tableau), dans la mesure où le sentier – motif récurrent de l'œuvre de Denis – symbolise le «chemin de la vie»<sup>950</sup>. On le retrouve par exemple dans les deux panneaux de 1892, *Avril* et *Juillet*, soit pour le premier, sous forme d'un vrai sentier au bord duquel des silhouettes féminines en robe blanche cueillent des fleurs (à l'instar du tableau que nous venons de commenter), soit pour le second, sous la forme d'une prairie ensoleillée aux lignes sinueuses qui rappellent celles du sentier du panneau *Avril*. Chemin de la vie tracé au milieu de parterres de fleurs dans un jardin édénique, dans le tableau *Le Verger des vierges sages* (1893), le sentier devient un symbole à caractère religieux. Or, une fois de plus, il est associé à la présence de femmes en robe blanche, dont celle du premier plan porte les traits du visage de Marthe, la femme aimée.<sup>951</sup>

Pour finir, citons deux œuvres que nous trouvons intéressantes de rapprocher : *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond (L'Échelle dans le feuillage)* en 1892 et *Avril* en 1894. Toutes deux sont des œuvres décoratives destinées à des plafonds, elles représentent des personnages féminins associés à la nature, mais qui ne se trouvent ni dans un bois ni dans un jardin. Si dans *L'Échelle dans le feuillage* la nature est décorative, elle est à notre sens encore plus stylisée dans *Avril*, à tel point que la représentation relève de l'irréel. D'ailleurs, rien de réaliste à cette procession de femmes en lévitation (là encore en robes blanches), portant des paniers de fleurs et s'élevant à perte de vue dans le ciel. Ces femmes, d'après Jean-Paul Bouillon, pourraient représenter des anges et le tableau serait une allusion indirecte à Wagner (par le poème «Parsifal» de Verlaine) et à ses Filles-fleurs, tout en constituant «un autoportrait très dense de Denis, dans la

---

<sup>950</sup> Chemin à la connotation religieuse chez un chrétien pour lequel la vie est création divine ; c'est d'ailleurs sous forme d'un chemin de la vie que Denis représente le ruisseau bleu de son tableau *Noli me tangere, au ruisseau bleu* : «Le cours d'eau, ruisseau de vie, tracé comme un chemin et bordé de rives vertes fertiles, symbolise la promesse de la vie éternelle.» (Sylvie Patry dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 149). Par conséquent, nous n'interprétons pas ce chemin de la vie comme les étapes de la vie d'une femme.

<sup>951</sup> Parmi les autres exemples de femmes associées à la nature : la femme dans *Le Printemps*, arbre parmi les arbres, les couleurs de sa robe faisant écho à celles des troncs, ou encore celle de *L'Automne*, tache lumineuse au milieu des arbres, comme un rais de lumière tombant sur une clairière (deux œuvres destinées à des vantaux de porte, datant de 1894). Remarquons que dans les deux cas, on trouve une triade féminine à l'arrière-plan.

situation du moment»<sup>952</sup>. Quelles que soient ces interprétations, elles puisent indirectement au sacré<sup>953</sup>. Le sacré est plus explicitement présent dans *L'Échelle dans le feuillage* dont le motif évoque un songe de Jacob : «Il eut un songe ; voici qu'était dressée sur terre une échelle dont le sommet touchait le ciel ; des anges de Dieu y montaient et y descendaient.<sup>954</sup>». L'élévation de ces femmes vers un infini, dont on peut presque dire qu'elles sont aussi en lévitation (deux des femmes ne tiennent pas l'échelle), les apparente à des anges, et l'œuvre pourrait traduire l'aspiration de Maurice Denis vers Dieu. Là encore, grâce au style décoratif employé, la femme symbolise la nature : les trouées à travers les feuillages répondent aux volutes formées par le bas des robes vues en contre-plongée. Angélique dans les deux œuvres, la femme est déréalisée au moyen de l'art du peintre.

Même dans les scènes d'intérieur, la femme est liée à la nature grâce à l'art du peintre. C'est le cas dans *La Dormeuse au bois magique* (1892), œuvre destinée aux décors de la pièce de Gabriel Trarieux, *Le Songe de la belle au bois*<sup>955</sup>, dans laquelle «[d]es correspondances se tissent entre la femme et la nature.<sup>956</sup>». On peut relever des similitudes entre les membres de la femme endormie et les formes des branches des arbres, de la même couleur que la peau de la dormeuse. Sa chevelure est comme une couronne végétale et s'inscrit dans le prolongement du tronc de l'arbre sur lequel elle semble s'appuyer. Ainsi sa tête fait le lien entre l'espace intérieur et le décor de l'arrière-plan qui pourrait également être la projection d'un rêve. Si le décor est réel, c'est-à-dire s'il s'agit d'un «vrai» paysage, le cadre que forme le triptyque dessinerait alors une verrière. Pour revenir à la chevelure, il est intéressant de remarquer que Denis a modifié un détail par rapport à la description

---

<sup>952</sup> Cf. le commentaire de ce tableau par Jean-Paul Bouillon, dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 168.

<sup>953</sup> Les symbolistes ont coutume d'aller applaudir l'opéra de Wagner, *Parsifal* (entre autres), «le dimanche, au Concert Lamoureux», se rappelle Maurice Denis, dans Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, coll. «Collection savoir : sur l'art», 1993, p. 185.

<sup>954</sup> Gn, XXVIII, 12, dans *Traduction œcuménique de la Bible, op. cit.*, p. 51. Nous reprenons l'allusion biblique, repérée par Agnès Delannoy, dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 141.

<sup>955</sup> Gabriel Trarieux, *Le Songe de la belle au bois : conte de fées en 5 actes*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1892, 64 p.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 152.

qui est faite de la princesse au début de la pièce<sup>957</sup> : la chevelure ne tombe pas au sol mais est tressée en couronne, ce qui confirme la volonté du peintre de mieux intégrer la femme au paysage et de fondre les différents espaces en un seul espace. Le symbole qu'elle représente prend ainsi plus de force.

Notons également la présence du chemin qui serpente à travers le bois et sur lequel s'avance le cavalier à la rencontre de la «princesse» endormie (car le thème de la pièce est bien celui de la Belle au bois dormant), qui aboutit à la bande de taillis au premier plan du paysage. Celle-ci rappelle la forêt de ronces entourant le château dans le conte de *La Belle au bois dormant*, que seul pourra franchir le prince<sup>958</sup>. Ici s'allient clairement conte et mythologie personnelle<sup>959</sup>, car le prince Azur de la pièce (ou celui des contes de Charles Perrault ou des frères Grimm), c'est aussi Maurice Denis. On le retrouve combattant le dragon dans un tableau qui présente de nombreuses similitudes avec *La Dormeuse, La Princesse dans la tour* (1894). Deux espaces – intérieur et extérieur (une tour et le jardin du château) – séparés par ce qui est ici une structure architecturale à arcades (qui rappelle le triptyque de l'autre tableau) structurent de la même façon l'œuvre<sup>960</sup>.

Indissociable de la Nature et sanctifiée par l'Art, il n'est pas étonnant de constater que la femme est le plus souvent vêtue de blanc, symbole – faut-il le rappeler – à la fois de pureté et de virginité, symbole religieux. Cependant dans *La Dame au*

---

<sup>957</sup> La Princesse est ainsi décrite dans la pièce : «Songe clair derrière les vitres, la Princesse blanche est endormie là ; elle dort innocemment comme un frêle agneau. Son visage est beau comme un clair de lune en été ; ses mains pendantes semblent des fleurs inclinées ; ses lourds cheveux qui touchent la terre, feraient pâlir les rayons d'or, bêtes merveilleuses assoupies...» (Gabriel Trarieux, *Le Songe de la belle au bois : conte de fées en 5 actes*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1892, p.12).

<sup>958</sup> Charles Perrault, *Contes*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 250-251. Grimm, *Contes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 140-141.

<sup>959</sup> Commentant *La Princesse dans la tour*, Jean-Paul Bouillon écrit : «C'est l'une des «icônes» les plus séduisantes de la première moitié des années 1890, et de la période proprement nabi, dans la série richement fournie des sujets légendaires à chevaliers et à princesses qui accompagnent les fiançailles du peintre (1891) puis son mariage (1893).» (Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 164).

<sup>960</sup> Dans *La Princesse dans la tour*, l'espace situé au-delà de l'arcature est une «transfiguration poétique de la vue que le peintre avait de son atelier.». La double figure du chevalier présente dans les deux tableaux étudiés symboliserait les doutes et hésitations du peintre à l'époque, concernant la possibilité d'une conciliation entre vocation artistique et engagement amoureux (déchirement dont il parle dans son Journal). Ces commentaires sont ceux d'Anne Gruson et Claire Denis dans Guy Cogeval, Claire Denis, Thérèse Barruel (et collab.), *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 192.



*jardin clos (Nu aux bouquets de violettes)* de 1894, la femme expose sa nudité. La double référence artistique évidente de ce tableau au Titien et à Puvis de Chavannes, ainsi que la mythologie personnelle du peintre, représentée par l'arrivée du cavalier au dernier plan et le «portail caractéristique» de «la maison qu'il occupe à Saint-Germain-en-Laye»<sup>961</sup> permettent d'avancer avec Jean-Paul Bouillon «qu'il ne s'agit pas d'un portrait naturaliste, mais d'un nu "sacré"». Sacré religieux avec la référence au Titien, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, et sacré artistique avec la référence à Puvis, *L'Espérance* de 1872, dans sa version dénudée. Une fois de plus, la femme, l'art et la nature s'unissent pour symboliser le sacré. Le nu symboliste présente alors la même signification de pureté et de virginité que toutes les silhouettes féminines habillées de blanc (le blanc est d'ailleurs présent par la balustrade de marbre, les vases et le tissu)<sup>962</sup>. Le synthétisme de la figure aux formes épurées, initié par Puvis, tend à déréaliser la femme, sans en faire pour autant une allégorie (en raison notamment des éléments qui renvoient au réel transfiguré par l'imaginaire du peintre). À ce propos, il est tout aussi important en peinture qu'en littérature de distinguer l'allégorie du symbole. La distinction opérée par Maurice Denis est même fondamentale dans la mesure où elle renvoie à deux conceptions de l'art totalement différentes : le peintre écrit qu'il ne faut pas «confondre les tendances mystiques et *allégoriques*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances *symbolistes*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art.<sup>963</sup>». L'art moderne

<sup>961</sup> Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943*, p. 162.

<sup>962</sup> Jean-Paul Bouillon trouve ce qui pourrait être une définition du nu symboliste dans un extrait du Journal d'Odilon Redon (daté du 14 mai 1888) : «une nudité qui nous rassure, parce qu'elle ne la cache pas [...] sans honte, dans un éden, pour des regards qui ne sont pas les nôtres, mais ceux d'un monde cérébral, un monde imaginaire créé par le peintre, où se meut et s'épand la beauté qui jamais n'engendra l'impudeur, mais défère au contraire à toute la nudité un attrait pur qui ne nous abaisse pas.» (extrait de *À soi-même* cité dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943*, p. 162). La mention du monde cérébral suggère que ce nu a été vu par le peintre avec les «yeux de l'esprit» et non les «yeux de chair». Par conséquent, le spectateur doit adopter ce même regard pour saisir toute la spiritualité de l'œuvre.

<sup>963</sup> Maurice Denis, *Théories 1890-1910 : Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, op. cit., p. 17. Remarquons que Denis allie le mystique à l'allégorique, comme il allierait le religieux au symbolisme (ce qu'il n'écrit pas, mais nous savons que pour lui tout art est symboliste et chrétien). Que penser alors de la toile intitulée *Allégorie mystique* ? Est-ce une provocation de la part du peintre ? Il semblerait que ce dernier ait justement voulu attirer l'attention sur ces deux conceptions de l'art et qu'il détourne dans sa toile l'allégorie pour mieux signifier sa différence avec le symbole, et en ce sens on pourrait dire avec Bouillon que cette toile est

naîtrait à partir du moment où les artistes se détachent de l'allégorie et donc de la représentation d'une réalité extérieure, pour utiliser le symbole et suggérer une réalité intérieure. Car dans l'allégorie, l'Idée est revêtue d'une forme, tandis que dans le symbole, l'idée et la forme fusionnent. Si les symbolistes font de Puvis de Chavannes leur maître (et il sera considéré comme un précurseur du mouvement symboliste par les historiens de l'art), sans doute perçoivent-ils le symbolisme de ses œuvres – et ce grâce à leur originalité formelle – en dépit de leurs titres allégoriques (*L'Espérance*, notamment). Quoiqu'il en soit, dans l'optique de Denis, le symbole est bien ce qui permet «d'arriver à la Nature», c'est-à-dire de trouver les analogies entre cette Nature et le sujet, et de permettre leur interpénétration.

##### 5) La composition des œuvres comme signe de la présence du sacré

Le tableau *La Dame au jardin clos* est en outre intéressant par la présence d'un élément récurrent dans l'œuvre du peintre : la clôture – parfois double – ou son équivalent, la séparation de deux espaces (voire trois), élément qui nous permet d'aborder maintenant la composition de l'œuvre. Dans *La Dame au jardin clos*, la femme se trouve dans un jardin fermé par un mur et est elle-même isolée dans une partie de ce jardin par un muret décoratif (qui fait penser à un autel<sup>964</sup>). Cet espace est sacré par ce que la Dame symbolise, en même temps que par l'interdit que le lieu peut représenter (la Dame est protégée car destinée au chevalier seul). Peut-être aussi synthétise-t-il les deux autres espaces – réel (bien que transfiguré) – et imaginaire, à savoir le jardin de la villa Montrouge et la forêt d'où surgit le cavalier<sup>965</sup> ? À ce moment-là, par son imaginaire et son art, le peintre fait

---

«[p]resque un manifeste de la peinture nabi du moment (...)», dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 146.

<sup>964</sup> Cet autel renverrait à la fois à la mythologie personnelle de Denis et au tableau du Titien : «L'autel de pierre – nouvelle transposition du simple balcon de bois de l'atelier du peintre – évoque celui de *L'Amour sacré et l'Amour profane* de la galerie Borghèse (...)» (Anne Gruson dans Guy Cogeval (et collab.), *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 193).

<sup>965</sup> Suivi de près par un autre cheval dont l'illustration ne permet pas de voir s'il est monté. Cette représentation de la double figure du cavalier n'est pas unique, elle est par conséquent significative dans l'œuvre du peintre. Est-ce là encore une représentation des deux mondes – réel et surnaturel – qui pour le croyant qu'est Denis n'en font qu'un ?

s'interpénétrer le monde sacré et le monde profane, et la femme devient un intermédiaire entre ces deux mondes. Les éléments disparates du tableau s'unissent à la fois par les couleurs et les lignes, ligne courbe que représente le sentier du jardin et qui se prolonge au-delà du portail pour rejoindre le sentier du bois (une partie n'est pas visible, mais l'œil prolonge virtuellement la courbe) ; opposition rose et blanche des motifs du tissu et des vases, que l'on retrouve dans les massifs de fleurs, reprise de la couleur de la chair par celle du muret qui entoure le jardin, couleur sombre de la chevelure qui s'unifie à la fois avec le fond du tableau, les bouquets de violettes (très sombres) et les parterres d'herbe : autant d'éléments picturaux qui créent une homogénéisation de l'ensemble et permettent de lire toute la symbolique de l'œuvre. Ce tableau est une nouvelle illustration d'un des principes d'art du peintre, qui veut que l'œuvre n'existe pas par son sujet (son contenu) mais par la forme : «tout objet d'art doit être décoratif», c'est-à-dire pour Denis, synthétique, car «toute grandeur, toute beauté ne vaut pas sans la simplification, la clarté, ni sans l'homogénéité de la matière.»<sup>966</sup>. Le principe théorique que nous avons rappelé est ici détaillé et trouve son application parfaite dans *La Dame au jardin clos*.

Revenons au thème de la clôture qu'illustrent d'autres œuvres. Nous avons signalé la palissade en lattes croisées qui sépare vierges sages et vierges folles dans *Le Verger des vierges sages*. L'espace dans lequel se trouvent les vierges sages peut facilement être interprété comme un espace sacré, ne serait-ce que par la référence à l'épisode biblique auquel renvoie le titre. Mais aussi la présence des pommiers, de la vigne vierge et des fleurs, alliée à la pureté et à la virginité symbolisées par le blanc, en font un jardin édénique. On observe la présence d'un muret qui sépare les vierges folles de la maison – espace profane, qui peut être ici celui des tentations (femmes nues<sup>967</sup>) – ainsi qu'un mur plus haut qui sépare le monde réel du monde imaginaire symbolisé par le cavalier et la forêt. Nous retrouvons les trois espaces, sacré, réel et imaginaire et, grâce à cette composition,

<sup>966</sup> Maurice Denis, *Théories 1890-1910, op. cit.*, p. 170.

<sup>967</sup> D'une nudité ici tentatrice et non symboliste, et presque cachée. L'hypothèse des tentations est donnée par Jean-Paul Bouillon à propos des silhouettes féminines nues de *La Princesse dans la tour*, en partie cachées dans les arbustes, dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 164. D'ailleurs le cavalier y combat un monstre, symbole explicite du Mal.

une symbolique similaire à celle de *La Dame au jardin clos*. De plus, la figure féminine principale est «en majesté» et prend autant d'importance que La Dame nue. L'amour précédemment suggéré par la référence artistique au Titien et par la présence du cavalier est ici figuré par la présence virginale de l'Épouse. Dans ce tableau, ce n'est plus la nudité qui est sacrée, mais le vêtement très travaillé dont la perfection des lignes est beauté, ainsi que l'entend Denis. Sylvie Patry relève ce lien entre l'art, la beauté et l'expression de l'amour : «Aux plis cassants des primitifs flamands, le peintre a préféré les sinuosités des arabesques, dans ce qui apparaît comme un hommage à la «beauté candide» de Marthe (...), mais également à la puissance purificatrice de son amour.»<sup>968</sup>. Nous pourrions commenter de la même façon le tableau *La Princesse dans la Tour*, dans lequel nous retrouvons les trois espaces<sup>969</sup>. La symbolique, à notre sens, y est créée particulièrement par l'utilisation de la couleur, des teintes douces, un blanc-bleuté couleur de rêve, un rose pâle. Parfois, il y a seulement deux espaces pour signifier le réel et l'imaginaire, dont la séparation est matérialisée comme dans *Soir de septembre* (balustrade de pierre) ou dans *Avril* (1892, clôture sans doute en bois), ou seulement suggérée par une plongée dans un paysage en contrebas, comme dans *Soir d'octobre* ou *Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects*<sup>970</sup>. La composition du tableau<sup>971</sup> est aussi un signe de la présence du sacré.

---

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>969</sup> Autre exemple : *Triple portrait de Marthe fiancée*.

<sup>970</sup> Tous les exemples donnés sont limités aux tableaux «profanes», mais ils sont aussi nombreux pour les tableaux «religieux».

<sup>971</sup> La composition est très importante chez Denis dans la mesure où le tableau est un arrangement de lignes, de formes et de couleurs. Dans son introduction aux *Théories* de Denis, Olivier Revault d'Allonnes écrit : «le problème que pose désormais la ligne est seulement celui de sa place et de son rôle dans l'ensemble de la composition.», et «l'arabesque domine, forme sensible d'une composition qui devient opération intellectuelle.», dans Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme : Théories*, textes réunis et présentés par Olivier Revault, Paris, Hermann, 1964, p. 16 et 17.

6) Conclusion : un tableau qui fait exception, *La Procession sous les arbres*

Pour finir, nous aimerions commenter un tableau saturé de références au sacré, et d'une facture très originale<sup>972</sup> par rapport aux toiles que nous avons commentées précédemment, il s'agit de *La Procession sous les arbres (Les Arbres verts)* de 1893. L'étude de ce tableau nous permettra d'aborder les œuvres d'Alphonse Osbert. La toile de Maurice Denis nous semble en effet plus proche des toiles du «peintre de l'âme» que de la facture nabie, en raison d'une présence accrue de mystère et parce qu'elle ressemble davantage à un rêve. Son analyse permettra de rapprocher deux conceptions différentes du rapport entre la femme et la nature, mais qui toutes deux favorisent l'expression du sacré. Dans *La Procession sous les arbres*, la nature est davantage transfigurée, notamment par un travail sur la couleur et par une simplification extrême des formes : «Cette grande économie de moyens ainsi que le choix d'un vert Véronèse confèrent à l'œuvre un certain mystère et une remarquable modernité (...)»<sup>973</sup>. Les personnages, des silhouettes de femmes voilées (qui pourraient être des religieuses<sup>974</sup>), semblent des fantômes de rêve dans une scène qui est elle aussi dénuée de toute réalité : la rencontre d'une de ces femmes avec un ange aux grandes ailes éployées. Comme nous l'avons nous-mêmes remarqué dans les tableaux précédents, Isabelle Gaëtan note la présence d'«un muret bleu qui marque, comme souvent chez Denis, la séparation entre deux mondes : profane et sacré, terrestre et céleste, entre espoir et accomplissement.». Il s'agirait d'un paysage «habité» («bois sacré»), que le peintre métamorphose pour en faire ressortir la beauté, et la présence des silhouettes féminines ne ferait que renforcer le caractère sacré de l'œuvre. Par sa place dans le tableau et le rôle qu'elle y joue, la femme détachée du groupe peut se

---

<sup>972</sup> On peut comprendre que l'œuvre «ne fut pas comprise et suscita des réactions hostiles lors des premières expositions.». Il est intéressant d'apprendre aussi que «Maurice Denis a gardé toute sa vie ce petit paysage» (conséquence de son insuccès peut-être, mais d'autres raisons s'ajoutent sûrement à celle-là), dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 158.

<sup>973</sup> *Idem.*

<sup>974</sup> Isabelle Gaëtan parle d'«une procession de jeunes filles» (*idem*), mais l'absence de traits distinctifs qui pourraient donner une indication d'âge – en tout cas sur l'illustration – ne nous permet pas de confirmer cette identification. D'ailleurs l'impossibilité d'identifier ces silhouettes déréalise d'autant plus la femme et contribue à en faire un symbole.

lire comme l'intermédiaire entre les deux mondes, voire pour le peintre chrétien, entre Dieu et les hommes. Si «l'élue», comme l'interprète Isabelle Gaëtan, est appelée à une vocation «spirituelle, artistique ou amoureuse»<sup>975</sup>, elle pourrait être une figure du peintre lui-même ou symboliser son rapport à l'art qui – du moins dans la période des «belles icônes» – est inséparable de l'amour (pour Marthe) et de la religion.

Toutes les œuvres précédemment commentées de Maurice Denis témoignent de la présence d'un sacré religieux, qui englobe à la fois la vie personnelle et artistique du peintre. Les peintures d'Osbert font surgir quant à elles un sacré teinté d'ésotérisme ou de ce que nous appelons un mysticisme onirique qui fait toute l'originalité de l'œuvre. Car au-delà de la réalité transfigurée, c'est dans bien dans le rêve que nous conduisent les toiles d'Alphonse Osbert : rêve de fusion avec la nature, rêve d'un âge d'or dont la femme est le symbole.

### III) Le symbolisme de la femme chez Alphonse Osbert

La période symboliste de Maurice Denis traduisait son obsession de la femme. Si la présence féminine pouvait s'expliquer en partie par son amour naissant pour Marthe, figure reconnaissable dans certains de ses tableaux, il n'en est pas de même pour Alphonse Osbert. Chez ce peintre, nul modèle de femme obsessionnel, absence d'une mythologie personnelle, c'est-à-dire d'éléments de la vie réelle de l'artiste transposés dans ses tableaux. Et cependant, le catalogue raisonné établi par Véronique Dumas répertorie un choix de 149 «peintures symbolistes» qui presque toutes représentent des femmes<sup>976</sup>. Véronique Dumas constate que «[l]a femme occupe une place considérable dans l'œuvre d'Osbert ; elle constitue son

---

<sup>975</sup> *Idem.*

<sup>976</sup> Leur proportion est bien moindre en ce qui concerne les «peintures religieuses» (5 femmes sur 19 figures), les «peintures de genre» (10% des représentations) ou les «portraits et figures» (4 femmes sur 14). Cf. Véronique Dumas, *Alphonse Osbert : vie, œuvre, art : Essai et catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1999, 6 vol. Nous renvoyons à ce catalogue pour les illustrations des tableaux mentionnés ou étudiés dans notre thèse.

sujet de prédilection et la principale préoccupation de l'ensemble de sa création.<sup>977</sup> ». En fait, plus précisément, c'est avec la venue au symbolisme du peintre qu'apparaissent les femmes dans les paysages qu'il a l'habitude de peindre<sup>978</sup>. La femme est donc considérée comme un sujet proprement symboliste par ce peintre. À l'origine du symbolisme, remarquait Denis, il y a des paysagistes, et Osbert en fait partie.

Par ailleurs, sa représentation de la femme va évoluer. Dans ce que Véronique Dumas a appelé les œuvres de transition, les représentations de la femme sont encore empreintes d'académisme<sup>979</sup>, elles sont charnelles, leurs lignes sont sinueuses ; mais dans les œuvres symbolistes, ce ne sont plus que des figures hiératiques, élancées, au corps caché par de longues robes blanches. Nous ne pouvons que constater un lien direct entre l'art symboliste du peintre et la femme. Pourtant, certains peintres symbolistes continueront à représenter des paysages où la femme, comme tout autre être humain, est absente ou généralement absente (Charles Dulac, Charles Lacoste ou Le Sidaner<sup>980</sup>, par exemple). Ces paysages nus ne sont pas sans âme, au contraire, ils semblent même être l'illustration du vers de

---

<sup>977</sup> Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2005, p. 173.

<sup>978</sup> Il faut, selon Dumas, «faire la différence entre les paysages dits symbolistes (...) qui présentent des couleurs et un type de cadrage expérimentés en plein air et où apparaîtront bientôt de mystérieuses figures féminines, et les coins de nature encore saisis sur le vif.» (*ibid.*, p. 47). Ce qui montre qu'il existe une nature symboliste, ou plutôt une nature telle que les symbolistes la voient (et à cette nature peuvent être associées des femmes : la représentation de la femme est liée à celle de la nature).

<sup>979</sup> Alphonse Osbert, comme beaucoup de symbolistes, a en effet suivi une formation académique : il est l'élève d'Henri Lehmann à l'École des Beaux-Arts entre 1877 et 1880 et se trouve souvent en désaccord avec son professeur (*ibid.*, p. 29). Ce dernier est en effet «[g]énéralement reconnu comme un défenseur du classicisme», il «professait un enseignement essentiellement fondé sur l'étude des antiques, des maîtres anciens et de l'anatomie. Élève et fervent disciple d'Ingres, il attachait beaucoup d'importance au dessin.» (*idem*). Le diptyque *Fraîcheur matinale* et *Mystère du soir* (1888) constitue la première œuvre symboliste selon Dumas (*ibid.*, p. 55), nous parlerions plus volontiers d'œuvres allégoriques... et donc d'œuvres de transition. D'ailleurs, plus loin, Dumas parle de classicisme pour ce diptyque ainsi que pour *Harmonie d'automne* (1891) et *L'Adieu au soleil* (1893) : attitude conventionnelle des figures féminines, maniérisme dans l'allongement des corps et l'expression des gestes, tiennent de l'allégorie à la Bouguereau et Cabanel, nous dit-elle. Ces œuvres appartiennent à la «tradition du nu académique, idéalisé», elles représentent l'«idée préconçue d'un type idéal» (*ibid.*, p. 108).

<sup>980</sup> Cas intéressant de Le Sidaner : sa courte période symboliste est simultanément marquée par la représentation de femmes et l'utilisation d'une technique nouvelle (Arnaud d'Hauterives, *Henri le Sidaner 1862-1939*, Paris, Musée Marmottan (2 mai-16 juillet 1989), Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, p. 17-18, 20-22). Nous en reparlerons dans notre troisième partie (p. 288 et suiv.).

Verlaine : «Votre âme est un paysage choisi<sup>981</sup>», car il n’y aurait pas de symbolisme sans expression de l’âme de l’artiste. Comment expliquer alors le choix d’Alphonse Osbert de peupler ses paysages de silhouettes féminines ? Peut-être pouvons-nous émettre l’hypothèse que la présence de la femme rend le symbolisme de l’œuvre plus évident, elle serait un signe matériel de l’immatériel, la présence médiatrice qui facilite le passage entre deux mondes.

### 1) La femme médiatrice

Véronique Dumas, spécialiste d’Alphonse Osbert, a consacré quelques pages à l’étude de la femme dans l’art de ce peintre<sup>982</sup>. Elle rapproche très justement sa représentation de certains passages des *Grands initiés* d’Édouard Schuré<sup>983</sup>, reconnaissant «les liens qui unissent la religion et la poésie<sup>984</sup>» de manière similaire chez l’écrivain et chez le peintre. En effet, pour Édouard Schuré, la femme est à l’origine du culte des ancêtres et donc de la religion<sup>985</sup>, elle est celle qui a révélé le divin aux hommes. En elle et par elle se matérialise le sacré. Pourvue de pouvoirs de divination, elle devient initiatrice : seule, elle peut mener l’homme à Dieu. Par ailleurs et simultanément, elle est à l’origine de l’art puisque sa prophétie se fait chant : «sa parole devient rythmique et sa voix élevée profère des oracles en chantant sur une mélodie grave et significative. De là le vers, la strophe, la poésie et la musique dont l’origine passe pour divine chez tous les

---

<sup>981</sup> Rappelons qu’il s’agit du premier vers du poème «Clair de lune» tiré du recueil *Fêtes galantes* (Paul Verlaine, *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 97).

<sup>982</sup> Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 173-177.

Nous nous appuyons en partie sur ses analyses.

<sup>983</sup> p. 173, note 47 : idée de la femme qui personnifie la nature ; p. 175, note 53 : idée de la femme visionnaire et prêtresse ; p. 176, note 56 : évocation de la magicienne séductrice, dans Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, 508 p.

Nous ignorons si le peintre a lu cet ouvrage, mais il est fort possible qu’il en connaisse le contenu, d’une part parce qu’il s’intéresse à l’occultisme et d’autre part parce que les idées du livre de Schuré, paru pour la première fois en 1889 et pour la 91<sup>e</sup> fois en 1926 (*cf.* avant-propos de l’auteur, *ibid.*, p. 7), se sont certainement répandues, surtout dans les milieux occultistes.

<sup>984</sup> Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>985</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 36 et suiv.



peuples de race aryenne.<sup>986</sup>». Le lien de la femme à l'art est établi dans de nombreux tableaux d'Osbert, dans lesquels nous trouvons des figures féminines associées à la musique, voire plus rarement, à la danse<sup>987</sup>.

De plus, Édouard Schuré nous apprend qu'avec le temps, le pouvoir de la prophétesse s'est corrompu : cette dernière s'est mise à exiger des sacrifices<sup>988</sup>. Or, le peintre choisit significativement de ne la représenter que dans son aspect bienfaisant. La représentation de la femme chez Osbert renverrait par conséquent au temps mythique des origines de la religion, à un âge d'or où les hommes, au lieu de craindre la nature, se trouvent en harmonie avec elle<sup>989</sup>. Dans ces temps reculés, c'est dans la forêt, au cœur de la nature et «sous l'influence magnétique de la lune» que la femme a établi le contact avec «l'Ancêtre de la race<sup>990</sup>». Forêt, nature, lune et bien sûr femme sont les éléments récurrents des tableaux symbolistes du peintre. Par ailleurs, c'est bien l'impression d'harmonie, de calme et de sérénité qui domine pour le spectateur (autant de mots qui ont servi de titres aux toiles du peintre<sup>991</sup>).

Nous remarquons aussi que l'aspect visionnaire de la femme est subtilement présent dans les toiles. Il ne s'agit pas en effet d'une vision extatique, mais le regard est très important. Osbert peint souvent des femmes qui regardent et qui montrent à leurs compagnes, d'un bras tendu par exemple<sup>992</sup>, ce qu'elles voient : invitation à regarder qui est pour le spectateur une invitation à imaginer ce qu'elles sont seules à voir, puisque le peintre choisit volontairement de laisser hors-champ l'objet de leur vision. Lorsque l'objet de la vision est connu ou représenté, il s'agit

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>987</sup> Un certain nombre de tableaux sont consacrés à l'art, plus précisément à la musique ou à la danse, leurs titres en témoignent : *Hymne à la mer* (1893), *La Chanson de l'aurore* (1894), *Musique et danse* (1900), *Chant du soir* (1906), *Musique du soir* (1908), *La Danse* (1908) et *Musique du soir* (1908), *Chant à la lune* (s.d.), *Le Chant de la mer* (1926). De plus, on trouve fréquemment une femme portant une lyre ou en jouant dans de très nombreux tableaux du peintre.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 38. Serait-ce également l'origine – sacrée – de la représentation de «la femme fatale» ?

<sup>989</sup> «Tant que l'homme ne fit que trembler devant la nature, il ne fut pas homme encore. Il le devint le jour où il saisit le lien qui le rattachait au passé et à l'avenir, à quelque chose de supérieur et de bienfaisant et où il adora ce mystérieux inconnu.» (*ibid.*, p. 35). Or ce jour est arrivé lorsqu'il a été témoin du pouvoir de divination de la femme.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>991</sup> *Harmonie virginale*, 1895 ; *Sérénité*, 1901 ; *Calme du soir*, titres de plusieurs tableaux du peintre, selon Véronique Dumas qui ne précise pas de dates (*Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 146).

<sup>992</sup> Dans *Mystère de la nuit* (1897), par exemple.

du soleil couchant que nous voyons comme si nous étions situés derrière le (ou les) personnage(s) féminin(s). Dans d'autres tableaux, comme *Rêve du soir* (1901) ou *Soir antique* (1908), nous savons que les femmes regardent le soleil, mais ce dernier reste hors-champ et le spectateur ne voit pas ce qu'elles voient, mais uniquement la lumière émise par l'astre. Dans tous les cas, l'objet de la vision est la lumière même. Le peintre ferait-il référence au culte du soleil qu'il lierait, à l'instar d'Édouard Schuré, au pouvoir de divination incarné par les femmes ici spectatrices d'un événement naturel<sup>993</sup> ? Mettrait-il de manière consciente en relation les deux lumières dont parle Schuré<sup>994</sup>, qui correspondent au principe mâle et au principe féminin dont l'union seule fait la divinité<sup>995</sup> : «ils [les sages] conçurent, derrière ce feu sensible et cette lumière visible, un feu immatériel et une lumière intelligible. Ils identifièrent le premier avec le principe mâle, avec l'esprit créateur ou l'essence intellectuelle de l'univers, et la seconde avec son principe féminin, son âme formatrice<sup>996</sup>, sa substance plastique.»<sup>997</sup> ? La présence de la femme serait alors la matérialisation de la lumière intelligible, ou encore le signe visible de cette lumière. En effet, l'occultisme d'Osbert<sup>998</sup> nous amène à faire l'hypothèse de sa croyance en l'existence du «fluide astral» ou «fluide cosmique» dont parle Schuré, et auquel ce dernier veut donner des bases scientifiques<sup>999</sup>. Il devient alors possible d'interpréter la présence de figures féminines – fantômes à la limite de la matérialité –, dans les paysages d'Osbert, comme étant la représentation d'hallucinations ou, dit en langage ésotérique, des incorporations du fluide astral : «Bien plus, ce fluide subtil forme des organismes vivants semblables aux corps matériels. Car il sert de substance au corps astral de

<sup>993</sup> «Un lien profond unissait dans l'antiquité la divination aux cultes solaires. Le culte du soleil est la clef d'or de tous les mystères dits magiques.» (Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 287).

<sup>994</sup> *Idem.*

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>996</sup> «la lumière intelligible précède la lumière matérielle» (*ibid.*, p. 288) et signifie que le principe féminin est premier, il est l'âme du monde.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>998</sup> Le peintre organise des séances occultes dans son atelier (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 77).

<sup>999</sup> Schuré cite Paracelse, Newton, Reichenbach (*Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 288-289).

l'âme, vêtement lumineux que l'esprit se tisse sans cesse à lui-même.<sup>1000</sup>». Or, il ne faut pas oublier que ces figures suggérées par la contemplation de la nature sont des images volontairement produites par le peintre. Par conséquent, la peinture d'Osbert témoigne de ses propres croyances occultes qui conditionnent, au-moins partiellement, son rapport à la nature et la représentation qu'il en donne (dont il est inutile de préciser qu'elle est loin d'être mimétique).

À l'instar de la femme prophétesse des premiers temps, le peintre se fait voyant ; comme elle, il est doté de «cette *seconde vue* ou vue directe de l'esprit.<sup>1001</sup>» qui ouvre sur le sacré. Si la femme, tout comme l'artiste, sont deux voyants, on peut considérer le peintre comme un médiateur entre le monde des hommes et l'au-delà auquel il croit. La figure du peintre se superpose à celle de la femme, d'autant plus qu'elle est, selon Schuré, à l'origine de l'art. C'est pourquoi la représentation de la femme portant une lyre est aussi celle du poète lui-même<sup>1002</sup> ; ainsi, ce n'est pas seulement sous les traits d'Orphée qu'il se représente<sup>1003</sup>.

Pour revenir à l'étude de la lumière, si celle-ci a une signification occulte, elle est aussi et peut-être avant tout matière, pour le peintre. Véronique Dumas constate que l'année 1888 marque une «extraordinaire avancée sur le plan pictural car [le peintre] s'intéresse aux théories sur la couleur et la lumière.<sup>1004</sup>». Elle remarque également qu'il applique sa connaissance des théories de Chevreul «surtout au niveau de la lumière et de ses influences sur la couleur<sup>1005</sup>». Par ailleurs, vers 1891, le critique d'art Albert Charpentier souligne l'importante évolution de la

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>1002</sup> Des analyses ultérieures montreront cette superposition des figures de la femme et du poète (Dujardin-Antonia ; Hérodiade-Mallarmé, Maeterlinck-Mélanie), p. 279 et suiv. ; p. 372 et suiv.

<sup>1003</sup> Par ailleurs, représentation unique : «Une seule toile de l'artiste s'intitule *Orphée*» (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 177). La critique suggère qu'il a sans doute représenté ce personnage dans d'autres toiles sans lui donner son nom. En outre, elle précise que cette représentation ne se distingue en rien des autres œuvres (où ce sont des femmes qui sont face à la nature), ce qui argumenterait en faveur d'une superposition des figures du peintre et de la femme. Et si la lyre, comme le propose Dumas «est surtout symbole d'harmonie, de sérénité et de beauté» (*ibid.*, note 71, p. 179), elle est bien métonymique de l'art tel qu'Osbert le conçoit, comme nous le verrons ultérieurement.

Je renvoie à l'ouvrage de Dumas pour un commentaire sur Orphée dans l'œuvre du peintre (*ibid.*, p. 177-179).

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 123.

peinture d'Osbert vers «un idéalisme ample, un ardent besoin d'art religieux, mystique même, une croyance esthétique en une lumière supérieure<sup>1006</sup>». C'est pourquoi, malgré une utilisation impressionniste de la lumière, dans la mesure où Osbert peint la nature à différentes heures de la journée, son art peut être qualifié de symboliste. D'une part, l'heure choisie lui permet de représenter ses états d'âme. D'autre part, il privilégie deux moments propices à la rêverie : l'aube qui correspond à la sortie du sommeil et le crépuscule qui anticipe le sommeil à venir. Deux moments intermédiaires entre la veille et le sommeil, où les frontières entre rêve et réalité deviennent floues. Enfin, la présence des astres lunaire et solaire renvoie au temps mythique des origines, tout en rappelant la double nature de la divinité, masculine et féminine. La lumière matinale ou crépusculaire émise par les astres se double alors d'un sens occulte, et concrètement, contribue souvent à la création du mystère des œuvres peintes par l'artiste, tout autant que les figures féminines dont nous avons vu qu'elles peuvent être, selon une lecture ésotérique, la corporisation du fluide astral et une manifestation de la «lumière intelligible».

On constate ici toute la différence qui peut exister entre le sacré religieux de Maurice Denis et le sacré ésotérique d'Alphonse Osbert. Cette différence se traduit picturalement, en dépit de l'utilisation par les deux artistes de techniques néo-impressionnistes à des fins non strictement formelles, en dépit du synthétisme des œuvres ou encore de leur aspect décoratif<sup>1007</sup>, initiés par Puvis de Chavannes dont l'esthétique a marqué aussi bien le nabi Maurice Denis que le peintre de l'âme Alphonse Osbert<sup>1008</sup>.

En raison du rôle de médiatrice qu'il donne à la femme dans ses peintures, Osbert établit un rapport particulier entre la femme et la nature. L'étude de ce rapport

---

<sup>1006</sup> Cité par Véronique Dumas, dans *ibid.*, p. 137.

<sup>1007</sup> D'après Dumas, les Nabis «ont pu lui transmettre certains de leurs concepts sur l'art décoratif, en particulier sur le synthétisme de la forme». C'est entre 1891 et 1897 qu'Osbert s'intéresse au caractère décoratif de sa peinture (*Hymne à la mer*, 1893), dans *ibid.*, p. 49. Notons que le fait qu'Osbert expose à côté des Nabis sans faire partie du groupe serait une marque de gratitude de Maurice Denis pour service rendu (*ibid.*, p. 48).

<sup>1008</sup> Véronique Dumas étudie cette influence dans le paragraphe intitulé «L'influence de Puvis de Chavannes dans la mise en place d'une esthétique décorative» (*ibid.*, p. 109-116).

permettra de mieux comprendre la conception qu'il se fait de la nature en tant qu'artiste.

## 2) La femme et la nature

La femme est constamment associée à la nature, et en particulier à certains éléments récurrents dans les toiles du peintre : lune, soleil, forêt, arbre, eau (mer, lac, étang, fleuve)<sup>1009</sup>. Malgré sa parfaite intégration au paysage, la femme ressemble à une apparition, sa présence même semble menacée de disparition, comme celle d'un personnage de rêve. Elle est en effet représentée sous la forme d'une silhouette, au corps dissimulé sous des robes «presque toujours blanches», «toujours droites, longues, sans ceinture, marquant très légèrement la taille»<sup>1010</sup>. Les traits de son visage ne sont jamais marqués, et «les yeux sont clos dans la pénombre comme pour mieux abriter le rêve ou la méditation intérieure (...)»<sup>1011</sup>. Rien ne les rattache par conséquent au monde contemporain ni à aucune époque déterminée (peut-être une vague Antiquité). Ce caractère indéfinissable et susceptible de créer le mystère est sans conteste une caractéristique symboliste. «Immobilisées, silencieuses et hiératiques»<sup>1012</sup>, elles conduisent le spectateur à la contemplation voire à la méditation. Elles l'invitent par leurs attitudes, leurs mouvements (visage levé, bras tendu), par le silence et la sérénité qui émanent d'elles, à pénétrer dans leur monde (un monde sacré, à l'image de la nature qu'elles symbolisent), de la même façon que le spectacle de la nature a conduit le peintre à représenter sa vision, à créer son rêve et à le matérialiser par des formes féminines. Jamais leur présence ne trouble le paysage, elles se fondent en lui comme si elles en faisaient partie intégrante. Indissociables de la nature, elles définissent la conception que le peintre en a. Leur présence est ainsi rendue indispensable par leur rôle d'intermédiaire entre le monde réel et un au-delà. Ce serait justement dans le but d'en faire des médiatrices que le peintre les a intégrées

---

<sup>1009</sup> Nous renvoyons pour l'étude de ces éléments à l'ouvrage de Véronique Dumas, en particulier au paragraphe intitulé «La nature et les éléments» (*ibid.*, p. 167-171).

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1011</sup> *Idem.*

<sup>1012</sup> *Idem.*

aux paysages qu'il aime peindre. Pour cette raison, elles deviennent des symboles. Leur présence dans les tableaux caractérise un art désormais devenu symboliste. La nature du peintre est donc une nature habitée par ses rêves, une nature intime mais ouverte à l'autre, et que chacun peut pénétrer car il se sait en faire partie. La nature est métonymique du monde, dans ses dimensions réelle et surréelle, visible et invisible, aussi est-elle sacralisée (plus que divinisée).

Nous avons vu précédemment que la plupart des tableaux de la période symboliste de Maurice Denis relèvent d'une mythologie personnelle ; en ce sens, ils sont beaucoup plus littéraires (bien que Denis réclame ce terme), c'est-à-dire narratifs et descriptifs, que ceux d'Osbert. Si la femme y symbolise la nature-crédation divine, elle renvoie en même temps à une réalité personnelle, puisque sa représentation est aussi à cette époque l'expression des sentiments du peintre pour sa future femme Marthe. On ne pourrait trouver aucun élément renvoyant à une réalité personnelle dans les tableaux d'Osbert, si ce n'est à la réalité intérieure, psychique du peintre. Ses toiles sont en quelque sorte hors-lieu et hors-temps, ou plutôt elles renvoient à un temps mythique, idéal que le peintre tente de retrouver et de fixer sur la toile, en même temps que les sentiments, les émotions que cet âge d'or éveille en lui : «L'artiste veut donner à son art une dimension émotionnelle.<sup>1013</sup>». Il s'agit pour Osbert de dégager à partir de la nature un état d'âme et de le transposer sur la toile à l'aide de moyens picturaux : principalement lignes et couleurs, créées par la lumière. C'est un contact direct avec la nature que semble chercher le peintre, une nature qu'il considère comme sacrée en raison des «pensées hautes et sereines<sup>1014</sup>» qu'elle fait naître dans son esprit. Or, ces pensées se traduisent dans ses tableaux par la présence de groupes de femmes. S'il est vrai qu'«Osbert exprime surtout les rapports de l'homme avec la nature et avec Dieu.<sup>1015</sup>», alors la femme représentée joue le rôle d'un intermédiaire entre la nature réelle et le divin. Ces rapports sont à l'image des femmes représentées : calmes, sereins, harmonieux. Rien ne vient troubler le silence, lorsque les personnages se taisent. Osbert déclare un jour à

---

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>1015</sup> *Ibid.*, p. 160.

Henri Degron : «Je veux arriver à la Simplicité même, au grand Silence<sup>1016</sup>». Comme Maeterlinck, il veut laisser parler le silence ; peut-être pense-t-il aussi que les âmes ne peuvent se rejoindre que dans le silence ? Le silence en tout cas lui est nécessaire pour faire parler son âme (l'aube et le crépuscule sont les moments les plus paisibles de la journée). Par le silence qu'Osbert impose parfois à ses personnages et l'utilisation dans certaines œuvres du «thème de l'eau lié à celui de la mort»<sup>1017</sup>, par leur rapport à la nature, ses femmes sont les sœurs des personnages maeterlinckiens.

Si les figures féminines hiératiques et silencieuses du peintre sont à l'image de celles de Maeterlinck (surtout telles qu'elles ont été mises en scène), elles s'en distinguent cependant en raison de l'absence de sérénité des personnages du dramaturge. Cette absence de sérénité serait due au contexte dans lequel les personnages féminins sont placés. En effet, si Mélisande comme la Princesse Maleine sont des jeunes filles soumises à la peur et qui pleurent souvent, c'est parce qu'elles ont tout à craindre d'un entourage dangereux, où rôde la mort. Il ne peut y avoir d'harmonie entre ces personnages étranges et les autres protagonistes de la pièce qui relèvent quant à eux du «monde réel». D'autre part, la nature dont elles sont proches (l'eau et la lune, par exemple, sont associées à ces personnages féminins) n'est présente que pour annoncer leur destin malheureux (pluie de comètes et mort du jet d'eau pour Maleine, par exemple<sup>1018</sup> ; perte de sa couronne puis de son anneau dans des fontaines pour Mélisande<sup>1019</sup>). Aussi le dramaturge, contrairement au peintre, ne cherche-t-il pas à évoquer un paradis perdu, mais à constater sa perte ainsi que l'impossibilité pour l'homme de retrouver un contact harmonieux avec la nature. Sans doute espère-t-il cependant, en mettant en scène ces personnages nouveaux, éveiller les âmes des spectateurs à «la vraie vie».

---

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 177. Dumas donne les exemples de *Sapho*, exposé en 1896 et de *La Plainte de Sapho* (1898) pour illustrer le thème de la mort et de l'eau ; thème qu'il préfère à celui d'*Ophélie*, remarque-t-elle. Ce thème renvoie aux œuvres des préraphaélites (*Ophélie* de Millais (1852), Hunt et Waterhouse), il est aussi illustré par les symbolistes comme Redon avec son *Ophélia* (vers 1900-1905).

<sup>1018</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 15 et 56.

<sup>1019</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 15 et 24.

### 3) La femme et le rêve de l'âge d'or

Tandis que les drames symbolistes de Maeterlinck témoignent d'une vision pessimiste, on pourrait dire que celle d'Osbert est figée dans un âge d'or. En effet, dans sa peinture, la vision ne prophétise pas l'avenir. Dans la plupart des tableaux, le regard des personnages est tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers le passé : incitation au souvenir ? traduction pour le peintre de la nostalgie d'un temps perdu ? refuge vers un idéal d'harmonie qui manque cruellement au temps présent ?

Quoi qu'il en soit, de tous ses tableaux se dégage une impression de bien-être et d'harmonie, les femmes *habitent* véritablement les paysages : elles y semblent «chez elles». Lorsqu'elles ne sont pas passives, à savoir se livrant uniquement à la contemplation, elles s'adonnent à des activités non contraignantes : discussions<sup>1020</sup>, musique, danse<sup>1021</sup>, cueillette de fleurs<sup>1022</sup>. Souvent représentées en groupes, elles donnent l'impression d'une communauté unie<sup>1023</sup>. L'entente qui règne entre elles est le reflet de leur intégration harmonieuse à la nature, une nature bienfaisante qui ne présente aucune menace.

Le dessin *Harmonie virginale* (1895 ; un crayon noir sur papier crème<sup>1024</sup>) illustre parfaitement ce que nous venons de dire. Il est, en outre, selon Dumas une «œuvre particulièrement importante témoignant de sa nouvelle avancée<sup>1025</sup>». On y voit une assemblée de femmes en robes blanches dont la plupart sont voilées. Elles sont presque toutes debout (huit femmes sur douze) dans une attitude hiératique, à l'exception de deux couples. Le premier couple à l'extrême gauche du tableau est la réplique exacte de *L'Entretien du soir* peint deux ans auparavant en 1893, tableau qui voyait pour la première fois le passage du «paysage atmosphérique» caractéristique du diptyque de 1888 *Fraîcheur matinale et Mystère du soir* au

<sup>1020</sup> *L'Entretien du soir* (1893).

<sup>1021</sup> *Musique et danse* (1900).

<sup>1022</sup> *Les Fleurs du soir* (1894). Contrairement à Maurice Denis, Dumas nous apprend que ce thème est rare chez le peintre qui représente peu souvent des fleurs (*ibid.*, p. 68).

<sup>1023</sup> *Harmonie virginale* (1895) ou *Les Chants de la nuit* (1896).

<sup>1024</sup> Dessin réalisé après le tableau (localisation inconnue), exposé en 1894 au Salon du Champ de Mars (*ibid.*, p. 65).

<sup>1025</sup> Celle du peintre, bien sûr. *Ibid.*, p. 160.



«paysage décoratif»<sup>1026</sup>. Les deux femmes de ce couple sont en contact direct avec la nature, puisque l'une est assise sur une souche et adossée à un arbre, et que l'autre est debout, accoudée au même arbre de telle sorte que sa silhouette longiligne redouble la verticalité du tronc. L'autre couple est situé en bas à droite du tableau, selon une diagonale qui le relie au premier couple. Une femme accroupie parle à une autre à moitié allongée sur l'herbe, entre elles un bouquet de fleurs qui évoque une activité de cueillettes, auquel font écho au premier plan des anémones blanches dispersées dans l'herbe. Le couple évoque le tableau *Les Fleurs du soir* (1894), il s'agirait du repos après la cueillette (peut-être celle d'anémones aux couleurs variées ?). Ce tableau-même peut être rapproché de celui de Denis, *Avril (Les Anémones)*, qui représente également deux femmes dans un paysage, cueillant des anémones blanches<sup>1027</sup>.

Revenons à l'analyse d'*Harmonie virginale* : un troisième couple est présent, debout cette fois-ci, l'une des deux femmes a le bras levé, geste récurrent<sup>1028</sup> qui invite à regarder vers le ciel, la deuxième femme a les bras croisés sur sa poitrine, peut-être dans un geste d'humilité ou bien de recueillement<sup>1029</sup>. Dans la partie centrale se trouvent deux groupes de trois femmes, l'une des femmes est située strictement au milieu de la toile, le visage levé vers le ciel. Elle fait partie d'un groupe dont un des membres est détaché des autres, isolé ; toutes trois se taisent et observent. Enfin, le dernier trio féminin est situé à l'arrière du premier dans des

---

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 113. Le diptyque est une œuvre de transition entre l'académisme d'Osbert et son symbolisme ; *L'Entretien du soir* marque une étape intermédiaire entre ce diptyque et les œuvres proprement symbolistes.

<sup>1027</sup> Véronique Dumas rapproche également les deux tableaux, en soulignant notamment la différence de style : utilisation de l'arabesque chez Denis absente du tableau d'Osbert aux lignes géométriques (*ibid.*, p. 68). D'autre part, il est intéressant de s'interroger sur le symbolisme de l'anémone, fleur choisie par les deux peintres. Cette dernière peut être symbole de l'éphémère et évoquer «un amour soumis aux fluctuations des passions et aux caprices des vents.» ou encore «symbole de l'âme ouverte aux influences spirituelles». On pense plutôt à Denis dans le premier cas, qui doute de son engagement auprès de Marthe et craint le caractère éphémère de l'amour, et plutôt à Osbert dans le second cas, qui cherche à traduire son état d'âme face à la nature. De plus, cette fleur éphémère est aussi à l'image de ses rêves (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit.*, p. 43).

<sup>1028</sup> *Hymne à la mer*, 1893 ; *L'Adieu au soleil*, 1893 ; *Les Chants de la nuit*, 1896 ; *Mystère de la nuit*, 1897 où le bras est à l'horizontal.

<sup>1029</sup> Ce couple fait penser à celui du tableau *Mystère de la nuit* de 1897, en raison de l'attitude et de la position similaires des deux femmes ; un bras tendu à l'horizontale remplace le bras dirigé vers le ciel. Ainsi un principe de variation se dessine d'œuvre en œuvre.

attitudes similaires, sauf une femme vue de face. Hormis ce personnage, toutes les femmes debout sont vues de profil, orientées vers la gauche, vers cet ailleurs qui est aussi un avant ; elles semblent préoccupées par la même vision. Le dessin insiste sur l'aspect visionnaire, et le lieu devient celui d'une «divine révélation<sup>1030</sup>».

Les deux premiers couples commentés (celui à proximité de l'arbre et celui qui se repose sur l'herbe) illustrent plutôt l'entente et l'intimité. Par ailleurs, la composition du tableau est exemplaire de l'art du peintre dans sa simplicité et son dénuement, ou encore dans le jeu des lignes. Nous avons signalé la diagonale qui unit deux des couples. Les horizontales partagent l'œuvre en trois bandes : la prairie où se trouvent les femmes, la montagne qui sert d'arrière-plan et de décor<sup>1031</sup>, sombre, elle permet au visage des femmes de se détacher ; enfin, les verticales sont rythmées par les deux troncs d'arbres ainsi que par les silhouettes debout, empreintes de raideur. Sont absents l'eau et les astres lumineux, peut-être parce qu'ils ne permettraient pas le travail sur la couleur (rappelons qu'il s'agit d'un dessin) ? Par contre, on les trouvera représentés sur un tableau jumeau de celui-ci, *Les Chants de la nuit* (1896). En effet, en opérant un découpage dans la moitié supérieure du tableau, on obtient à quelques détails près *Harmonie virginale*.

Dans *Les Chants de la nuit*, la présence de la lune permet d'assimiler plus facilement les femmes à des prêtresses qui se livreraient à un culte lunaire. En plaçant un étang dans la partie inférieure du tableau, l'artiste peut jouer avec les reflets de la lune, c'est-à-dire travailler la lumière et nuancer les teintes. Selon Dumas, Osbert aurait saisi «la différence entre l'expression par les nuances et l'expression par les couleurs.». Sa «recherche de tons, de dégradés, de couleurs diluées» serait ce qui «donne à ses personnages un aspect vaporeux.»<sup>1032</sup> et permettrait la création d'une atmosphère onirique : «L'état de rêverie est

---

<sup>1030</sup> Pour Dumas, dans cette œuvre, Osbert reprendrait à Schuré «l'idée que la forêt est le lieu où la femme reçoit la divine révélation.» (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, op. cit., p. 175).

<sup>1031</sup> Nous étudions ci-après la théâtralité de ces compositions.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. 144. La critique établit à ce propos un intéressant parallèle entre les œuvres d'Osbert et celles de Verlaine.

symbolisé par la dégradation des couleurs mais également par des figures méditatives à l'apparence vaporeuse, comme dans *Les Chants de la nuit* (1896).<sup>1033</sup>». C'est pourquoi nous parlerions volontiers de mysticisme onirique pour qualifier la peinture d'Alphonse Osbert et définir son originalité. Ce paysage habité, c'est son rêve de l'âge d'or. D'ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, le peintre pourrait s'être représenté dans la figure de la femme portant une lyre, et dont la présence semble justifier le titre de la toile, *Les Chants de la nuit* (alors que nul ne chante, même la musicienne). Celle-ci est négligemment accoudée à un tronc d'arbre, comme pour mieux signifier que la nature est sa source d'inspiration. À propos du rapport entre la musique et la littérature, Osbert ne distingue pas les arts, et en particulier la littérature des autres arts. Pour lui, «[l]'art est donc forcément littéraire par la nature des émotions ressenties, la contemplation, la sérénité.». Tout art est littéraire et tout artiste un poète, car le but de l'art est l'expression des émotions : «Pourquoi refuser au peintre ce que vous demandez nécessairement au Poète, les moyens de s'exprimer sont différents mais le but n'est-il pas le même formuler son émotion.<sup>1034</sup>». Le peintre, le poète, le musicien, tous chantent leur émotion en contemplant la nature, comme le suggère le titre du tableau.

Par conséquent, la nature, par l'expression de l'âme qu'elle permet, apparaît comme un lieu de ressourcement pour le peintre. Et à leur tour, les œuvres d'Osbert invitent à la méditation et procurent la sérénité. D'autant plus que l'âge d'or serait un des archétypes<sup>1035</sup> utilisés par le peintre, dont la «contagiosité<sup>1036</sup>»

---

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1035</sup> Au sens jungien. Jung définit ainsi les archétypes : «formes ou images de nature collective, qui se manifestent pratiquement dans le monde entier comme éléments constitutifs des mythes et en même temps comme produits autochtones, individuels, d'origine inconsciente.» (Carl Gustav Jung, *Psychologie et religion*, traduction de Marthe Bernson et Gilbert Cahen, Paris, Éditions Buchet/Châtel-Corréa, 1958, p. 102).

Dans sa préface à l'ouvrage de Dumas, Jean-Paul Bouillon relève d'autres archétypes jungiens : les femmes drapées, les troncs et les étendues d'eau (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 6).

<sup>1036</sup> La «contagiosité» est une des qualités de l'archétype jungien «qui fait que celui qui est ému profondément par l'archétype est apte à ébranler de même autrui et possède de ce fait une extrême

permettrait de transmettre l'émotion du peintre au spectateur. Cet archétype de l'âge d'or peut être issu de l'inconscient jungien, cependant s'il est utilisé de manière consciente par le peintre, il constitue plutôt un archétype au sens platonicien, c'est-à-dire une Idée qui est un idéal des choses<sup>1037</sup>. Représenter l'âge d'or, c'est justement représenter cet idéal et affirmer dans la peinture des idées théoriques, qui sont celles qu'Albert Aurier a développées dans son article sur les symbolistes<sup>1038</sup>. Par ce néo-platonisme, Osbert se montre ici plus proche d'Aurier et de Péladan<sup>1039</sup> que de Denis, quant à ses idées sur l'art. La conception de l'art selon Osbert recoupe en effet la théorie de la Beauté exposée par Péladan, au sein de laquelle l'Art est la recherche de Dieu par la Beauté<sup>1040</sup>. L'écrivain définit la Beauté idéale par l'Intensité, la Subtilité et l'Harmonie ; lorsque cette dernière est réalisée, elle «s'appelle Perfection<sup>1041</sup>». Or, le rêve de l'âge d'or du peintre est non seulement un rêve d'harmonie («l'Art ne vit que d'harmonies<sup>1042</sup>»), et donc de perfection, mais aussi un rêve de beauté. En effet, le peintre considère l'Art «comme la religion de la Beauté et l'évocateur des pensées hautes et sereines éprouvées par l'homme en son esprit devant les splendeurs de la Nature, le mystère des bois, des eaux, des cieux.». Il ajoute que l'Art «doit être l'évocateur du Mystère (du trouble de l'âme), et un repos solitaire dans la Vie, comme la Prière dans le Silence.»<sup>1043</sup>. Or dans les tableaux d'Osbert, c'est la femme qui incarne à la fois l'harmonie, la beauté et le mystère. Par sa représentation, le

---

efficacité expressive.» (Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2004, p. 158).

<sup>1037</sup> «Les archétypes, selon Platon, ce sont les Idées, c'est-à-dire les modèles transcendants et parfaits de toute chose, dont l'homme a la réminiscence et en quelque sorte la nostalgie.» (*idem*).

<sup>1038</sup> Albert Aurier, «Les symbolistes», dans *Revue encyclopédique*, *op. cit.*, p. 474-486.

<sup>1039</sup> «Lorsqu'Osbert change de voie dans les années 1888-1889 pour se tourner vers une peinture idéaliste, ses idées et ses motivations ne sont guère différentes de celles de Péladan.» (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 149).

<sup>1040</sup> Aux pages 33 à 46 dans Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique : Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel, Éditeur, 1894, 271 p.

Nous verrons comment la pièce de Péladan *Le Fils des étoiles* (1895) peut être lue comme une illustration de cette théorie (*cf.* 4<sup>ème</sup> partie, p. 400 et suiv.).

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>1042</sup> Cité par Véronique Dumas (*Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 149). Il s'agit d'un extrait du brouillon d'une lettre destinée à répondre au critique d'art Félicien Fagus.

<sup>1043</sup> Extraits du même texte (*ibid.*, p. 149). L'emploi des majuscules souligne l'importance de ces termes pour l'artiste.

peintre livre finalement au spectateur sa conception de l'art. On peut aussi dire que la femme est la matérialisation de son esprit (les «pensées hautes et sereines» dont il parle), car c'est son image qui a surgi de la contemplation du peintre au sein de la nature. Et l'aspect irréel et fantomatique des silhouettes blanches traduit à la fois «le mystère des bois, des eaux, des cieux» et l'aspect fugace de la Beauté entrevue. Par conséquent, la création de ces figures féminines, hôtes de paysages toujours semblables<sup>1044</sup>, définit un art qui n'est pas une imitation de la nature mais la représentation symbolique d'une nature sacrée<sup>1045</sup>. C'est pourquoi Alphonse Osbert ne cherche pas à traduire la beauté au moyen de traits physiques («traduction servile de la nature», selon sa conception de l'Art<sup>1046</sup>), car cette beauté, n'étant pas d'ordre terrestre, ne peut être représentée mais seulement suggérée par la peinture<sup>1047</sup>. Le caractère d'apparition de ces figures féminines – qui semblent toujours prêtes à s'évanouir comme dans un rêve – dit l'impossibilité à saisir, à fixer la Beauté. Plus qu'à représenter la femme, c'est par conséquent à définir l'art qu'Alphonse Osbert est conduit, un art dont l'originalité semble résider dans une sorte de mysticisme onirique. La représentation symbolique de la femme ressemble chez lui à une «tentative fascinante d'intégration de l'esthétisme dans la cosmologie», pour reprendre les termes de Béatrice de Andia<sup>1048</sup>.

#### 4) La théâtralité de l'œuvre d'Osbert

Cette «intégration de l'esthétisme dans la cosmologie» est concrètement rendue possible par la composition des toiles qui font penser à une mise en scène théâtrale. Cette composition répond en effet au désir de simplicité que recherche le

---

<sup>1044</sup> Qui traduisent l'immutabilité de ce temps idyllique et lui donnent un caractère d'éternité.

<sup>1045</sup> Et pas seulement parce que ces femmes peuvent représenter les divinités des anciens temps, être les prêtresses des premières religions.

<sup>1046</sup> Alphonse Osbert cité par Véronique Dumas (*Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 149).

<sup>1047</sup> Alors que Denis, dont la conception de l'art est moins intellectuelle (bien qu'il soit théoricien), a parfois choisi de figurer les traits de Marthe. De la même façon au théâtre, nous avons vu que Maeterlinck ne décrit pas la Princesse Maleine (*cf. supra* 2<sup>ème</sup> partie, p. 175 et suiv.).

<sup>1048</sup> Dans *Le Symbolisme et la femme*, *op. cit.*, p. 29-30.

peintre. On ne trouve pas chez Osbert (à la différence de Denis) d'arabesques qui annoncent l'Art nouveau ou de motifs floraux qui s'enchevêtrent et qui peuvent rendre moins lisible la composition. À l'instar de Puvis de Chavannes, le peintre utilise un schéma de composition «basé sur le principe de la géométrie<sup>1049</sup>» et où dominant par conséquent les lignes droites, dont Véronique Dumas explique la symbolique : «L'horizontale exprime le repos, le calme, la sérénité et l'harmonie.», la ligne verticale est «le symbole de l'élévation vers Dieu», enfin, «[l]es obliques sont présentes lorsque l'artiste veut exprimer un sentiment de lassitude ou de désespoir (...)»<sup>1050</sup>. *Harmonie du soir*, commenté ci-dessus, est un parfait exemple de l'influence de ce précurseur du symbolisme qu'est Puvis de Chavannes. En plus du schéma de composition, les attitudes, le statisme, le hiératisme et l'«ordonnance méthodique» des personnages rapprochent l'œuvre du *Bois sacré cher aux arts et aux muses* de Puvis<sup>1051</sup>. Tous ces éléments disent à la fois l'harmonie de l'âge d'or et la perfection de l'art, car cette dernière réside à la fois dans l'harmonie et la beauté.

Delphine Cantoni a parlé de la picturalité du théâtre de Maeterlinck<sup>1052</sup>, nous pourrions à notre tour parler de la théâtralité de la peinture d'Osbert<sup>1053</sup>. En effet, les paysages, qui représentent le plus souvent des montagnes, la mer et/ ou le ciel, apparaissent comme des toiles de fond sur lesquelles se détachent les figures féminines en robe blanche. De plus, la perspective est absente, il n'y a pas de point de fuite, seulement des plans qui s'étagent, et souvent peu de profondeur de champ. Les corps-fantômes, déréalisés, qui se tiennent debout dans une attitude hiératique, évoquent les mises en scène symbolistes d'Aurélien Lugné-Poe<sup>1054</sup>.

<sup>1049</sup> Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, op. cit., p. 110.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1051</sup> Cf. l'analyse de Dumas (*ibid.*, p. 113-115).

<sup>1052</sup> Delphine Cantoni, «La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres», dans Christian Angelet et Christian Berg (éd.), *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997), [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck stichling, 1999, p. 121-158.

<sup>1053</sup> À ce propos, Osbert a conçu un tableau à partir d'une pièce de théâtre, *Inceste d'âmes* de Fernand Hauser et Jean Laurenty, créée le 16 mars 1896 au Théâtre Libre. Le peintre représente la «scène des amants» (qui sont frère et sœur) communiant au clair de lune et contemplant les étoiles (dans Jean-David Jumeau-Lafond, *Les Peintres de l'âme : Le symbolisme idéaliste en France*, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon ; Anvers, Pandora ; Paris Musées, 1999, p. 117).

<sup>1054</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994,

L'esthétique du dépouillement permet de parler d'une théâtralité symboliste proche des décors et mises en scène imaginés par Adolphe Appia<sup>1055</sup>. Il est à plusieurs égards intéressant de comparer la composition des toiles d'Alphonse Osbert avec les dessins de décors de théâtre d'Adolphe Appia<sup>1056</sup>. Nous pourrions également parler pour ce dernier d'une théâtralité symboliste, dans la mesure où il considère la scène comme le lieu de l'expression de l'âme. Il écrit en effet dans un commentaire préliminaire à la présentation de ses dessins : «Le spectacle de la scène, sous quelque angle qu'on l'envisage, est la reproduction d'un fragment de notre existence.» et «[du point de vue dramatique, un fragment de notre existence est un fragment de l'histoire de [l']âme.»<sup>1057</sup>. À cette conception de l'art doit correspondre une technique appropriée<sup>1058</sup> (il en est de même pour le peintre). Par ailleurs, dans l'idéal de mise en scène qu'il conçoit, «l'acteur *vivant*» ne doit plus être *devant* un décor, mais fusionner avec lui, autrement dit, être en harmonie avec lui<sup>1059</sup>. C'est exactement cette recherche d'harmonie qui est au cœur de l'art d'Osbert et qui se traduit dans son rêve de l'âge d'or, matérialisé par la fusion de femmes dans un paysage. Enfin, par le dépouillement volontaire du décor, les mises en scène d'Appia aboutissent à une sorte de classicisme également présent chez le peintre. Un classicisme au sens où l'entend Maurice Denis (qui a d'ailleurs donné le nom de néo-traditionnisme au symbolisme et cherché à réconcilier théoriquement classicisme et symbolisme<sup>1060</sup>), dans lequel l'ordre est symbole de l'ordre divin, où la nature est pensée par l'artiste. L'esprit du peintre serait également classique dans cette volonté de se concentrer sur un petit nombre de

---

p. 180 et suiv.

<sup>1055</sup> Dans la préface à l'ouvrage de Dumas, Jean-Paul Bouillon écrit : «Son système de «châssis» (au sens théâtral du terme) placés en plans strictement parallèles à celui du tableau donne à cette scénographie aussi dépouillée que celle d'Adolphe Appia (...) la dimension d'éternité qui convient aux grands mythes (...)» (Véronique Dumas, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 6).

<sup>1056</sup> Ces dessins, enrichis de commentaires, figurent à la fin de son ouvrage *L'Œuvre d'art vivant* (Paris, Genève, Édition Atar, 1921), mais ne sont malheureusement pas paginés.

<sup>1057</sup> Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1058</sup> «La question artistique concerne les moyens dont nous nous servons au théâtre et notre manière de les employer. Or, l'on voit déjà qu'en art dramatique la technique même, est dépendante de la conception que nous nous faisons de cet art.» (*ibid.*, p. 108-109).

<sup>1059</sup> Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>1060</sup> Cf. l'article «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», dans Maurice Denis, *Théories 1890-1910*, *op. cit.* (en particulier la page 278).

motifs, qu'il retravaille sans cesse ou encore dans cette part de vie intellectuelle qu'il donne à son art, visible justement dans le géométrisme des compositions qui révèle la recherche volontaire d'harmonie.

Pour en revenir à notre comparaison entre Osbert et Appia, l'un comme l'autre créent des étagements de plans qu'ils délimitent à l'aide d'un jeu d'horizontales et de verticales, jeu inspiré de la musique en ce qui concerne Appia<sup>1061</sup>. Comme le peintre, celui-ci utilise le symbolisme de la ligne, par exemple dans le dessin du troisième acte de *Parsifal*, «La prairie en fleurs» : «les lignes de la montagne marquent un effort vers un but déterminé<sup>1062</sup>». Il fait également une utilisation symbolique de la lumière, jouant sur ses contrastes, dans les dessins du troisième acte de *Tristan*. À propos de son dessin «Les champs Élysées», destiné à l'opéra de Glück *Orphée*, il souligne le fait que la lumière peut être créatrice d'une atmosphère irréelle : «la lumière douce, uniforme et légèrement mobile, transforme la réalité matérielle de la construction en flots mouvants et berceurs. Les personnages participent, – par l'éclairage, – à cette atmosphère irréelle.<sup>1063</sup>». De la même façon chez Osbert, le choix des moments de la journée permet d'obtenir une lumière créant l'atmosphère de mystère propre à ses toiles. En outre, dans ce même dessin, «Les champs Élysées», l'espace doit induire le mouvement des acteurs, c'est ainsi que l'acteur peut fusionner avec le décor : «Dans un espace semblable, la démarche est naturellement calme et sans secousse aucune (...)»<sup>1064</sup>. Le plus souvent, l'acteur passera d'un plan à l'autre par les différents escaliers qui constituent un élément essentiel du décor tel que le conçoit Appia (exemples des dessins regroupés sous le titre *Espaces rythmiques*). Tandis que la fusion des plans s'établit dans les toiles du peintre grâce à la lumière et aux variations de couleurs que celle-ci crée. Autant d'éléments qui peuvent confirmer la théâtralité des toiles d'Alphonse Osbert. La différence majeure entre décors et toiles est la présence permanente de la nature chez Osbert, tandis qu'Appia l'élimine de plus en plus

---

<sup>1061</sup> Et même directement en ce qui concerne les décors des œuvres wagnériennes : «Telle a été l'attitude de l'auteur, en cherchant et *en trouvant dans ces partitions mêmes* les décors que représentent quelques-uns de ces dessins.» (Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 112).

<sup>1062</sup> *Idem*, n.p.

<sup>1063</sup> *Idem*, n.p. (*sic* pour la ponctuation).

<sup>1064</sup> *Idem*, n.p.



pour ne proposer que des décors architecturaux. Cette différence peut s'expliquer par le fait que la nature même est non seulement source d'inspiration mais encore symbole pour le peintre. Tandis que les dessins d'Appia, qui ne sont pas réalisés à partir d'un texte précis, n'ont aucune raison d'utiliser la nature comme élément symbolique (à l'exclusion des dessins réalisés à partir des œuvres de Wagner qui ont justement utilisé cette nature symbolique). Que la nature soit présente ou non, décors de théâtre ou tableaux donnent la même impression d'une fusion entre l'intime – l'intérieur – et l'extérieur, car les espaces semblent à la fois clos, en raison des délimitations strictes des lignes (de leur géométrisme) et ouverts, par les échappées qu'ils proposent au regard. C'est pourquoi on peut dire que ces lieux se proposent au regard comme des fragments d'âme, dont la lumière (plus les couleurs pour le peintre) et ses mouvements subtils recréent toutes les nuances. L'acteur est l'âme du décor et lui donnera vie, tout comme le font les figures féminines d'Osbert.



**TROISIÈME PARTIE :**  
**IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR L'ART**

La deuxième partie a tenté de définir la femme symboliste, d'en dégager certaines caractéristiques. Il s'avère que la femme symboliste rompt avec toute représentation mimétique et qu'elle apparaît bien comme une représentation de l'inconnu<sup>1065</sup>. Cet inconnu prend plusieurs formes selon les artistes : celle d'une nature énigmatique et mystérieuse chez Maeterlinck, celle d'une nature divine chez Maurice Denis ou encore celle d'une nature ésotérique et mystique chez Alphonse Osbert. Ces conceptions différentes de l'inconnu conduisent naturellement les artistes à des inventions formelles différentes. C'est pourquoi nous pourrions dire que l'esthétique symboliste n'existe pas<sup>1066</sup>. Le symbolisme est multiforme car il est avant tout révélateur du rapport de l'artiste à l'inconnu, un rapport qui définit également le rapport de l'artiste à son art et par conséquent les formes artistiques qu'il crée. S'il est un point commun entre toutes les formes du symbolisme, il se trouve au lieu de l'origine de leur création. Lorsque Maeterlinck crée, c'est le symbole qui s'impose à lui, nous l'avons vu. On ne s'étonnera donc pas que la femme puisse symboliser les idées et les théories symbolistes sur l'art.

### **A) LANGAGE POÉTIQUE ET LANGAGE CORPOREL : LA THÉÂTRALITÉ DU PERSONNAGE DE LA PRINCESSE DANS *TÊTE D'OR***<sup>1067</sup>

La pièce de Paul Claudel *Tête d'Or* comporte des pantomimes, au sens de jeu muet alternant avec le discours ; ce sont des moments théâtraux où le corps est privilégié et où il est littéralement porteur du sens. Mais le langage du corps ne se limite pas à ces moments particuliers. Notre étude tentera de montrer, par une

<sup>1065</sup> Cf. *supra* notre partie sur la *mimésis* (2<sup>ème</sup> partie, p. 83 et suiv.).

<sup>1066</sup> Paul Valéry écrit qu'il n'y a pas d'École symboliste (cf. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, NRF, 1950, 158 p. (déjà cité *supra* p. 7)).

<sup>1067</sup> Cette partie a fait l'objet de deux publications : Isabelle Buatois, «Langage poétique et langage corporel : empreintes du corps dans l'écriture théâtrale d'un passage de *Tête d'Or*», dans *Littératures*, Premier colloque étudiantin, Département de langue et littérature françaises, Université McGill (14-15 novembre 2008), «La langue : vecteur et espace de rencontre», n° 25, 2009, p. 84-101 ; et Isabelle Buatois, «Langage poétique et langage corporel : la théâtralité du personnage de la Princesse dans *Tête d'Or*», dans *Communication, lettres et sciences du langage*, printemps 2009, vol. 3, n°1, [http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol3no1/buatois\\_vol3\\_no1\\_2009.htm](http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol3no1/buatois_vol3_no1_2009.htm) (lien vérifié le 29 février 2012).

analyse de texte, que le langage poétique claudélien inclut le langage corporel et engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs, et qu'en cela il est un langage éminemment théâtral. De cette façon, l'étude du langage poétique claudélien rejoint celle de la théâtralité. Celle-ci, comme dirait Barthes, est en «germe<sup>1068</sup>» dans l'écriture dramatique, mais elle n'est pas chez Claudel «le théâtre moins le texte<sup>1069</sup>», puisqu'elle est, bien au contraire, inscrite dans le texte même (non limité à son contenu). En effet, l'originalité de la théâtralité claudélienne résiderait dans le fait qu'elle prend sa source dans ces *vides* créés par le texte, matérialisés dans l'espace blanc de la page, espace métaphorique du silence des mots. La théâtralité devient alors présence d'une absence.

De plus, de la première à la deuxième version de *Tête d'Or* (1889 et 1894), l'écriture évolue vers une théâtralité (scénique, cette fois-ci<sup>1070</sup>) qui rend plus évident le pouvoir de signification des gestes. C'est pourquoi notre analyse portera sur la deuxième version de la pièce, tout en incluant quelques comparaisons éclairantes avec la première version<sup>1071</sup>. L'étude se limitera à l'examen d'une scène de la première partie, véritable moment de «théâtre dans le théâtre» au cours duquel à la demande de son père, le personnage de la Princesse va jouer un rôle afin de distraire les Veilleurs de leur attente angoissée et pessimiste (ils pensent que leur mort est proche), celle de l'issue du combat de Tête d'Or contre les troupes ennemies.

Dans cette scène, un jeu de cérémonial sacré se met en place, dans lequel chaque geste et chaque parole sont investis d'un intense pouvoir de signification, comme dans le théâtre japonais. Il s'agit d'amener le spectateur à percevoir au-delà des

---

<sup>1068</sup> «La théâtralité, dit Barthes, doit être présente dès le premier *germe* écrit d'une œuvre, elle est donnée de création, non de réalisation», cité par Jean Jaffré dans «Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière», dans *Littérature*, n°13, 1974, p. 60 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1069</sup> Citation de Barthes, dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 358.

<sup>1070</sup> Ce dont témoignent les didascalies. Par exemple : «Elle [la Princesse] s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre» (Paul Claudel, *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, coll. «Folio», 1959, p. 63). L'éclairage, les mouvements du personnage sur scène, ses gestes, ou encore le rythme de jeu sont des éléments spécifiquement théâtraux.

<sup>1071</sup> Pour une étude des principales différences entre les versions de 1889 et 1894 (et de 1949), voir le chapitre III «Métamorphoses dramatiques» de l'Introduction de Michel Lioure, dans Michel Lioure, *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*, Paris, Belles-Lettres, coll. «Annales littéraires de l'Université de Besançon», n° 291, 1984, 322 p.

sens, à comprendre au-delà du sens, soit de passer de la vision externe à la vision interne<sup>1072</sup>, et de l'écoute des sons à l'écoute des silences ; c'est à cette condition seulement que, pour le chrétien qu'est Paul Claudel, la Vérité du Verbe peut se révéler à l'homme.

## **I) Une cérémonie sacrée**

### 1) Rite d'entrée et rite de sortie

S'il y a dans le passage étudié «théâtre dans le théâtre», il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, mais d'un théâtre qui remonte aux origines : un théâtre sacré. Claudel a voulu instaurer un rituel afin d'orienter le sens de son texte. Tout rituel engage le corps dans la mesure où ses «moyens d'expression en sont la danse, la mimique et la gestuelle très codifiées, le chant puis la parole». De plus, la cérémonie dans laquelle s'inscrit le rituel comporte un rite d'entrée ainsi qu'un rite de sortie «assurant le retour à la vie quotidienne<sup>1073</sup>». Or les deux versions de *Tête d'Or* ont utilisé les moyens d'expression du rituel, encore plus la deuxième version qui comporte un rite d'entrée et – dans une moindre mesure – de sortie.

Dans cette deuxième version, la scène que joue la Princesse est en effet délimitée par deux temps, une «pause» et un «silence solennel», moments de «vide scénique» et de rupture, qui permettent d'abord de sortir de l'intrigue, puis d'y revenir. Le retour est marqué par un changement de lieu et de rythme (changement spatio-temporel) – ce que précise la didascalie «*revenant rapidement vers le milieu de la scène*» – ainsi que par la rupture de l'illusion créée par le rituel : «O mon père ! / Tu m'as ordonné de me montrer à vous, et me/ voici maintenant, pauvre fille, couverte de ce fastueux costume !<sup>1074</sup>». Le texte de cette réplique renvoie au

---

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2007, 397 p. Nous nous appuyons théoriquement sur le concept de «l'image ouverte», tel qu'il est défini et illustré par le philosophe et historien de l'art George Didi-Huberman (cf. 1<sup>ère</sup> partie, p. 36 et suiv.).

<sup>1073</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 306.

<sup>1074</sup> Paul Claudel. *Tête d'Or*, op. cit., p. 76.

court dialogue qui a précédé la scène, et notamment à l'ordre du père à sa fille : «Je le veux !<sup>1075</sup>». La Princesse est redevenue la fille du Roi, elle n'est plus «La dame belle et illustre qui parlait tout à l'heure<sup>1076</sup>». Si on ne peut pas tout à fait parler de «rite de sortie», puisque le personnage ne quitte pas la scène, le geste de Cébès, qui précède immédiatement la sortie définitive du «jeu», tient cependant du rituel. En effet, il semble effacer magiquement la présence de la jeune femme : «Cébès se soulève à demi, et tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage<sup>1077</sup>». L'aspect rituel est enfin présent à travers la solennité du silence, qui clôt la scène comme il l'avait ouverte.

L'ouverture de la scène – quant à elle – tient explicitement du rituel, celui d'une cérémonie sacrée, ce qui nous autorise à parler de «rite d'entrée». Tout d'abord, la description physique du personnage indique la métamorphose de la fille du Roi en une sorte de dignitaire ecclésiastique. La robe rouge dont elle est revêtue pourrait être celle d'un cardinal, d'autant plus que la «chape» est un vêtement de cérémonie porté par les cardinaux. De plus, sa coiffe est comparée à une «mitre», «haute coiffure triangulaire de cérémonie portée par les prélats et notamment les évêques<sup>1078</sup>». Le costume renvoie donc sans ambiguïté à la religion, dans son aspect liturgique, rituel. Enfin, il est significatif que les couleurs choisies – or et rouge – fassent explicitement référence au monde du théâtre, comme si Claudel voulait signifier que, pour lui, le théâtre est une cérémonie ou devrait en être une.

## 2) La Princesse : un «corps-marionnette»

Ce sont ensuite les mouvements qui confèrent un aspect sacré à la scène : «Elle s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre<sup>1079</sup>». Ces mouvements sont mesurés, c'est-à-dire rythmés et lents ; or la lenteur est toujours caractéristique des marches cérémonielles, elle leur donne leur dignité, leur solennité. Mais ici l'«extrême»

<sup>1075</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1077</sup> *Idem.*

<sup>1078</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1611.

<sup>1079</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), *op. cit.*, p. 63.

lenteur fait osciller le corps entre l'arrêt et le mouvement, un mouvement qui tend vers une quasi-immobilité et en devient presque imperceptible. Le ralentissement du geste a pour effet d'augmenter l'attention (elle aussi «extrême», dit le texte) des autres personnages de la pièce, et bien sûr, des spectateurs. Imaginons un instant la scène à partir des indications de l'auteur. Le mouvement se détache dans un silence presque complet, l'extrême lenteur atténuant le bruit des pas. Le corps du personnage féminin, entièrement caché par les vêtements (puisque seul le visage émerge), se dissout dans un espace obscur, uniquement éclairé par une «petite lampe<sup>1080</sup>». Corps fantomatique qui ne sortira jamais complètement de l'obscurité, ou toujours pour y retourner, comme si l'existence de ce corps était elle-même mise en cause, comme s'il n'était que la projection imaginaire de ceux qui le rêvent et le regardent<sup>1081</sup>. Corps délesté de son poids, animé comme une marionnette par des fils invisibles ; c'est le «corps-marionnette» dont parle Pavis «entièrement tenu en laisse et manipulé par son sujet ou son procréateur spirituel : le metteur en scène»<sup>1082</sup>. Nouvelle référence au théâtre, à une certaine conception – symboliste – du théâtre (que Claudel partage avec d'autres, comme Maeterlinck ou Jarry<sup>1083</sup>) où le corps de l'acteur serait idéalement remplacé par l'objet manipulable qu'est la marionnette, support d'un fantasme du créateur tout-puissant qui peut faire évoluer sa créature en vue d'atteindre le geste désiré, le geste parfait qu'il recherche, celui qui exprimera l'idée ou le sentiment qui l'anime. Pour Anne Debeaux, la marionnette est «l'individu rituel», à la frontière du «monde de la vie quotidienne» et du «monde mythique des ancêtres et divinités», elle opère le lien entre ces mondes, «offrant ainsi au personnage la possibilité de se «sacraliser»<sup>1084</sup>. Ainsi, par le rituel, la Princesse, devenue

<sup>1080</sup> Ce que précise la didascalie initiale au début de la deuxième partie : «Une petite lampe est posée par terre» (*ibid.*, p. 42).

<sup>1081</sup> Au début de la deuxième partie, les Veilleurs dorment, c'est le Roi qui va les réveiller brutalement ; rêve ou éveil, quoi qu'il en soit, la présence de ce corps ouvre un espace imaginaire.

<sup>1082</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1083</sup> Maeterlinck a écrit «Trois petits drames pour marionnettes» : *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* ; tandis qu'*Ubu roi* d'Alfred Jarry a été représenté au Théâtre des Pantins à l'aide de marionnettes, en 1898 (Alfred Jarry, *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», 2004, p. 403).

<sup>1084</sup> Anne Debeaux, «La gestuelle chez Claudel», dans *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, p. 89.



marionnette, est sacralisée et se fait l'intermédiaire entre les mondes visible et invisible.

### 3) La position symbolique de la Princesse

Il faut alors insister sur la position symbolique de la Princesse, entre ombre et lumière, soit entre invisibilité et visibilité. Le moment de l'arrêt du mouvement, de la marche du personnage, correspond à un entre-deux, sorte de lieu impossible, à la fois existant et inexistant, qui marque bien l'appartenance simultanée de la Princesse aux deux mondes, interstice où pourra se glisser le discours transcendant (ces « autres paroles » mêlées au « discours appris »<sup>1085</sup>), où les mots eux-mêmes feront exister simultanément le monde de la réalité et un monde surnaturel. Là encore, grâce à un simple moyen théâtral, la position du personnage sur la scène, se lit la conception claudélienne du théâtre : le langage poétique et théâtral doit être le médiateur, le transcritteur d'« une réalité *déjà* présente, qui est l'œuvre de Dieu »<sup>1086</sup>. Ainsi, cet espace limite, ce lieu d'où parle la Princesse est le seul lieu où elle puisse être traversée par des paroles « non apprises » mais qui lui préexistent. « Entre l'ombre et la lumière » est une position en quelque sorte centrale, c'est-à-dire d'où le personnage est à même de se centrer sur son intériorité, et d'être à l'écoute de ce rythme intérieur qui le fait avancer, ce qui nous autorise à interpréter la fermeture des yeux comme une abstraction du personnage au monde réel qui l'entoure. Position qui invite les spectateurs, ceux de la scène et ceux de la salle, à se centrer également sur eux-mêmes, et qui permettra leur « passage à un état de conscience supérieur »<sup>1087</sup>.

---

<sup>1085</sup> Expressions empruntées à la réplique qui suit immédiatement la fin du passage étudié ; « La Princesse : (...) J'ai parlé, mêlant à un discours appris d'autres paroles. » (Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), *op. cit.*, p. 76), ce discours renverrait soit à celui du rôle qu'elle joue devant les Veilleurs, soit au langage humain tel qu'il lui a été enseigné, et ainsi aux « mots de tous les jours », ceux du monde réel.

<sup>1086</sup> Jean Starobinski, « Parole et silence de Claudel », dans *La nouvelle revue française*, n° 33, septembre 1955, p. 529.

<sup>1087</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 307.

Dans la deuxième version, Claudel a choisi d'encadrer la scène de la Princesse par des silences, ainsi il isole son texte tout en accentuant sa théâtralité, ce qui a pour conséquence de rendre plus explicite le sens du passage. La première version ne comportait pas la didascalie qui ferme la scène<sup>1088</sup>. De plus, le personnage de Cébès faisait partie de l'assistance et était, sur le même plan que les Veilleurs, un des interlocuteurs de la Princesse. Dans cette première version, c'est en coupant la parole à Cébès pour s'adresser au Roi que la Princesse quitte définitivement son rôle, la limite est donc floue entre le « jeu » et le retour à la réalité, c'est-à-dire à l'« intrigue ». Quant à l'entrée en scène de la Princesse, l'absence des détails sur le costume, les mouvements ou la position du personnage (entre ombre et lumière), ne permet pas de placer explicitement la scène sur un plan sacré<sup>1089</sup>.

Dans ce début de scène, le cadre est posé, les éléments du rituel sont en place, désormais chaque geste, chaque parole devront être interprétés selon la fonction ici attribuée à la Princesse (celle de mettre en contact les deux mondes, surnaturel et réel). Par conséquent, ce qui est vu ne doit plus se comprendre par rapport à une réalité scénique ou quotidienne, mais par rapport à une réalité d'un autre ordre, une réalité transcendantale.

## II) Voir et être vu

### 1) Regards *sur* la Princesse, regards *de* la Princesse

La Princesse marche, comme une aveugle, les yeux fermés, en direction des personnages-spectateurs (et du public). Le texte emploie en effet significativement, et à plusieurs reprises, le terme « assistants » pour désigner le groupe des Veilleurs. Il semblerait que ce soit pour donner plus d'unité à ce

<sup>1088</sup> « Cébès se soulève à demi et, tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage. – Silence solennel. » (Paul Claudel, *Tête d'Or*, op. cit., p. 76).

<sup>1089</sup> L'indication didascalique de la première version se réduit à : « *La Princesse rentre en costume de scène et s'avance lentement jusqu'au milieu de la scène en fermant les yeux.* » (ibid., p. 61).

groupe que, dans la deuxième version, Claudel ne fait pas intervenir le personnage de Cébès dans cette scène, sauf à la toute fin, pour faire sortir la Princesse de son rôle. Car, si les Veilleurs prennent chacun la parole pour interroger le personnage féminin, jamais ils ne sont appelés par leur nom<sup>1090</sup>, l'auteur leur enlève ainsi toute individualité, en fait une sorte de chœur ; c'est donc en tant que membre d'un groupe homogène et anonyme, comme peut l'être un public d'une salle de théâtre, qu'ils s'adressent à la fille du Roi. Ils incarnent alors les réactions du public, se posent les mêmes questions que lui et épousent son regard. Comme lui d'ailleurs, ils sont assis<sup>1091</sup> et le resteront pendant toute la durée de la scène<sup>1092</sup>. La position assise des «assistants» confère *de facto* un rôle de supériorité à la Princesse qui – quant à elle – reste debout ; de plus, cette position oblige les Veilleurs à lever les yeux vers elle pour l'observer ; par le regard, leur corps est tendu dans un mouvement ascendant et symbolise l'effort d'élévation spirituelle qu'elle leur demande. Ce qui a deux conséquences : impliquer une hiérarchie dans les regards posés, et indiquer un mouvement de verticalité des regards.

## 2) Vision et compréhension : l'ouverture du sens

Un des sens les plus sollicités au théâtre est celui de la vue, or le texte semble interroger la vision des spectateurs. L'emploi du champ lexical du regard, déjà très présent dans la première version<sup>1093</sup>, est encore davantage développé dans la deuxième version<sup>1094</sup>, il confirme l'importance de ce thème et du rôle du regard dans la compréhension de ce qui se déroule dans l'espace théâtral (scène et salle). Au centre des interrogations se trouve la question de l'identité de la Princesse (qui devient explicite à la fin de notre passage, lorsque Cébès l'appelle «Grâce-des-

<sup>1090</sup> Les didascalies les nomment : «le premier Veilleur, le second Veilleur, le troisième Veilleur », etc.

<sup>1091</sup> «Et pourquoi restent-ils assis par terre ?», demande la Princesse (*ibid.*, p. 66).

<sup>1092</sup> Il y a deux exceptions : le premier Veilleur, qui se lève pour éclairer et examiner le visage de la Princesse avant de revenir aussitôt à sa place, et le quatrième Veilleur, qui se «lève précipitamment» avant d'être arrêté dans son geste par la Princesse.

<sup>1093</sup> 26 termes ou expressions, dont les mots «yeux» répété 10 fois, «regarder» répété 6 fois et «voir» répété 9 fois.

<sup>1094</sup> 36 termes ou expressions, dont les mots «yeux» répété 11 fois, «regarder» répété 10 fois et «voir» répété 11 fois.

Yeux»<sup>1095</sup>). Qui est cette femme surgie de l'obscurité ? Le premier geste qui marque la fin du rite d'entrée et brise l'immobilisme des personnages a pour dessein de mieux voir celle qui s'est arrêtée entre l'ombre et la lumière ; geste silencieux qui aura pour conséquence de rompre le silence solennel : «*L'un des assistants se lève, prenant la lampe, il l'approche de la figure de la Princesse et l'examine. Puis il repose la lampe par terre et retourne à sa place.*»<sup>1096</sup>. Alors que l'homme a besoin de la lumière de la lampe pour voir, la Princesse n'en a pas besoin, et sa vision se définit autrement que par sa capacité physique à voir : «Je vous vois mieux maintenant. Je vous vois tous. L'ombre en vérité ne vous cache point, ni cette lumière de la lampe.»<sup>1097</sup>. La femme, sacralisée par le rituel, détient le pouvoir de cette vision totalisante et toute puissante des dieux.

Et si la scène est plongée dans une quasi obscurité, peut-être est-ce pour inciter tous les spectateurs à voir différemment ? Il s'agit de changer son regard pour accéder à la Vérité ; car c'est bien en regardant que l'homme peut accéder à la compréhension et au savoir : «Le second veilleur : Ne comprenez-vous pas ? / *Pantomime. La princesse fait comme si elle se réveillait, avec des gestes extrêmement lents et les yeux toujours fermés. / Regardez !*»<sup>1098</sup>. Ici la parole est inutile, le geste la remplace et devient seul porteur du sens. L'impératif «Regardez !» est une invitation à être attentif à ce qui se passe visuellement. Alors que la scène ne comporte aucune action, donc qu'apparemment il ne s'y passe rien, il y a pourtant quelque chose à comprendre et le spectateur est «visuellement» sollicité pour trouver le sens. Claudel insiste sur cet effort demandé au spectateur en modifiant de manière significative son texte entre les deux versions. La première version employait l'expression «nous nourrir de ta vue», qui implique une passivité de celui qui regarde, alors que l'expression employée dans la deuxième version, «nourrir ta vue», assez surprenante d'un point

---

<sup>1095</sup> Dans les pièces de Claudel, le nom est toujours significatif, il constitue la véritable identité des personnages, on pourrait dire qu'il «fait l'être», or les deux termes accolés confèrent un pouvoir de vision à la Princesse, pouvoir bénéfique et divin, dans la mesure où la Grâce est un don de Dieu ; le texte en apporte la preuve : «Cébès : Et que faut-il faire, Grâce-des-Yeux, pour guérir ? / La Princesse : Il faut me croire, Cébès, et m'aimer.» (Paul Claudel, *Tête d'Or*, op. cit., p. 75).

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 65.

de vue sémantique, rend le regardant véritablement actif : il s'agit bien de donner du sens par la vision, par conséquent le sens n'est pas «délivré» par les mots du texte, il est à trouver en soi, et ce par l'intermédiaire du corps<sup>1099</sup>.

Une autre réplique du texte dit de manière encore plus explicite ce lien entre la vue et la compréhension, ce qui confirme notre interprétation : «La Princesse : (...) Ah ! ah ! je vois et je sais ! hélas ! Je vois ! je vois/ et je comprends !<sup>1100</sup>». La Princesse est douée de ce regard qui comprend, elle est à la fois une sorte de modèle pour le public mais aussi son miroir ; finalement elle n'existe que par la vision du spectateur qui la fait exister, d'où peut-être son apparence quasi fantomatique, son existence menacée de disparition<sup>1101</sup>. Le découpage du verset cité précédemment, c'est-à-dire la disposition des mots dans le blanc de la page établit parfaitement ce lien entre «voir» et «comprendre». En effet, la dernière occurrence du verbe «voir» est suivie d'un blanc qui rejette le verbe «comprendre» à la ligne suivante. Le blanc du texte «nourrit la vue», comme le silence créé par ce blanc «nourrit l'esprit» (en permettant la réflexion), car c'est bien, pour Claudel, une «nourriture spirituelle» que le texte et le spectacle doivent apporter au public, d'où l'instauration du rituel, qui fait passer «à un état de conscience supérieur», écrit Pavis<sup>1102</sup>. La véritable vision est celle qui ouvre le sens<sup>1103</sup>, «voir» devient véritablement synonyme de «comprendre» dans le langage claudélien : «Regarde et vois !<sup>1104</sup>», dit le quatrième Veilleur à la Princesse ; les deux termes ici ne sont pas redondants.

---

<sup>1099</sup> Pour Merleau-Ponty, la vision se fait dans les choses : «leur visibilité manifeste se double en lui [le corps] d'une visibilité secrète» (Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF, 1964, p. 22).

<sup>1100</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>1101</sup> À la fin de la scène, un simple geste l'efface.

<sup>1102</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>1103</sup> Le théâtre de Claudel proposerait au spectateur des images susceptibles d'être ouvertes par «les yeux du corps et de l'esprit». Cette idée d'ouverture de l'image par une «autre» vision (ouverture au sens et par les sens) entre, selon nous, dans le cadre théorique proposé par Didi-Huberman (Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*).

<sup>1104</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 66.

## 3) La mise en scène du regard

Deux fois dans le texte, l'ordre de regarder est donné par les Veilleurs, la première fois à l'assistance, la seconde fois à la Princesse, plaçant ainsi tous les participants du spectacle théâtral dans une position de spectateur et instaurant une circularité du regard qui fait un lien entre tous. Mais le théâtre claudélien ne met pas seulement en scène la définition usuelle du théâtre comme miroir de la société, il va plus loin en conviant le spectateur non seulement à se reconnaître, mais aussi à «se regarder», individuellement et intimement, c'est-à-dire à faire face à lui-même et à son humanité imparfaite ; ce serait la signification du geste de la Princesse qui, à deux reprises, examine un à un les Veilleurs : «La Princesse, *le regardant*. Toi, je te reconnais. (*Elle se tourne vers le premier Veilleur.*) Et toi ! (*Elle se tourne vers le deuxième Veilleur.*) Et toi ! (*Elle se tourne vers le troisième Veilleur.*) Et toi ! *Elle se tourne vers le quatrième Veilleur.*<sup>1105</sup>». Par ce geste, le groupe anonyme s'individualise et pas un n'échappe au regard accusateur (c'est ainsi que le comprend le quatrième Veilleur qui tente de sortir<sup>1106</sup>). Plus loin dans le texte, un autre geste, cette fois plus violent et plus explicite, oblige chaque homme à ce regard intérieur : «*Elle s'approche de chacun des assistants et, le forçant à lever la tête en le saisissant par les cheveux et le menton, elle le regarde en face, de tout près. – Puis elle vient se remettre à sa place et garde le silence.*<sup>1107</sup>». À la violence du geste, contenue dans le sémantisme du verbe «saisir», correspond la violence que chaque homme doit exercer sur lui-même pour avoir le courage de se regarder sans complaisance (violence incarnée dans la pièce par le personnage de Tête d'Or<sup>1108</sup>). Lorsque les Veilleurs se voient dans les yeux de la Princesse, ils voient leur honte, c'est pourquoi «*[i]ls abaissent les yeux*<sup>1109</sup>». D'ailleurs, le quatrième Veilleur, qui a cherché à fuir le regard de la Princesse,

---

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>1106</sup> «Le quatrième veilleur, *se levant précipitamment*. Ouvrez-moi la place ! laissez-moi sortir !» (*ibid.*, p. 69).

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1108</sup> Tête d'Or usurpe le pouvoir du Roi en le tuant, et s'autoproclame Roi.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 68.

s'exclame : «Ne me fais pas/ honte devant ces gens ! <sup>1110</sup>». La mise en scène du regard semble prendre en otage le spectateur assis dans la salle qui, théoriquement, ne peut fuir : «Et vous ne pourrez pas toujours/ Vous dérober vous-mêmes comme un larcin fait.», déclare la Princesse<sup>1111</sup>. Chacun des spectateurs est comme prisonnier du regard des autres et ne pourrait fuir (ou se fuir) sans avouer sa honte. Comme le quatrième Veilleur, le spectateur ne peut que céder à l'ordre de la Princesse : «Reste ! <sup>1112</sup>». Et comme chacun des acteurs sur scène, il ne peut s'échapper et doit rester à sa place. Car, pas plus que l'ombre qui recouvre les Veilleurs, l'obscurité dans laquelle le spectateur se trouve ne pourrait cacher sa honte. Ainsi, le jeu du regard s'articule avec le jeu de l'ombre et de la lumière. Le regard et la lumière étant deux moyens qui servent à délimiter l'espace du jeu théâtral (dans notre exemple, ils l'élargissent, incluant l'autre public, celui de la salle), deux moyens qui ont le pouvoir de donner du sens à cet espace et qui contribuent à créer un autre espace-temps, comme le font les silences du texte.

### III) Écouter les silences

#### 1) Différents types de silence

Le second sens le plus sollicité au théâtre est celui de l'ouïe. Or toute parole se laissera d'autant mieux entendre qu'elle s'inscrit dans un silence. Mais chez Claudel, de même qu'il y a plusieurs manières de voir, plusieurs visions, il y a plusieurs manières d'entendre, plusieurs auditions. Ainsi il faudra distinguer dans la dramaturgie claudélienne plusieurs types de silence, car le silence s'écoute autant que les mots du texte<sup>1113</sup>. Le critique Michel Plourde a écrit un ouvrage intitulé *Paul Claudel : Une musique du silence*, dans lequel il identifie en

---

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1113</sup> Le silence est un des «signes» de l'évolution de l'écriture dramaturgique. Arnaud Rykner y a consacré un ouvrage *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, 367 p. La crise du «drame moderne» rend possible l'éclosion d'une véritable dramaturgie du silence, écrit Rykner dans l'introduction de son ouvrage.

particulier deux «silences essentiels» : celui de la Musique, qui est le silence de Dieu et celui de l'attention, qui est le silence de l'homme. «C'est ce double silence que traduisent surtout les silences dramatiques dans le théâtre de Claudel ; ceux-ci sont comme les interstices qui laissent filtrer le silence essentiel.<sup>1114</sup>», c'est-à-dire le silence spirituel «qui n'est plus *à la place de* la réponse, mais qui est *la réponse même*<sup>1115</sup>».

À un niveau plus concret, il est possible de distinguer deux autres grands types de silences : ceux qui structurent la scène et créent son rythme (ils sont indiqués par les didascalies : ce sont les «silence, pause et demi-pause» du texte), et ceux que les mots imposent et qui créent le rythme des versets (ils correspondent à la présence des «blancs» de la page). Notre étude s'attachera à montrer les liens entre ces deux types de silences et les mouvements du corps, comme elle l'a déjà fait à propos des silences qui ouvrent et ferment le jeu de la Princesse (dans l'étude des rites d'entrée et de sortie). Elle nous permettra enfin de dégager la signification spirituelle du texte.

## 2) Silences et mouvements des corps

La scène est rythmée par des silences qui la structurent et qui correspondent à des changements, non seulement dans le contenu des paroles mais souvent aussi dans les attitudes corporelles. Par exemple, le rite d'entrée est encadré par des silences et se termine par un geste lent d'ouverture et de fermeture des yeux. Ce geste annonce le moment du réveil, progressif jusqu'à l'ouverture définitive des yeux du personnage sacralisé ; il est suivi d'un dialogue au cours duquel la Princesse pose de nombreuses questions, comme si elle ignorait tout du monde sur lequel elle a ouvert les yeux. La pause qui clôt ce dialogue correspond à un changement d'attitude des personnages : le regard pensif de la Princesse, posé individuellement

<sup>1114</sup> Michel Plourde, *Paul Claudel : Une musique du silence*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 207.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 192. Le critique établit en fait quatre types de silence : «silence de la parole, silence du dépouillement complet, silence de l'attention, silence de la Source ou de la Musique. Le deuxième silence n'est que le prolongement du premier, et tous deux appartiennent au cheminement de l'homme. Le troisième est comme la condition intérieure nécessaire pour accéder au quatrième, lequel est le terme » (*ibid.*, p. 193).



sur chacun des Veilleurs, a pour conséquence de leur faire baisser les yeux. Le personnage féminin, qui semblait fragilisé par son identité défaillante : «Je ne sais plus qui je suis, en vérité !<sup>1116</sup>», se métamorphose alors en un personnage tout puissant, capable de «sauver les âmes» des Veilleurs à l'approche de la mort ; mais celle qui est «un reproche<sup>1117</sup>» refusera de le faire. Un nouveau silence, qui fait suite à une pantomime, introduit le quatrième moment de la scène, celui de la «séparation juridique» entre les hommes et la Princesse<sup>1118</sup>. Enfin, une «pause» précède le dernier moment, celui du dialogue entre Cébès et la Princesse et du départ de la fille du Roi. Ce temps silencieux correspond à un changement spatial, «fausse sortie» qui précède la sortie définitive du rôle du personnage : «*Elle s'en va à reculons jusqu'auprès du lit de Cébès, et, inclinant la tête vers lui (...)*<sup>1119</sup>». Un silence solennel termine la scène mystérieuse qui vient de se dérouler sous les yeux des spectateurs et des Veilleurs, laissant le public dans la réflexion et le trouble. Nous venons de voir que chacun des silences commentés structure le passage étudié et met en valeur des mouvements porteurs de sens. Analysons à présent les silences qui ne sont pas mentionnés par les didascalies et qui structurent les répliques.

### 3) Silences textuels : les blancs des versets

Le rythme des versets peut être étudié, par exemple, dans la première longue réplique du quatrième Veilleur. À la solennité du rite d'entrée répond la solennité du rythme des versets, qui contribue à donner un aspect surnaturel à la scène. Les versets dissimulent en effet des alexandrins (ou quasi alexandrins, soit des vers de 11 ou 13 syllabes) : «Voici qu'un autre soleil est dans cette salle », «et nous regarde avec sa face rayonnante !» ; «Tourne vers nous et tiens devant nous ton visage !» ; «La faveur de notre indignité est présente !». Ce type de versets au rythme ample et solennel induit un certain ton, donc une certaine voix, qui

<sup>1116</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, op. cit., p. 67.

<sup>1117</sup> « La Princesse : (...) Mais moi, je souffre une punition très injuste, / et je vous suis un reproche ! » (*ibid.*, p. 74).

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 74.

conduira l'acteur à adopter une attitude particulière. Autant dire que la forme textuelle implique une corporéité (l'abstrait de la forme prend corps), l'alexandrin permet ainsi le passage du langage poétique au langage corporel. La puissance théâtrale de l'alexandrin<sup>1120</sup> a été démontrée par Michel Bernard dans son article «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien<sup>1121</sup>». C'est bien à cette théâtralité du texte, qui intervient aux niveaux métrique et rythmique du vers (ou verset), qu'a été sensible le metteur en scène Antoine Vitez ; elle semble être d'ailleurs à l'origine de sa démarche : «ce qui m'intéresse, c'est de repérer, justement, les différences de mesure, à l'intérieur du parlé et du geste, et du mouvement.<sup>1122</sup>». Or, en notant la mesure (ce que fait Claudel, dit Vitez), l'intonation se déduit, donc la voix et par conséquent les mouvements du corps : «En mettant sa voix dans la voix de Molière telle qu'elle est tracée, telle que l'empreinte en demeure, c'est sans doute quelque chose de la démarche physique de Molière, de l'image de ses bras, du port de sa tête, qu'on arrive à reconstituer.<sup>1123</sup>». Ainsi, le repérage du rythme mènera aisément à la compréhension du langage claudélien, puisque le sens du texte est produit par les mouvements mêmes du corps, rythmés par les blancs du texte, soit par l'alternance du silence et de la parole.

Pour revenir à l'étude des versets, la disposition des blancs dans la réplique du quatrième Veilleur dit le bouleversement qu'un simple regard a produit, l'espoir que la présence de la Princesse constitue parmi les soldats. Les mots «soleil, rayonnante et or» sont tous suivis d'un blanc, comme pour permettre à la lumière qui émane du personnage (lumière de son regard et lumière de son vêtement tissé

---

<sup>1120</sup> Michel Bernard, en étudiant Racine, découvre «une théâtralité virtuelle dans la dynamique de la composition poétique de certains vers (...)» et il ajoute «Or, parmi ces vers, l'alexandrin est sans nul doute celui qui, de par sa structure, est le plus propre à servir un projet théâtral» (Michel Bernard, «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien», dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.- G. Nizet, 1986, p. 281). En fait, nous pensons que cette dynamique des vers qui régit une dynamique des corps, est plus généralement présente chez Claudel dans les répliques fortement découpées (dans lesquelles les mots semblent sculpter la page), comme celle du Quatrième Veilleur que nous étudions ici.

<sup>1121</sup> Michel Bernard, «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien», *op. cit.*, p. 279-286.

<sup>1122</sup> Antoine Vitez, «À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic», dans *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 28.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 30.

de fils d'or) de se propager sur tous. Le temps que les blancs instaurent semble correspondre à l'éblouissement provoqué par le rayonnement quasi surnaturel de la Princesse.

Le silence est encore plus long après que la Princesse ait tourné son visage en direction des Veilleurs, en l'abaissant, puisque ceux-ci sont à terre ; ce qu'indique le blanc, absent de la première version, laissé par Claudel après l'interjection «Eïa !» ; ce blanc a pour effet d'accentuer la puissance du personnage féminin, dont la seule présence révèle aux hommes leur «indignité». La position des personnages sur scène devient symbolique, le geste de lever les yeux vers la Princesse est un premier temps vers l'élévation de l'esprit que sa présence induit. Le découpage du texte, qui sépare le complément d'objet direct de son verbe dans l'expression «nourrir ta vue», créant ainsi un silence entre les deux termes en rejetant le complément «ta vue» au début de la ligne suivante, explicite le désir «réveillé» de nourriture spirituelle. Enfin, il semble que ce soit la beauté de la femme qui donne accès à cette nourriture, car le texte ménage un blanc, propice à la contemplation, après le groupe nominal «Très belle aveugle». La vision de la beauté conduirait à la vision spirituelle ; la beauté éclaire les hommes (le verbe pouvant être pris dans sa polysémie), elle est la lumière de leur nuit.

#### 4) Silence et spiritualité

C'est d'ailleurs à la lumière que s'associe le silence, comme le regard l'avait fait, dans le début du passage. Lumière du visage rayonnant ou du vêtement d'or qui semble symboliser la lumière spirituelle qui émane de la divinité. Car c'est bien d'une divinité (ici davantage païenne que chrétienne) qu'il s'agit, puisqu'elle est «l'autre soleil» qui «nous regarde avec sa face rayonnante» ; son «manteau trop ample» «selon la taille humaine», de même que sa position «debout entre la lampe et la nuit»<sup>1124</sup> signifient la grandeur du personnage ainsi que son aspect surhumain. L'apparition rayonnante du personnage sacralisé unit les deux silences essentiels dont parle Plourde, le «silence de l'attention» des Veilleurs et le «silence de la

---

<sup>1124</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 64.

Musique» de la Princesse, pour faire surgir le silence spirituel, dans lequel l'homme trouvera la réponse à ses questions. Car comme le silence, la Princesse est «la réponse même» à la question qu'elle constitue<sup>1125</sup> et que pose toute la scène : «Qu'est-ce là ?»<sup>1126</sup>.

Si une tension immédiate se crée au sein de l'assistance à l'apparition de ce personnage énigmatique, c'est que le silence prolongé, les gestes en suspens qui tendent à l'immobilité, ne sont pas «naturels». La création de ce «surnaturel» est justement la condition de la possibilité du passage dans un autre espace-temps, dans un autre monde, celui de la transcendance. Anne Debeaux écrit : «c'est au plus profond du négatif que s'élabore un discours transcendant. Si le silence est un blanc oral, le suspens est un blanc gestuel.», et plus loin : «Le geste claudélien, dans sa perfection, renvoie à une transcendance. Il ouvre verticalement l'espace.»<sup>1127</sup>. Or le geste claudélien le plus caractéristique, selon Debeaux, est celui d'un mouvement d'oscillation : «Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant dessous je ferai *osciller* la pierre énorme !», déclare Tête d'Or à la fin de la première partie<sup>1128</sup>. Tout le parcours du héros est dans cette tentative de se tenir debout, rigide et droit : «Troisième capitaine : Ô Roi ! ô Roi !/ Tu t'élevais vers *la fixité* comme l'Ange qui porte le sceau de la vie.<sup>1129</sup>», dans ce désir d'élévation : «J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme la flamme enracinée !<sup>1130</sup>». Mais l'homme oscille comme la flamme, métaphore qui caractérise à plusieurs reprises le héros<sup>1131</sup>.

De manière figurée, la Princesse n'oscille-t-elle pas aussi ? Entre ombre et lumière, entre sommeil et éveil, entre mouvement et arrêt ? Toujours dans un entre deux, elle se dresse à un «carrefour». Elle occupe ainsi une position centrale entre

<sup>1125</sup> Selon Chantal Sarrasin, avec le personnage de la Princesse «apparaît le thème de la femme dont le visage “Ô Institutrice” est à la fois une “réponse et une question”.» (Chantal Sarrasin, *La Signification spirituelle de «Tête d'Or»*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966, p. 90).

<sup>1126</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 64. Remarquons que la question posée n'est pas «Qui est là ?» (et nous sommes loin ici d'une chosification de la femme !).

<sup>1127</sup> Anne Debeaux, «La gestuelle chez Claudel», dans *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, p. 90.

<sup>1128</sup> Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 40 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 38 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>1131</sup> Autre exemple : «Tête d'Or : Mais voici que je parais devant eux comme une/ flamme grondante,/ Qui se dresse sous la bouche du vent !» (Paul Claudel, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 134).

les mondes naturel et surnaturel, en direction de laquelle convergent et se résolvent tous les contraires, où se rencontrent tous les espaces-temps. Elle devient alors l'emblème d'une totalité réconciliatrice, le lieu où les hommes peuvent communier. Ce lieu qu'elle représente est aussi le lieu idéal que le théâtre doit être pour Claudel, aspirant au rêve d'une «communication totale et immédiate avec le spectateur<sup>1132</sup>» ; le personnage de la Princesse, qui dans cette scène joue un rôle, ne serait-il pas alors métonymique du théâtre ? Ajoutons que l'écriture théâtrale claudélienne elle-même s'inscrit toujours dans un entre-deux, que ce soit par son rôle de médiation entre le monde visible et le monde invisible, par le mélange des genres, des tons, des niveaux de langue ou encore par les personnages écartelés entre le charnel et le spirituel (Mésa, dans *Partage de midi*, par exemple<sup>1133</sup>). Elle est aussi le lieu de la totalité réconciliatrice, grâce à «la vertu dynamique du geste et de la parole, qui se transmet au contact<sup>1134</sup>» car le mouvement, que Starobinski appelle aussi «acte», «coopère avec l'espace et les choses qui l'environnent, et, de même qu'il participe à leur présence, il les oblige à participer à son propre effort. Cet espace environnant, chez Claudel, n'est rien de moins que l'univers total.<sup>1135</sup>». Chaque geste, dans sa perfection, convoque ainsi le sens du texte et celui de l'univers total. Le théâtre devient lui-même métonymique du cosmos. Et pour le chrétien qu'est Claudel, le théâtre est sacré en tant qu'il a le pouvoir de nommer la réalité divine.

Pour conclure, le personnage de la Princesse, dès son entrée en scène, fait participer à un rituel les spectateurs que sont les Veilleurs, ainsi que le public, tout en créant par sa présence une atmosphère sacrée. Or, dans l'établissement de ce rapport au public, il y a déjà l'expression d'une théâtralité<sup>1136</sup>. D'autre part, médiatrice entre les mondes visible et invisible, figure métonymique (et donc image) du théâtre qu'elle représente, située en tant que personnage au carrefour du

<sup>1132</sup> Anne Debeaux, «La gestuelle chez Claudel», dans *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, p. 88.

<sup>1133</sup> Paul Claudel, *Partage de midi* (première version), Paris, Éditions Gallimard, 1949, 150 p.

<sup>1134</sup> Jean Starobinski, «Parole et silence de Claudel», *op. cit.*, p. 523.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>1136</sup> «Tout d'abord la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur ; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe (...)» (Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1339).

réel et du fictif, la Princesse permet le passage de la théâtralité à la spiritualité. Sa position oblige à lever les regards vers elle, mouvement physique d'élévation métaphorique d'une élévation spirituelle ; de plus, le silence qu'elle impose par sa présence conduit à une écoute intérieure (comme le silence de la méditation).

Paradoxalement chez Claudel, l'abondance des mots n'empêche pas le silence d'habiter l'espace scénique et de s'y développer. La «théâtralité scripturaire<sup>1137</sup>», celle de l'occupation des mots dans l'espace de la page, engendre la «théâtralité scénique», celle de l'occupation des personnages dans l'espace de la scène, et cette «poésie dans l'espace» dont parle Antonin Artaud<sup>1138</sup>. Le langage poétique claudélien permet donc de faire entendre (et «faire voir») un autre langage, corporel et silencieux, «langage par signes, par gestes et attitudes»<sup>1139</sup> qui seul aurait le pouvoir de faire surgir un contenu spirituel. En effet, selon Artaud, «ce langage (...) évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou *spirituelle*) intense»<sup>1140</sup>. Il semble que ce soit ici le but recherché par Claudel, et c'est sans doute la raison pour laquelle le texte établit un lien entre la vue et la compréhension : par les images proposées au spectateur, la vision «nourrit l'esprit» et ouvre le sens. Dans la fixité<sup>1141</sup> d'une image fortement théâtralisée (celle de la Princesse), le contenu caché<sup>1142</sup>, – ici spirituel – sera perçu physiquement par les spectateurs, c'est-à-dire par leurs sens (vue et ouïe). Le «théâtre de texte» de Claudel ne pourrait donc se passer de la scène.

Tandis que chez Paul Claudel la femme non seulement crée la théâtralité mais aussi devient image du théâtre tel que l'entend Claudel, chez Édouard Dujardin elle est la poésie même, une poésie qui n'est autre que l'expression de l'âme du poète, c'est-à-dire une poésie qui le constitue fondamentalement et lui donne vie.

<sup>1137</sup> Expression empruntée à Michel Bernard (Michel Bernard. «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien», *op. cit.*, p. 280).

<sup>1138</sup> Antonin Artaud. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 57.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1140</sup> *Idem* (c'est nous qui soulignons).

<sup>1141</sup> Nous avons vu que les mouvements de la Princesse tendent à une quasi-immobilité.

<sup>1142</sup> Adamov assimile la théâtralité à la représentation, définie comme «la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés [...] la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame», cité par Pavis (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 359, c'est nous qui soulignons).

Ainsi, par la femme-symbole, le poète naît à lui-même et révèle son origine de même que celle de son art. Voici ce que notre étude de la trilogie dramatique de Dujardin, *La Légende d'Antonia*<sup>1143</sup>, se propose de montrer.

**B) LA LÉGENDE D'ANTONIA D'ÉDOUARD DUJARDIN : UN DRAME D'ÂMES. ÉTUDE DU CARACTÈRE NOVATEUR D'UNE ÉCRITURE THÉÂTRALE FIN-DE-SIÈCLE.**

Richard Wagner et Stéphane Mallarmé apparaissent comme deux figures tutélaires de Dujardin, qui consacre à l'un une revue, la *Revue wagnérienne*<sup>1144</sup>, et à l'autre un essai, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiel*<sup>1145</sup>. Dans sa thèse, Sophie Lucet étudie les liens entre ces trois hommes dans un chapitre intitulé «De Wagner à Mallarmé : la trilogie d'*Antonia*, le «Parsifal» d'Édouard Dujardin»<sup>1146</sup>. Nous aimerions poursuivre et approfondir ces rapprochements entre les trois hommes, en nous attachant de plus près à l'écriture même dans le but de découvrir en quoi Dujardin innove. Si le dessein de l'écrivain est de «transposer littérairement certains principes musicaux de Wagner<sup>1147</sup>», quel(s) moyen(s) utilise-t-il ? Notre absence de connaissances en musicologie ne nous permettra pas d'établir une comparaison entre l'écriture musicale et l'écriture dramatique des deux artistes (par exemple, retrouver un même schéma rythmique dans la partition et dans le texte<sup>1148</sup>). Toutefois, nous pouvons étudier l'écriture dramatique en faisant appel à

---

<sup>1143</sup> Édouard Dujardin, *Antonia. Légende dramatique en trois parties : Antonia, Le Chevalier du passé, La Fin d'Antonia*, Paris, Société du Mercure de France, 1899, 370 p.

<sup>1144</sup> Édouard Dujardin, *Revue wagnérienne*, Genève, Slatkine reprints, 1968, 3 vol.

<sup>1145</sup> Édouard Dujardin, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiel et essai d'une théorie du réalisme symboliste*, suivi d'un poème à la mémoire de Joseph Halévy, Paris, Mercure de France, 1919, 85 p.

<sup>1146</sup> Sophie Lucet, «Le «théâtre en liberté» des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», thèse de doctorat nouveau régime. Paris, Université Paris IV, 1996-1997, p. 377-423.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>1148</sup> Est-ce d'ailleurs scientifiquement possible ? Étienne Souriau se livre à une étude complexe des correspondances entre musique et littérature au chapitre 28 de son ouvrage, tout en précisant qu'une «étude des harmonies phonétiques de la littérature nécessite une méthode statistique à inventer» (Étienne Souriau, *La Correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 216).

la poétique, telle que la définit Henri Meschonnic : une poétique du rythme qui est «l'âme» du poète (avant d'être celle de ses personnages) et qui est «vie», dans son mouvement constant.

Une des questions majeures qui se posent à tous les écrivains dramatiques tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle est celle de l'écriture en vers ou en prose d'une pièce de théâtre<sup>1149</sup>, Édouard Dujardin n'y fait pas exception. Dans *La Légende d'Antonia*, l'écriture versifiée révèle une omniprésence de la rime qui, en dehors de toute déclamation ou mise en voix, peut paraître monotone et maladroite. C'est pourtant par ce choix d'écriture que Dujardin se rattache au symbolisme : «Le moment symboliste a pratiqué une prosodie où la saturation de la rime a fait de cette saturation même la prosodie seconde de ses idées sur la musique. Il a porté l'écho à un excès qui était un appel et une écoute.<sup>1150</sup>». Cette observation d'Henri Meschonnic, qui caractérise parfaitement l'écriture novatrice de Dujardin, est intéressante dans la mesure où elle nous invite non pas à rejeter cette tentative en la qualifiant de ridicule (réaction primaire du public de l'époque), mais à écouter ce qu'elle a à signifier.

Tout d'abord, dans son intention d'écrivain, il s'agissait pour Dujardin de «musicaliser» l'écriture dramatique, voire de retrouver un équivalent de la musique wagnérienne qui l'a tant fasciné. Mais peut-être la maladresse de l'auteur tient-elle justement à cette intention et à ce volontarisme, critiqués à sa façon par Mallarmé<sup>1151</sup>. Ensuite, l'écriture est la traductrice, ou plutôt la trace, d'une recherche d'un rythme capable d'exprimer «l'âme» du poète, pour reprendre un terme cher à Dujardin et à tous les symbolistes. Mais qu'est-ce que «l'âme», si ce n'est l'expression même de la subjectivité, au sens de «la vie même du sujet» ?

---

<sup>1149</sup> Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. «Dictionnaires & références», n°15, 2006, p. 69 (+ p. 77 : Le vers est critiqué en raison soit d'une diction emphatique, soit parce qu'il est dit comme de la prose. Ces «deux excès» «ont fini par avoir raison du vers dramatique dont la crise au début du XX<sup>e</sup> siècle est ainsi évidente.», cependant «vers 1900, le vers de théâtre a encore des adeptes fervents parmi les auteurs et le public.», *ibid.*, p. 73).

<sup>1150</sup> Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2006, p. 254-255. Pour Meschonnic, la prosodie est «l'organisation consonantique-vocalique du langage» (dans *Pour la poétique IV : Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1977, p. 217).

<sup>1151</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, NRF, coll. «Poésie/Gallimard», 1976, p. 225.



Ainsi se dessine un trajet qui mène sans discontinuité de la rime au poème, du poème au langage, puis du langage au sujet et à sa vie même, puisque le sujet ne se réalise comme sujet qu'au sein de son discours, à travers les paroles qu'il prononce<sup>1152</sup>. Nous pourrions conclure avec Meschonnic que «la rime est la vie<sup>1153</sup>».

Nous tenterons ici de montrer que le rythme, commun à la musique et à la littérature, bien qu'il ne revête pas la même forme dans les deux arts, a seul le pouvoir de créer le «drame d'âmes». Nous aborderons dans un premier temps le rapport entre l'écriture dramatique de Dujardin et la musique wagnérienne, puis nous commenterons cette écriture en prenant pour point de départ les analyses de Mallarmé sur *La Fin d'Antonia*<sup>1154</sup>. Nous ébaucherons une étude du rythme de la pièce en nous appuyant sur des extraits de dialogues entre les deux protagonistes (appelés tantôt l'Amant et l'Amante, tantôt Lui et Elle). Enfin, nous montrerons que la présence de la femme chez Dujardin, sa représentation, est intrinsèquement liée à la fois aux procédés et au processus d'écriture, autrement dit non seulement à l'aspect novateur de l'œuvre mais aussi à la création même.

### I) Écriture dramatique et musique wagnérienne

L'intérêt d'Édouard Dujardin pour la musique, et celle de Wagner en particulier, ne relève pas d'un simple «goût à la mode». Nous savons qu'il crée et dirige de 1885 à 1888 la *Revue wagnérienne*<sup>1155</sup> dans laquelle Mallarmé s'occupe de critique théâtrale et Villiers de l'Isle-Adam de critique musicale, mais nous savons moins qu'inscrit au Conservatoire dans la classe de composition de Guiraud<sup>1156</sup>,

---

<sup>1152</sup> En termes linguistiques on parlera d'actualisation du langage.

<sup>1153</sup> Pour Meschonnic, la rime n'est pas prise au sens que lui donne la métrique classique, mais s'élargit au sens de «poème», voire de langage : «La rime est co-extensive au langage tout entier» (*La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 255).

<sup>1154</sup> *Crayonné au théâtre*, «Planche et feuillets» dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 221-228.

<sup>1155</sup> *Op. cit.*

<sup>1156</sup> Ernest Guiraud (1837-1892) : «visiblement et invinciblement attiré vers le théâtre dont il a le sentiment inné. Sa musique a les véritables qualités qui conviennent au drame lyrique : l'action, le mouvement, la chaleur, la vie, et par conséquent au point de vue technique, le rythme, qui est

fréquentée par Paul Dukas et Claude Debussy, deux grandes figures musicales de l'époque<sup>1157</sup>, il possède de réelles connaissances musicales qui lui permettent de composer ses *Litanies, mélopées pour chant et piano* en 1888<sup>1158</sup>. Par cette composition, son but est d'«[a]rriver, par la phrase ou le trait ou la mélodie au schéma», d'«abstraire (...) les lignes mélodiques essentielles.<sup>1159</sup>». Nous verrons que ces compositions musicales reflètent les préoccupations littéraires de Dujardin. D'autre part, ce dernier trouve chez Wagner (comme chez Schopenhauer) «le principe d'idéalité du monde» : «D'où nous est venu, à cette époque [vers 1886], le principe de l'idéalité du monde ? Il n'y a guère de doute qu'il n'ait été un apport germanique<sup>1160</sup>». L'intérêt pour Wagner tient donc autant à ses innovations formelles (le fameux leitmotiv) qu'à ses idées philosophiques. En fait, les deux sont liées car le principe idéaliste trouve son expression concrète dans le vers wagnérien, le «vers du Nibelung» : «L'influence de Wagner aura été prodigieuse. Son art est entièrement idéaliste (...) Quant à son "écriture" poétique, avec quel enthousiasme nous [les symbolistes] reconnûmes peu à peu, dans le vers du Nibelung<sup>1161</sup>, le vers vers lequel je puis dire que devaient aller toutes nos aspirations.<sup>1162</sup>». Dujardin n'aura de cesse de travailler le vers : vers libre dans «La réponse du berger à la bergère» (1892), prose dans le poème intitulé «À la gloire d'Antonia» (1886), vers et prose dans le poème «Pour la vierge du roc ardent» (1888). Mais le travail d'écriture qui aboutira à la forme dramatique de *La Légende d'Antonia*<sup>1163</sup> est aussi mené dans son roman *Les Lauriers sont*

---

justement l'âme et l'essence de toute musique vivante.», dans F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Supplément et complément publié sous la direction de M. Arthur Pougin, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1978, p. 438. En novembre 1876, il est professeur d'harmonie et accompagnateur au Conservatoire. Ses compositions dramatiques : *Sylvie*, *En Prison*, opéra comique *Madame Turlupin*, ballet *Gretna-Green* et *Piccolino*.

<sup>1157</sup> Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 12.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 127 (dans une lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888).

<sup>1160</sup> Édouard Dujardin, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiél et essai d'une théorie du réalisme symboliste*, suivi d'un poème à la mémoire de Joseph Halévy, Paris, Mercure de France, 1919, p. 12.

<sup>1161</sup> Dujardin fait allusion à *L'Anneau du Nibelung*, tétralogie qui comporte *L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*.

<sup>1162</sup> Édouard Dujardin, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiél*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1163</sup> *Op. cit.*

*coupés*<sup>1164</sup>, dont le but est d'extérioriser la vie intérieure du personnage. Il y invente ce que Valery Larbaud nommera plus tard «monologue intérieur», dont Dujardin compare la forme au monologue traditionnel de théâtre<sup>1165</sup> : selon lui, ces deux types de monologues sont des discours sans intervention d'auteur (du moins apparente), sans auditeur et non prononcé (du moins par convention, au théâtre)<sup>1166</sup>. Ce rapprochement nous permet de supposer que l'écrivain a pensé pouvoir mieux atteindre son but au théâtre, genre où le monologue est une forme consacrée. Il écrit à ce propos à Valery Larbaud dans une lettre du 17 août 1923 : «Une autre raison pour laquelle je n'ai pas continué ; j'ai cru trouver dans la forme dramatique une formule meilleure pour exprimer cette vie intérieure...<sup>1167</sup>».

En fait, c'est indirectement, par le monologue intérieur, que Wagner influence son écriture dramatique. En effet, Dujardin établit une parenté entre le motif wagnérien et le monologue intérieur : «De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme (...)»<sup>1168</sup>. Quoiqu'il en soit, le but du roman *Les Lauriers sont coupés* est bien d'exprimer l'âme des personnages, et la forme que ce roman présente est le résultat de cette recherche : «La forme en quelque sorte monologuée des *Lauriers sont coupés* n'était pas préconçue.», écrit Dujardin<sup>1169</sup>. Le théâtre a le même but, car l'art tel qu'il le conçoit – idéaliste – est l'expression du sujet dans sa réalité intime et non dans ses actions extérieures. Pour Dujardin, c'est «par des moyens d'ordre abstrait et symbolique» que l'on passe du réel à l'artistique (passage qu'il appelle «transposition littéraire»), c'est pourquoi la forme dramatique doit se débarrasser

---

<sup>1164</sup> *Op. cit.*

<sup>1165</sup> Remarquons que la trilogie comporte de très longs monologues.

<sup>1166</sup> Cf. sa lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>1167</sup> Lettre à Valery Larbaud du 17 août 1923, dans *ibid.*, p. 128.

<sup>1168</sup> Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931 (cité par Bertrand, dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 135-136). Il écrit également : «À l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle (...) une page de Wagner est une succession de motifs non développés, dont chacun exprime un mouvement d'âme (...)» (*ibid.*, p. 134-135).

<sup>1169</sup> Cité par Bertrand, dans *ibid.*, p. 127.

de «l'histoire», «éliminer les agents du réel»<sup>1170</sup>. À côté de ce principe de transposition littéraire, l'écrivain défend un second principe, celui du «subjectivisme» : «le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde ; et toute action est dans l'âme du personnage, tout paysage, suivant l'état d'âme.<sup>1171</sup>». Il dit reprendre l'idée de Fichte selon laquelle, «le moi se pose et s'oppose de non moi», c'est-à-dire qu'il y a de l'autre dans le moi, un autre qu'il s'agit de faire surgir. Le monologue intérieur serait un dialogue entre le moi et un non moi interne au moi, tandis que le dialogue serait le lieu d'une rencontre entre le moi et un non moi externe au moi (tous les autres, lecteurs et spectateurs), soit le lieu de «l'intersubjectivité». Selon Dessons et Meschonnic, si le dialogue de théâtre agit sur le spectateur, nous «fait quelque chose», c'est parce qu'il y a de l'autre en lui : «Cette identité du discours ne peut donc pas être l'identité d'une conscience, mais celle d'une interlocution qui met dans tout discours le discours de l'autre.<sup>1172</sup>». Il existe donc bien une «réalité dialogique de l'intersubjectivité : le discours de l'un est ce qu'y fait le discours de l'autre<sup>1173</sup>».

Le travail d'Édouard Dujardin ne porte donc pas sur l'enchaînement harmonieux des événements (logique et chronologique), c'est-à-dire sur l'action dramatique nouée autour d'une intrigue. Il porte sur une action intérieure, à savoir celle qui fait se mouvoir les «âmes». D'autre part, le «subjectivisme» de Dujardin implique ce qu'Henri Meschonnic appelle un travail de «subjectivation<sup>1174</sup>», car pour tous deux la littérature est la vie, elle n'en est pas séparable, et la vie est le mouvement qui est rythme. Cependant, si tout texte transcrit le mouvement de la vie par un

<sup>1170</sup> Cf. Lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, dans *ibid.*, p. 125-127.

<sup>1171</sup> Cité par Bertrand, dans *ibid.*, Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 126 ; avec un écho verlainien : «L'âme est un paysage choisi» (or Verlaine est un précurseur du symbolisme).

<sup>1172</sup> S'il en est ainsi, même le monologue théâtral est lieu d'intersubjectivité. Cf. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. «Lettres sup», 1998, p. 209.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 210. C'est dans l'interlocution que passe le rythme.

<sup>1174</sup> «Il s'agit de l'extension à toutes les unités d'un discours d'une qualité propre à l'invention d'un discours par un sujet, et d'un sujet spécifique par un discours. On appelle ce sujet le sujet du poème, pour le distinguer de tous les autres sujets (...)» (*ibid.*, p. 236). Ce qui conduit à confondre le sujet et son discours, le sujet du poème est/ naît (de) son discours et le discours est/ naît (du) sujet du poème.

rythme qui lui est propre et est en ce sens «musical», tout texte n'est pas littéraire. Le texte n'est littéraire, ou encore le texte n'est poème, que par la recherche consciente par l'écrivain d'un rythme capable de transcrire au mieux ce mouvement de la vie qui l'anime, soit son «âme». En faisant de la musique «l'essence même du symbolisme<sup>1175</sup>», Dujardin signifie cette volonté de traduire analogiquement tout ce qui anime le poète en rythmes. Or le rythme est porteur de *signifiance*<sup>1176</sup>, soit d'un sens qui échappe au sens, le déborde et ne peut être formulé en mots, mais qui donne aux mots toute leur force. Le rythme traduit donc l'intraduisible, l'indicible, il est par conséquent un élément fondamental des œuvres symbolistes<sup>1177</sup>.

## II ) Le «vers» de Dujardin : une écriture dramatique en «versets»

Dujardin écrit que le vers libre a les mêmes «capacités lyriques<sup>1178</sup>» que le monologue intérieur, en ce qu'«il touche au plus près du sujet parlant et pensant.». D'autre part, son but déclaré est de «supprimer les frontières entre le vers et le non vers, entre la poésie et la prose.<sup>1179</sup>». Selon Mallarmé, il y parvient dans la mesure où son texte en «vers» peut s'entendre comme de la prose : «L'attrait majeur qu'exerce sur moi la tentative de M. Dujardin vient incontestablement de son vers. Je veux garder, à un emploi extraordinaire de la parole qui, pour une ouïe inexperte, se diluerait, quelquefois, en prose, cette appellation.<sup>1180</sup>». Chez Dujardin, le vers oscillerait donc entre vers et prose en en brouillant les limites, et de ce fait remettrait en question la distinction vers-prose.

<sup>1175</sup> Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 383.

<sup>1176</sup> Pour une définition du terme, cf. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 235-236. La signifiance produit «une activité des mots qui, donc, ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir.» (*ibid.*, p. 236).

<sup>1177</sup> Le rythme est commun à tous les arts, mais exprimé par des moyens différents dans chacun de ces arts (par exemple, la couleur et les formes, en peinture).

<sup>1178</sup> Entend-il par là le lyrisme musical ou la seule expression des sentiments ?

<sup>1179</sup> Cité par Bertrand dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 14. Ce qui rend intéressante la comparaison entre son travail d'écriture dramatique et poétique et ce qui rend pertinent le rapprochement de ses œuvres.

<sup>1180</sup> *Crayonné au théâtre*, «Planche et feuillets», dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 225.

En réalité, il ne s'agit ni de vers ni de vers libre mais d'une écriture en versets. Nous pourrions définir le verset comme un groupement de vers libres. Or le vers libre est d'abord une unité typographique qui correspond à la ligne qui, non métrique, ne peut être un vers (puisque le vers est métrique par définition) mais une unité rythmique<sup>1181</sup>. De plus, la ligne ne correspond pas nécessairement à une unité grammaticale ni à une unité de sens. Ainsi, par l'écriture en versets, le rythme est rendu visible, la métrique annulée ou cachée : «dans la mesure où soit il cache, soit il annule la métrique, [le verset] participe de cette dissociation entre le vers et la poésie qui est un des traits de la modernité en poésie.<sup>1182</sup>». On peut par conséquent parler d'une écriture novatrice chez Dujardin.

Lorsque Mallarmé dit découvrir «l'ensemble métrique nécessaire» «dans la multiple répétition» du jeu du vers, il ne peut s'agir en aucun cas de métrique classique. Car en l'absence de toute régularité dans la mesure (qu'il s'agisse des lignes ou des versets), il est impossible de discerner un quelconque schéma métrique. Aussi le poète ne peut-il désigner qu'une rythmique, qui est mouvement du texte, qui est vie. Mallarmé parle d'ailleurs d'un «tissu transformable et ondoyant». Dans cette rythmique, les rimes jouent un rôle essentiel, elles sont omniprésentes : «Voici les rimes dardées sur de brèves tiges, accourir, se répondre, tourbillonner, coup sur coup, en commandant par une insistance à part et exclusive l'attention à tel motif de sentiment, qui devient nœud capital.<sup>1183</sup>». Les rimes renverraient à un sentiment, comme le fait le motif wagnérien dont Dujardin, nous l'avons vu, a souligné la parenté avec le monologue intérieur. «Aisément, on parlera d'un recours à la facture wagnérienne (...)»<sup>1184</sup>, écrit Mallarmé qui n'hésite pas à faire de Dujardin un poète à l'égal de Wagner. Si la musique de Wagner «devient la poésie», la pièce de Dujardin est «un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaie de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos.<sup>1185</sup>». Le drame que ce

---

<sup>1181</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, op. cit., p. 106.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1183</sup> *Crayonné au théâtre*, «Planche et feuillets», dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 226.

<sup>1184</sup> *Idem.*

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 227.

rythme exprime est celui du personnage qui profère, un drame tout intérieur et en ce sens subjectif, c'est pourquoi on a parlé de «théâtre d'âmes». Mais il est aussi, au-delà, celui du poète lui-même, dans la mesure où le rythme reflète l'âme du poète avant de construire celle du personnage.

L'écriture est alors musique par le rythme, créé chez Dujardin (et c'est la particularité de son écriture) par l'utilisation abondante de la rime. Le drame lui-même est créé par le rythme, c'est pourquoi, selon Dujardin, un très long monologue n'est pas antidramatique : «seuls les esprits superficiels jugeront qu'un monologue qui dure quasiment un acte est, à priori [sic], antidramatique<sup>1186</sup>». D'ailleurs, parmi les qualités que l'auteur s'attribue pour défendre sa pièce, il y a le «sens du drame» ainsi que la tentative de «dégager du drame le poème qui y est inclus». Or, ce que Dujardin met en scène, c'est le rythme né de la rime. Le rythme est créateur du drame dans le sens où il est une «mise en corps» du texte, ce que seul le théâtre a le pouvoir de montrer : «[Le théâtre] est l'invention de ce rapport du corps au sens que manifeste le rythme. (...) le théâtre est la monstration de la théâtralité générale du langage.<sup>1187</sup>». Dans ce cas, la théâtralité ne se détache pas du texte (elle n'est pas le «théâtre moins le texte», comme la définit Barthes<sup>1188</sup>), elle n'est pas un élément extérieur au texte. L'idéal symboliste de cet

<sup>1186</sup> Dujardin fait allusion à la scène 2 de l'acte III de la *Fin d'Antonia* qui occupe en effet la quasi-totalité de l'acte (Édouard Dujardin, *Théâtre II (Les Argonautes) : Marthe et Marie, Les Époux d'Heur-le-Port, Le Retour des enfants prodiges*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 11).

<sup>1187</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, op. cit., p. 208. Nous avons étudié précédemment chez Claudel (*supra* p. 251 et suiv.) le rythme comme facteur de théâtralité, dans le «jeu» des blancs du texte. Nous avons vu combien le metteur en scène Antoine Vitez était sensible à ce rythme. Un autre critique travaille sur la théâtralité du langage, Claude Régy, il épouse d'ailleurs les idées de Meschonnic sur le rythme («Ce travail sur les sonorités et les rythmes, définir le rythme, à la suite de Meschonnic, comme l'organisation du mouvement de la parole dans le langage (...)»), dans Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 92). Pour la mise en scène de la pièce de Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, il dit avoir beaucoup travaillé sur les sons pour chercher à «faire entendre du sens, plusieurs sens, par les sons.» (*ibid.*, p. 91). Chez Régy, le dégagement du sens par le son (soit la «signifiante» de Meschonnic) s'accompagne d'un travail sur le rythme. Ce dernier doit être lent car seule la lenteur permet de «faire entendre l'écriture et ce que le langage révèle» (*ibid.*, p. 65). La lenteur des gestes et du langage permet à l'espace intime de pénétrer un espace que j'appellerais «extime», soit un espace intime extériorisé, qui permet au silence (de l'âme, de l'être) de pénétrer les mots ou plutôt de se glisser entre les interstices de la parole. Ainsi peut s'établir le «rapport silence-lenteur-espace» que Claude Régy présuppose. Nous l'avons personnellement expérimenté en assistant à la mise en scène de Régy d'*Un homme sans but* d'Arne Lygre (Usine C, février 2008, Montréal).

<sup>1188</sup> Cité par Patrick Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 358.

écrivain serait celui d'un théâtre dépouillé de son côté spectaculaire<sup>1189</sup>, un théâtre où le spectacle surgit de la nudité, à savoir un théâtre qui est celui de la mise à nu du personnage, de ses «états d'âme» : «Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! ou j'y perçois, discret, le drame.<sup>1190</sup>», écrit Mallarmé. C'est dire que le poète crée le monde et c'est pourquoi à l'instar de Pierre Quillard (*De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*<sup>1191</sup>) et d'Alfred Jarry (*De l'inutilité du théâtre au théâtre*<sup>1192</sup>) les symbolistes pensent que le décor n'est pas essentiel, d'où la volonté de réduire les indications scéniques au minimum. D'ailleurs pour Dujardin, tout «l'intérêt littéraire» réside dans le dialogue : c'est l'affirmation d'une préférence pour un théâtre de la parole (comme Mallarmé et à l'encontre d'Artaud) qui explique entre autres son choix de Racine comme modèle : «le drame racinien sans indications scéniques (...) est le drame non théâtral, et le drame d'âmes.<sup>1193</sup>». À ses yeux, Racine «fut le subjectiviste parfait, ne laissant rien que des états d'âme ; le suprême **emmêleur du poétique et du prosaïsme** ; l'exemplaire artiste transposant en art toute réalité (...)»<sup>1194</sup>. Nous reconnaissons ici les deux principes de Dujardin appliqués à Racine : subjectivisme et transposition littéraire<sup>1195</sup>. Avec Racine, il choisit la tragédie de l'âme contre le drame romantique et ses «péripiéties tumultueuses». Retour en arrière qui n'est pas une régression. Ajoutons que, comme tous les symbolistes, il est pris dans ses contradictions, car

<sup>1189</sup> Théâtre spectaculaire dont les spectateurs de l'époque sont alors friands ; théâtre à machines. Par exemple, cf. Hélène Laplace-Claverie (sous la dir. de), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle : Histoire - Textes choisis - Mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, 567 p. (en particulier les chapitres Spectacles optiques et musicaux - I (p. 242-271) et II (p. 476-511)).

<sup>1190</sup> *Crayonné au théâtre*, «Planche et feuillets», dans Stéphane Mallarmé. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 227.

<sup>1191</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», dans *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891, p. 180-183.

<sup>1192</sup> Dans Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 980, 1978, p. 307-314.

<sup>1193</sup> Lettre à Pica dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 127.

<sup>1194</sup> Racine mêle le «prosaïsme», soit la réalité, au «poétique», c'est-à-dire qu'il est capable de transformer la réalité en «poème» grâce à son art, ce que confirme la suite de la citation. On peut dire que sans l'étudier, Dujardin perçoit la théâtralité du vers racinien, analysée par Michel Bernard dans son article «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien», dans *Mélanges pour Jacques Scherer*, op. cit., p. 279-286.

<sup>1195</sup> Ce dernier principe est emprunté ou commun à Mallarmé : «Cette visée, je la dis Transposition (...)». Il s'agit de «transformer la réalité des choses» en «chant» (*Crise de vers* dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. p. 248).



le rêve d'un théâtre sans théâtre (ou plutôt sans «théâtralité externe» ?) est impossible. Si Dujardin refuse la machinerie théâtrale abondamment utilisée dans les spectacles de mélodrames, il crée cependant de nouveaux décors : «Il indiqua de belles choses décoratives. Je me souviens d'une montagne d'ambre, d'où retombaient des végétations de corail, qui produisait un effet terrible, non désagréable (...)»<sup>1196</sup>. Est-ce pour plaire au public du théâtre de boulevard auquel il a ouvert ses portes ?<sup>1197</sup> S'agit-il de sa part de concessions ? Comme la plupart des dramaturges, Dujardin écrit en vue de la représentation, pour un public (ce n'est pas du «spectacle dans un fauteuil»). Par exemple, dans la nouvelle édition d'*Antonia* (premier volet de la trilogie, 1899), il tient compte des remarques qu'a suscitées sa représentation théâtrale le 20 avril 1891 au Théâtre d'Application, qui l'ont amené à modifier le texte (même s'il écrit dans l'Avant-Propos qu'à l'exception d'une chose, rien d'important n'a changé). Il rédige également dans un appendice de nouvelles indications pour de futures représentations.<sup>1198</sup>

### III ) Étude du rythme

En théorie, le rythme peut être étudié à tous les niveaux : la ligne, le verset, une réplique, une scène, un acte, la pièce complète. Aussi les remarques qui précèdent sur l'écriture en versets participent-elles déjà d'une étude rythmique de la totalité de l'œuvre.

Pour Meschonnic, en poésie, l'unité rythmique doit être le poème tout entier, non le vers, dans la mesure où le rythme est le sujet même. Le rythme ne peut dégager

<sup>1196</sup> Rachilde, citée par Bertrand dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>1197</sup> *La Fin d'Antonia* fut créée au Vaudeville le 14 juin 1893. Mallarmé : «il convoqua devant une vision de primitif, lointaine et nue, outre des amateurs, le boulevard.» (*Crayonné au théâtre*, dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 222) ; Rachilde : «Il ouvrit à deux battants certains soirs, les portes du Vaudeville, non point aux seuls snobs et confrères, mais à tout un peuple sans distinction de place et de notoriété.» (Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 137). Dans son Avant-propos au *Théâtre II*, Dujardin semble le regretter : «La représentation de la *Fin d'Antonia* au Vaudeville, en juin 1893, avait été l'une des grandes batailles du symbolisme, en même temps, hélas ! que l'événement parisien de la saison ; une énorme curiosité (...)» (Édouard Dujardin, *Théâtre II (Les Argonautes)*, *op. cit.*, p. 7). La pièce fut très critiquée («on lui reprochait ses nouveautés, et c'était tout !»), sauf «quelques chaleureuses défenses» (*ibid.*, p. 8), en particulier celle de Mallarmé.

<sup>1198</sup> Dans Édouard Dujardin, *Antonia*, *op. cit.*

toute sa signifiance que si l'on considère l'œuvre dans sa totalité. Inversement, c'est en considérant le rythme dans l'ensemble de l'œuvre, en en dégagant ses caractéristiques, que nous sommes autorisée à donner du sens, ou plutôt de la signifiance, à de plus petites portions de texte, de dimension variable selon le genre étudié. Ainsi, l'étude du rythme d'un poème en vers (qui ne se limite pas à la métrique, mais l'englobe, dans la perspective de Meschonnic) est nécessairement plus fine et plus complexe que celle d'une pièce de théâtre<sup>1199</sup>. Pour l'étude du rythme, il n'y a pas de règles à suivre, car chaque texte possède son propre rythme, qui fait sa spécificité, son originalité. Dans chacune de ses œuvres, le sujet-poète (ou sujet du poème) ne cesse d'être à la recherche de son rythme. Dans la trilogie d'Antonia, le rythme dit avant tout le rapport entre les personnages. C'est ainsi que par le rythme sont rapprochés les dialogues d'*Antonia* de la scène 2 de l'acte I des dialogues de la scène 2 de l'acte II du *Chevalier du passé*, qui tous disent l'union des deux protagonistes, deux personnages qui sont pour l'auteur deux «âmes» prédestinées, autour desquelles le drame se noue<sup>1200</sup> ; tandis que dans la scène 2 de l'acte II d'*Antonia*, un rythme différent marque la séparation des personnages principaux et souligne le tragique de leur destinée.

Nous commenterons dans un premier temps le rythme d'ensemble de la pièce, en examinant la proposition de Jean-Pierre Bertrand qui qualifie *La Légende d'Antonia* de «suite d'oratorios en vers libres». Nous examinerons dans un deuxième temps quelques dialogues échangés entre les deux protagonistes de la pièce, exemplaires du rôle – ou plutôt de la signifiance – du rythme dans la pièce.

---

<sup>1199</sup> Se reporter aux trois exemples étudiés dans le *Traité du rythme* : poème de Victor Hugo, pièce de théâtre de Maurice Maeterlinck et roman de George Perec (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses, op. cit.*, p. 189-200, 208-22 et 222-230).

<sup>1200</sup> Dans la trilogie, leurs rencontres ont lieu en I, 2 et II, 2 dans *Antonia* ; en II, 2 dans *Le Chevalier du passé* et en I, 3 dans *La Fin d'Antonia* (le personnage masculin cependant a changé, mais est «universalisé» par la désignation «Lui»).

1) *La Légende d'Antonia* : suite d'oratorios en vers libres ?

Tandis que Mallarmé qualifie la *Fin d'Antonia* d'«opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé<sup>1201</sup>», pour Jean-Pierre Bertrand, *La Légende d'Antonia* est une «succession polyphonique d'oratorios de vers libres<sup>1202</sup>». Qu'il s'agisse d'opéra ou d'oratorio, c'est la forme d'ensemble de la trilogie et plus précisément sa structure, sa composition que nous examinerons ici, car celle-ci participe à la création du rythme de l'œuvre. Nous venons de voir que l'écriture de la trilogie est caractérisée par les versets plutôt que par les vers libres, ce qui nous amène à nuancer la proposition de Bertrand. Examinons maintenant dans quelle mesure il est possible de parler ou non d'oratorios.

Selon Carl de Nys, «[u]ne des définitions les plus précises de l'oratorio est fournie par Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique* (1703) : « C'est une espèce d'opéra spirituel, ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs, etc., dont le sujet est pris ou de l'Écriture ou de l'histoire de quelque saint ou sainte. Ou bien c'est une allégorie sur quelqu'un des mystères de la religion ou quelque point de morale, etc. La musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin et de plus recherché. Les paroles sont presque toujours latines et tirées pour l'ordinaire de l'Écriture sainte. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en italien et l'on pourrait en faire en français.<sup>1203</sup>». Le contenu spirituel de l'oratorio est un contenu religieux puisqu'il met en scène un sujet biblique. Si le sujet de la trilogie de Dujardin n'est pas religieux, la pièce relève cependant d'une forme de syncrétisme religieux : elle mêle mythologie, légende et religion chrétienne et illustre à sa manière les idées de Schuré développées dans *Les Grands initiés*<sup>1204</sup> (Péladan illustrera également ce syncrétisme dans ses propres drames). La religion catholique y est cependant explicitement présente, notamment au troisième acte de la *Fin d'Antonia* qui est

<sup>1201</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 227 (déjà cité).

<sup>1202</sup> Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 15.

<sup>1203</sup> Cité dans l'article «Oratorio» de Carl de Nys, *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

<sup>1204</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Pocket, coll. «essai poche», n° 2182, 2004, 508 p.

une réécriture de la Nativité du Christ (Antonia va être mère et les trois personnages bibliques de Melchior, Gaspard et Balthazar sont présents). De plus, dans ce même acte, la pièce comporte une réécriture du «Je vous salue Marie» qui ne laisse aucune ambiguïté sur la figure incarnée par Antonia<sup>1205</sup>. Nous venons de parler du contenu de la pièce, soit du «fond», mais l'oratorio ne se définirait-il pas de manière plus essentielle par sa forme ? La définition de Sébastien de Brossard nous invite à faire l'hypothèse que la spiritualité de l'oratorio est créée par sa forme même. Or, si le contenu spirituel naît de la forme, il va bien au-delà des mentions religieuses de la pièce – celles-ci pourraient même être absentes – et s'étend à l'ensemble de l'œuvre. L'hypothèse nous semble intéressante dans la mesure où elle répond au désir d'élévation spirituelle de l'homme par l'art (le travail sur la forme), désir partagé par tous les symbolistes.

L'examen de la trilogie nous révèle que cette dernière est construite à partir de «dialogues, récits, duos, trios, ritournelles et chœurs», de la même façon par conséquent que l'oratorio tel qu'il est défini par Sébastien de Brossard : «C'est une espèce d'opéra spirituel, ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs, etc. (...)». Prenons pour exemple la pièce *Antonia*. À la scène 1 de l'acte I, les répliques sont présentées par ensembles de vers pour chacun des «personnages». En fait, ces personnages sont des groupes (nommés «1<sup>er</sup> groupe» et «2<sup>e</sup> groupe») qui forment un chœur, ce que spécifie l'auteur en didascalie<sup>1206</sup>. Dans la réalité de la représentation, le spectateur entend nécessairement des voix multiples : en l'absence de chants, par le mélange des voix qui composent chacun des groupes, le texte devient musique (il n'est plus seulement parole, car la parole est individuelle, ou plus précisément, elle est l'actualisation individuelle du langage, en termes linguistiques). Plusieurs solutions scéniques s'offrent au metteur en scène : par exemple, soit les répliques de chaque groupe sont prononcées simultanément par plusieurs personnages, soit chaque groupe de vers (ou verset) de chacune des répliques correspond à une voix différente. Il est toujours possible que ces deux solutions (ou choix de mise en

<sup>1205</sup> La prière est énoncée successivement par les trois Rois mages, Melchior, Gaspard et Balthazar. Édouard Dujardin, *Antonia, op. cit.*, p. 256-257.

<sup>1206</sup> «Chœur de bourgeois / Ils causent entre eux par groupe» (*ibid.*, p. 5).

scène) se mêlent, de façon variée, offrant ainsi de multiples combinaisons vocales. Ainsi le texte peut être joué comme une partition.

Par ailleurs, au sein des répliques, dans ces groupes de vers unifiés par la rime, les tonalités n'alternent pas mais se succèdent, jamais semblables : -age, -ou, ite-, -oint, -a, -ades, -aire, -al, -i, -eur, -on, -aime, -aces, -u, -eux, -ons, -oit, -i, -ance, pour les six premières répliques<sup>1207</sup>, à l'exception du son -i répété une fois seulement. Aussi chaque verset est-il justifié par son unité sonore. Même si l'on peut imaginer que chaque son créé par chaque rime correspond à un personnage différent (autant de sons – et donc de voix – que de personnages), permettre au lecteur et au spectateur d'identifier le personnage à une certaine tonalité n'est pas le but de l'auteur. En effet, nous remarquons la même disposition par groupe de vers dans la longue réplique du personnage du «Vieillard», qui suit le premier échange de répliques entre les deux groupes de bourgeois.

Nous constatons que chez Dujardin le rythme n'est pas confondu avec la rime, puisqu'il échappe à toute métrique, à toute mesure. Il n'est pas possible en effet dans les exemples donnés d'établir un schéma métrique. Les mesures de vers sont aussi variées que les sonorités des rimes : aucun retour du même (répétition), aucune variation sur le même ou encore «jeu d'écart» (irrégularité par rapport à un schéma régulier). Ainsi son écriture, malgré l'emploi de la rime, ne correspond pas à la définition traditionnelle de la poésie. Et pourtant, en employant un vocabulaire prosaïque, un langage parfois familier<sup>1208</sup>, l'auteur met en scène le rythme du langage, «oralise» (au sens de Meschonnic<sup>1209</sup>) les paroles du quotidien, comme s'il s'agissait de ce que l'on appelle couramment «poésie»<sup>1210</sup>. En faisant ainsi, Dujardin brouille les frontières de la prose (réservée au langage quotidien) et du

<sup>1207</sup> C'est-à-dire celles qui précèdent l'intervention du Vieillard, voix individualisée : face au chœur, il peut représenter le choryphée.

<sup>1208</sup> «Et votre gas, / Le mariez-vous pas ?» (*ibid.*, p. 6).

<sup>1209</sup> Pour Meschonnic, l'oral est «le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens.» ; «l'oralité, c'est exactement du *rythme* au sens nouveau d'*organisation du mouvement d'une parole dans le langage* qu'il s'agit.» L'oral ne doit pas être confondu avec le parlé. «L'*oralité* est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole.» (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 45-46).

<sup>1210</sup> Pour Meschonnic, toute littérature est poésie, chez lui les deux termes sont équivalents («littérature, ou poésie», écrit-il, *ibid.*, p. 46).

vers ; il nous dit que le vers n'est pas réservé à la poésie et que la prose en soi n'est pas littéraire, seule la prose travaillée par le poète l'est<sup>1211</sup>. Par ailleurs, il s'agit de faire entendre, de manière très évidente, par le son et par le silence créé par le blanc du texte, quelque chose que les mots ne signifient pas. Ainsi, quel que soit le jugement porté sur la qualité du texte produit par Dujardin, il est indéniable que cette qualité est d'ordre littéraire (en témoignent les commentaires de Mallarmé) et que cette pièce constitue une tentative importante de renouvellement de l'écriture théâtrale.

Pour revenir à l'écriture sous forme d'oratorio, après ce qui pourrait correspondre aux «grands chœurs» de cet «opéra spirituel» (acte I, scène 1), on trouve à la scène 2 de l'acte I un duo entre les personnages de l'Amant et de l'Amante. Dans un premier temps, l'Amante voit l'Amant et l'observe sans qu'il ne l'ait remarquée, sa réplique est un récit d'ordre descriptif : la jeune fille en le voyant imagine sa situation. À cette réplique correspond celle de l'Amant, récit descriptif du lieu où il s'est arrêté ainsi que du moment de son arrivée. Les trois premières répliques sont des monologues, dont le dernier fait de cette rencontre l'accomplissement d'une prophétie : «Rêves des temps anciens ! / Le troubadour est venu et je viens.<sup>1212</sup>». Ce monologue est suivi d'un «faux dialogue»<sup>1213</sup> dans lequel les paroles se font écho, similaires, bien que les personnages ne soient pas censés s'entendre. Littéralement, ils parlent «d'une seule voix». En fait, un discours unique et continu est partagé entre les deux personnages, ce qui permet de dire qu'entre eux existe déjà (préexiste) une entente. L'union du discours mime leur propre union et harmonie, réalisée par le rythme. Les deux premières répliques («Soirs sacrés ! / Soirs diaprés !»), différenciées par quelques lettres seulement (mais [k] et [p] sont toutes deux des occlusives) et qui comptent le même nombre de syllabes, créent une quasi identité entre l'Amant et l'Amante. Nous étudions ci-après plus en détail ce dialogue. Si l'on compare les paroles de l'Amant et de

---

<sup>1211</sup> Remarquons que de cette façon le théâtre symboliste de Dujardin montre que les frontières sont ténues avec le naturalisme, que les symbolistes rejettent pourtant.

<sup>1212</sup> Édouard Dujardin, *Antonia*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

l'Amante à celles des bourgeois, le prosaïsme et le lyrisme qui pourraient respectivement les qualifier (les propos des bourgeois font davantage référence à la réalité quotidienne que ceux des deux amants) ne tiennent pas à la forme de l'écriture mais au lexique employé. De la même façon que les frontières entre prose et vers sont brouillées, les frontières entre langage quotidien et langage «poétique» le sont aussi.

## 2) Les dialogues entre l'Amant et l'Amante

Quatre dialogues seulement (dont trois principaux) mettent en présence les deux protagonistes du drame, soit les deux amants prédestinés : dans *Antonia*, à l'acte I, scènes 2 et 3 ainsi qu'à l'acte II, scène 2 ; dans *Le Chevalier du passé* à l'acte II, scène 2 tandis que la *Fin d'Antonia*, acte I, scène 3 met en présence le Jeune Berger et la Mendiante, autres figures de «Elle» et «Lui». Selon les dialogues, les noms des personnages varient, parfois même au sein d'une même scène (dans *Le Chevalier du passé*, II, 2 : la Courtisane et le Chevalier du passé se transforment en Elle et Lui), et pourtant ils désignent à chaque fois les mêmes protagonistes. C'est une façon pour l'auteur de ne pas enfermer l'être dans une identité, de ne pas l'individualiser : chaque personnage est à la fois un et multiple. Potentiellement capable de représenter tout homme (ou femme), le personnage devient un type : en effet, dans la pièce les personnages principaux sont la plupart du temps désignés comme Amant et Amante ou bien comme Elle et Lui, couple qui incarne au cours de l'évolution du drame, le jeune homme et la jeune fille, la Courtisane et le Chevalier du passé ou encore le Jeune Berger<sup>1214</sup> et la Mendiante<sup>1215</sup>.

En ce qui concerne les trois premiers extraits que nous étudierons<sup>1216</sup>, nous avons exclu les passages où le sens des mots, leur signification pouvait apporter des confusions entre le dit et le dire, d'autant qu'il n'est pas si facile de sortir de la

<sup>1214</sup> Il s'agit d'un troisième personnage (et non du bien-aimé), artisan du destin, mais ce dernier sera également typifié en se transformant en «Lui», tandis que la Mendiante devient «Elle» (cf. *La Fin d'Antonia*, I, 3).

<sup>1215</sup> En effet, tandis qu'elle se retrouve seule, Antonia (nommée pour la première fois en II, 2 dans *Antonia* et une deuxième fois en II, 2 dans *Le Chevalier du passé*) se métamorphose en Mendiante dans la dernière partie de la trilogie.

<sup>1216</sup> Reproduits en annexe, p. i.

dualité signifiant-signifié à laquelle nous sommes habitués. Cela nous permet aussi de mieux dégager la signifiante<sup>1217</sup> du texte, soit un sens qui déborde les mots. Par ailleurs, notre choix a porté sur des extraits de dialogues qui introduisent eux-mêmes une rupture de rythme au sein des répliques, décrochage qui semble faire évoluer les personnages dans un autre espace-temps<sup>1218</sup>.

Dans les trois extraits choisis<sup>1219</sup>, nous remarquons tout d'abord qu'il n'y a plus de versets, seulement des vers libres. La récurrence du procédé d'écriture en vers libre à différents moments du drame contribue à créer l'unité rythmique de la trilogie. D'autre part, dans chacun des extraits, les mots riment deux à deux. Dans le premier et le dernier extrait, un même mot, unique : «soir» et «nuit» est répété et accentué en début de ligne (accent consonantique). L'alliance des rimes et des répétitions de mots, sans parler des chaînes prosodiques<sup>1220</sup> (qui correspondent

<sup>1217</sup> Cf. note 1074, p. 264.

<sup>1218</sup> Maurice Got consacre un chapitre de son ouvrage *Théâtre et symbolisme : Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste* (Paris, Cercle du livre, coll. «Saint-Sulpice», 1955, XI-XIX-344 p.) à la «technique incantatoire» qui permet un changement de rythme, une sorte de décrochage au sein des pièces de théâtre qu'il étudie. Il voit dans l'idée de rythme la «clef» de l'art symboliste (*ibid.*, p. 195) et la question essentielle pour lui est de «savoir ce qu'est, au théâtre, le rythme considéré comme condition de l'accès que s'ouvrirait un personnage à un «plan» supérieur de la réalité.» (*ibid.*, p. 196). Chez Got, le rythme est étudié non pas dans sa dimension linguistique (il considère que le message des symbolistes n'est pas dans les trouvailles linguistiques, *ibid.*, p. 130 et que les «possibilités de langage sont limitées, *ibid.*, p. 131), mais dans sa dimension philosophique. Pour Got, la fonction du rythme est d'établir une communication et un contact entre deux réalités différentes, l'être et les choses qui l'entourent, avec lesquelles il est en communion, en harmonie (*ibid.*, p. XVI). On peut dire que le rythme a la même fonction que le symbole. D'ailleurs, l'auteur croit en l'existence d'une «structure» rythmique du réel dans laquelle les rythmes particuliers «symbolisent» le Rythme primordial (*ibid.*, p. 321). C'est pourquoi l'être psychologique est capable de passer à l'être spirituel (de se métamorphoser) grâce au rythme et ainsi de réaliser son essence. Maurice Got ajoute que la vibration «est le symbole sensible du rythme» (*ibid.*, note 1 p. 207) ; or en peinture, selon Kandinsky, ce sont les couleurs et les formes qui provoquent cette vibration intime – qu'il appelle «résonance intérieure» – apte à élever spirituellement l'homme (Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, coll. «Folio essais», 1989, 211 p.). En fait, le rythme comme moyen d'élévation spirituelle est commun à tous les arts, chez les symbolistes.

<sup>1219</sup> Soit entre l'Amant et l'Amante et entre Lui et Elle, dans Édouard Dujardin, *Antonia, op. cit.*, p. 16-17 et 26-28 pour les deux premiers extraits et p. 146-147 pour le troisième extrait (reproduits en annexe, p. i).

<sup>1220</sup> Prosodie : «composition consonantique et vocalique de mots dans un ensemble, et qui participe spécifiquement au rythme, par ses effets de série», dans Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses, op. cit.*, p. 62.



dans la métrique classique aux allitérations et assonances) accentue la signification du texte, lui donnant plus d'intensité.

Quant au deuxième extrait (*Antonia* acte I, scène 2), il se caractérise moins par la répétition des mots que par l'enchaînement de membres de phrase, opéré par les deux personnages, dans le but de former une phrase unique : soit toutes les deux répliques, comportant une ponctuation identique (virgule et point-virgule) :

«L'AMANT : Cherchons des roses,/ L'AMANTE : Éparses parmi les métempsychose ; / L'AMANT : Cherchons des chansons,/ L'AMANTE : Si là-bas il en flotte dans les vallons ; (...)» ; soit une seule phrase, dont les membres sont séparés par des virgules : «L'AMANT : Nous cueillerons de beaux calices,/ L'AMANTE : Je fleurirai mes tresses lisses,/ L'AMANT : Cependant que des guitares,/ L'AMANTE : Que des fanfares,/ L'AMANT : Harmoniseront nos pensées,/ L'AMANTE : Nos pensées bercées,/ L'AMANT : Nos bras unis,/ L'AMANTE : Nos cœurs amis.» ;

ou bien, des membres de phrases dont l'unité rythmique est créée par une même modalité exclamative :

«L'AMANT : O soir ! / L'AMANTE : O nouvel espoir ! / L'AMANT : O rêve ! / L'AMANTE : Désir qui s'achève !».

On retrouve cette même modalité exclamative dans les premier et dernier extraits ; de plus, on y remarque que les constructions syntaxiques sont identiques ou similaires. Ponctuation et syntaxe font également partie du rythme.

Plus qu'une expression des sentiments, et en particulier du sentiment amoureux, que pourraient traduire les mots ou leur interprétation si l'on s'attachait à leur sens, le rythme créé par ces moyens prosodiques dit l'union du couple, qui parle d'une seule voix<sup>1221</sup>. Rien en effet ne permet d'attribuer telle réplique à tel personnage, rien ne le caractérise psychologiquement. Le rythme contribue à «désincarner» les personnages en les universalisant, en les transformant en entités

<sup>1221</sup> Et peut-être, au-delà, son désir d'absolu.

presque abstraites. Ceci est une nouveauté sur la scène théâtrale de l'époque. De plus, par le rythme sont mis en scène une pensée, un rêve (d'idéal et d'absolu) – ceux du poète – plus qu'une action.

Ajoutons à ces extraits l'étude d'un quatrième extrait (*Antonia* acte II, scène 2<sup>1222</sup>), dont le rythme du dialogue – loin de marquer l'union des protagonistes – dit cette fois-ci la séparation et le tragique de leur destinée. Dans ce passage, l'emploi des marques de personne (pronoms personnels, adjectifs possessifs et désinences verbales), créatrices de rythme, joue un rôle fondamental pour rendre tangible ce qui n'est pas encore : la séparation imminente du couple. Cette dernière est également marquée par un échange de répliques aux sonorités toujours différentes, contrairement aux sonorités des répliques de la première rencontre. Deux voix différentes s'expriment ici, il n'est plus question d'unisson ou de partage harmonieux de la parole. Étudions ce dialogue en insistant sur ces deux aspects (marques de personne et sonorités).

L'Amant ouvre le dialogue. Au sein de ses répliques, l'emploi des pronoms personnels, plus que les mots du texte, dit le désir de l'hymen, car pour lui le temps est venu de s'unir à la femme aimée : «O femme, voici l'heure de notre hymen.<sup>1223</sup>». Ainsi, la première personne du pluriel, le «nous» de la première rencontre, enchaîne sur un court «dialogue» (fictif) entre le «je» et le «vous» (désignant la bien-aimée), dialogue qui s'achève par le «nous». L'Amant y évoque leur passé et leur enfance respectifs en mettant en parallèle le rapport mère-fils et le rapport père-fille, passé similaire qui justifie l'emploi d'un «nous» : tous deux ont pressenti dans le visage de leur mère ou de leur père leur future rencontre, ils y ont vu l'être aimé. De cette façon, le dialogue «je-vous» a pour effet de renforcer le «nous», il est union et non séparation. Au passé lointain succède un passé proche, celui de leur rencontre : la réplique se clôt par le «nous» pour sceller l'union enfin réalisée. Cette réplique de l'Amant est saturée non seulement des pronoms personnels «nous» et «vous», mais aussi des adjectifs possessifs «nos» et

---

<sup>1222</sup> Édouard Dujardin, *Antonia*, *op. cit.*, p. 45-56.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 49.

«vos», qui alternent et semblent parfois s'entrelacer comme pour signifier l'hymen : c'est pourquoi ces marqueurs rythment le texte, tout en intensifiant son sens. Ils ne cessent de dire l'union, là où les mots disent autre chose (racontent des faits) et en cela ils révèlent leur signifiante. Or, dans la réplique qui suit, c'est un emploi différent des pronoms personnels par l'Amante qui introduit l'idée de séparation.

Sans les indications didascaliques<sup>1224</sup>, le début de la réplique de l'Amante (soit le premier verset) aurait pu nous faire croire à l'union : la répétition du «Oui» initial de l'Amant et la reprise du son -i semblent marquer l'accord de la bien-aimée avec les propos de son amant, cependant tout le reste de son discours est impersonnel, ce en quoi elle se sépare radicalement de l'Amant (séparation que les mots ne disent pas). La seule marque de personne (désinence de deuxième personne du singulier) – «Écoute» – ne rapproche pas les personnages, ce qu'aurait réalisé l'emploi du pronom tonique si elle avait dit : «Écoute-moi». Au contraire, elle se projette dans un autre espace-temps : «Là-bas, tout au là-bas»<sup>1225</sup>, où le malheur règne : «La malédiction fatale repaît.<sup>1226</sup>». L'Amant affolé la sent d'ailleurs s'éloigner et, comme pour la ressaisir, il multiplie les «tu». Les marques de la deuxième personne du singulier abondent : «Que dis-tu ? / Que vois-tu ? / Où s'en va ton esprit dans le vide et l'inconnu ?<sup>1227</sup>». Il tente de recréer un dialogue avec celle qui lui échappe grâce au «nous» de la première rencontre, redoublé : «Le soir où nous nous rencontrâmes<sup>1228</sup>», par l'alternance «je-tu», et plus généralement par l'emploi des marques de première et deuxième personnes du singulier «mes, tes, mon». Mais l'Amante ne répond en rien à cet appel pressant d'un échange, ni à la question posée à la fin de la réplique : «À mon tour, ne puis-je te secourir/ Et tarir,/ Si tu pleures, la source du mauvais souvenir ?» (question, il est vrai, oratoire). Au contraire, elle prend la parole en utilisant la première personne du

---

<sup>1224</sup> «Alors, comme tout à coup frappée d'une vague angoisse, elle se redresse, le visage de plus en plus troublée, hagarde bientôt.» (*idem*).

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 50 [sic].

<sup>1226</sup> *Idem*.

<sup>1227</sup> *Idem*.

<sup>1228</sup> *Idem*.

singulier sans adresser son discours<sup>1229</sup>, sauf à la fin de la réplique en utilisant une deuxième personne (désinence verbale de l'impératif présent), qui loin d'établir une complicité entre les deux amants prend la forme d'une menace : «Crains<sup>1230</sup>». Si elle lui avoue son amour, elle en souligne en même temps le danger. Dans ce contexte, le «tu» et le «nous» utilisés à la fin de sa réplique sont des pronoms de la séparation, ce que confirment à la fois le sémantisme des verbes utilisés («partions, quittions, laissais, t'en allais, oubliais, sauvais»<sup>1231</sup>) et la séparation physique des personnages sur la scène («*tous deux, chacun à une extrémité de la scène*<sup>1232</sup>»). Succède un «faux dialogue» qui a lieu dans un autre espace-temps qui n'est plus celui de leur «réalité» présente. Les sonorités différentes de chacune de leur réplique tendent à les séparer, bien que leurs propos ne soient pas individualisés, c'est pourquoi contrairement aux passages étudiés précédemment, on ne peut parler d'unisson et de partage harmonieux de la parole. La seule chose qui va désormais les rapprocher est la souffrance, celle du supplice et de la croix, ce qu'indique la répétition du mot «croix» et la reprise du son -oi : «L'AMANTE : Et la croix/ S'entrevoit./ L'AMANT : La croix/ Oui, je la vois.../ Comme autrefois...<sup>1233</sup>». Ce dialogue n'en est pas un dans la mesure où, comme chez Claudel<sup>1234</sup>, les personnages semblent traversés par un discours qui leur échappe. Après l'Amante, c'est au tour de l'Amant de parler dans un «état second» : «*L'Amant s'avance, et, à son tour, parle en une sorte de monologue extatique.*<sup>1235</sup>».

Le jeu des pronoms personnels dans le dernier extrait ainsi que le jeu des rimes et des répétitions de mots dans les trois premiers rythment le texte et en dégagent sa signification. C'est bien à notre sens le rythme qui établit le rapport entre les

---

<sup>1229</sup> La didascalie précise : «*Elle s'avance, et, comme si elle monologuait, très grave et haletante, elle parle.*» (son état peut faire penser à celui des prophétesses, en extase au moment de leurs visions).

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1232</sup> *Idem.*

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>1234</sup> Cf. *supra* notre étude de *Tête d'Or* (p. 238 et suiv.).

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 56.

personnages, rapport d'union ou de séparation qui fait leur destin, plus que les mots et leur signification. Il nous semble que les moyens utilisés, d'une grande simplicité apparente, donnent au texte ce pouvoir de suggestion que recherchent, à la suite de Mallarmé, tous les symbolistes.

De la même façon, c'est par un travail sur le rythme que Dujardin se montre original dans sa représentation de la femme. Nous allons montrer maintenant que la femme est intrinsèquement liée au processus de création de l'auteur, plus qu'elle ne joue un rôle dans «l'intrigue» de la pièce.

#### IV) Liens entre la création formelle et la femme

Nous avons étudié précédemment les nouveautés formelles de l'écriture dramatique d'Édouard Dujardin. Le thème de *La Légende d'Antonia*, quant à lui, est loin d'être nouveau – l'amour : «seul [problème] qui semble pouvoir intéresser un jeune poète», selon l'auteur lui-même<sup>1236</sup>. L'explication est banale, mais s'agit-il seulement de cela ? D'autant plus qu'en 1891 la femme est toujours un sujet privilégié pour Dujardin puisqu'il publie *La Comédie des amours*, recueil poétique en deux parties intitulées «Les jeunes filles» et «Les jeunes femmes»<sup>1237</sup> ! L'ouvrage, d'après l'«Avertissement» de l'auteur, se veut novateur. Ce dernier parle de la «forme inusitée des vers dans ce volume», d'une «forme primesautière, libre de règles comme de canons, toute d'instinct et qui fût la simple expression des émotions qu'il aurait à conter...», d'une «sorte de vers libre»<sup>1238</sup>, qu'il oppose à ses premiers ouvrages en prose «pleins de recherches lexicologiques et grammaticales, et fort compliqués (...).<sup>1239</sup>». Par ailleurs, Sophie Lucet voit dans la trilogie d'*Antonia* le signe d'une influence wagnérienne et considère qu'elle est

<sup>1236</sup> Édouard Dujardin, *Théâtre II (Les Argonautes) : Marthe et Marie, Les Époux d'Heur-le-Port, Le Retour des enfants prodigues*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 13 (Avant-propos).

<sup>1237</sup> Édouard Dujardin, *La Comédie des amours*, Paris, Léon Vanier, Éditeur, 1891, 100 p. (autre édition : *Poésies : La Comédie des amours ; Le Délassement du guerrier ; Pièces anciennes*, Paris, Mercure de France, 1913, 260 p.).

<sup>1238</sup> Édouard Dujardin. *La Comédie des amours*, op. cit., 1891, p. 7.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 8.

le «Parsifal» de Dujardin<sup>1240</sup>, opéra de Wagner qui attribue, comme elle le note, un rôle particulièrement important à la femme. Partant de l'exergue de la pièce *Antonia*, «Ich sah ihn und lachte» («Je le vis et je ris»), réplique du personnage féminin de Kundry extraite de *Parsifal*, Lucet en fait la clef de lecture de toute l'œuvre<sup>1241</sup>. Kundry, la femme maudite pour avoir ri sur le passage du Christ, est «le prototype de la femme éternelle». Le rapprochement entre les deux œuvres est confirmé par la scène 2 de l'acte II, dans laquelle Antonia est réincarnée en femme maudite, scène d'hallucination qui «contient une variation aisément identifiable du récit de la malédiction de Kundry<sup>1242</sup>». Nous avons donc d'un côté l'obsession de la femme qui serait caractéristique de la jeunesse, selon l'aveu même du poète, et de l'autre une recherche de formes nouvelles dans une pièce de théâtre et des poèmes qui prennent la femme pour thème : n'existerait-il pas un lien entre le personnage féminin d'Antonia (et la femme-être de fiction en général) et l'invention d'un langage «musical et poétique», pour reprendre les termes employés par Mallarmé ?

Nous rejoignons Sophie Lucet lorsqu'elle avance que la figure de la femme représentée dans *Antonia* n'est qu'*en apparence* «une évocation convenue de l'éternel féminin<sup>1243</sup>». En effet, si on s'attache aux mots, les aspects contradictoires (femme charnelle et spirituelle) et les différentes images de la femme que présente le texte (femme à la fois sœur et mère, Ève fatale, prostituée, etc.) correspondent aux représentations sociales de son époque<sup>1244</sup>. Par contre,

<sup>1240</sup> Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 377-402 (3<sup>ème</sup> partie). La pièce complète serait une variation sur le deuxième acte de *Parsifal* (*ibid.*, p. 396).

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1244</sup> Remarquons cependant que la multiplicité des visages de la femme et ses métamorphoses au sein d'une même œuvre n'est pas si courante dans les pièces symbolistes. Entre les pages 83 et 98 de la première partie intitulée *Antonia* (dans Édouard Dujardin, *Antonia*, *op. cit.*) les femmes sont successivement nommées : «âmes, impossibles flammes, grandes inconnues, immortelles, infidèles» (*ibid.*, p. 86) ; «immortelle, fidèle, absolument belle, spirituelle» (*ibid.*, p. 90) ; «infidèle, parjure, impure, astucieuse, menteuse» (*ibid.*, p. 96). La femme est également à la fois sœur, épouse et mère : «Ô ma sœur ! / Ô mon cœur ! / Ma lumière ! / Mon authentique mère !» (*ibid.*, p. 89-90) ; «Reviens ! mon âme / Meurt de n'avoir plus ton âme. / Fiancée ! / Blanche épousée ! / Miraculeuse mariée !» (*ibid.*, p. 98). Et bien sûr, la jeune fille d'*Antonia* se transforme en

c'est en tant qu'intrinsèquement liée à une nouvelle forme théâtrale caractérisée par un travail sur le rythme, et plus généralement à la création même et aux recherches de l'auteur, que la représentation de la femme devient intéressante. C'est pourquoi, à la différence de Sophie Lucet, nous chercherons plutôt la «clef» de la trilogie dans un poème en prose de Dujardin intitulé «À la gloire d'Antonia» (paru dans *La Vogue* en 1886), où apparaît pour la première fois la figure féminine d'Antonia. Car le nom d'Antonia parcourt l'œuvre de Dujardin<sup>1245</sup>, comme si le pouvoir de suggestion de ce nom était seul capable de la faire naître, à l'instar de Mallarmé lorsqu'il choisit sciemment le nom d'Hérodiade pour «raconter» l'histoire de Salomé<sup>1246</sup>. En effet, le personnage d'Antonia est repris quelques années après l'écriture du poème<sup>1247</sup> comme sujet d'une pièce à la recherche d'une nouvelle formule dramatique<sup>1248</sup>. Il se trouve aussi dans un texte contemporain de l'écriture du drame, *Les Lauriers sont coupés*<sup>1249</sup>, dont la rédaction commence en 1886 et qui est publié de mai à août 1887 dans la *Revue indépendante* (dirigée par Dujardin), roman qui crée ce que l'on appellera plus tard, à la suite de Valery

---

Courtisane puis en Mendiante, avant de devenir une figure de Marie, la mère du Christ, à la toute fin de la trilogie.

<sup>1245</sup> Dans «La Réponse de la bergère au berger», poème en prose mêlé de vers, le nom d'Antonia est cité deux fois (*Revue Blanche*, n° 11, septembre 1892, p. 66 et 75). Dans «Pour la vierge du roc ardent», poème en prose mêlé de vers, elle est mentionnée à quatre reprises, et à chaque fois le poète la définit : «Blanche parfois revient l'Antonia de la pensée.» ; «Pâle parfois monta l'Antonia des hyperboles»; «Triste parfois passa l'Antonia, celle de l'âme.» ; «Sainte parfois pleure l'Antonia, l'unique aimée.» (*Revue Indépendante*, tome VIII, n° 23, septembre 1888, p. 326 et 327 ; poème paru également dans la *Revue blanche* d'août-septembre 1892).

Sophie Lucet interprète «l'obsession de ce prénom dans l'imaginaire de Dujardin» par «un souvenir littéraire (...) une allusion à la figure féminine d'un conte d'Hoffmann» *Le Violon de Crémone* (édition lue : Ernst Theodor Wilhelm Hoffman, *Le Violon de Crémone, Les Mines de Falun*, Paris, GF-Flammarion, coll. «Étonnants classiques», n° 2036, 100 p.- XXVIII p.), dans Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 381.

<sup>1246</sup> «Hérodiade» : mot dont les sonorités sont remplies de potentialités créatrices, poétiques ; mot «embrayeur» (pour employer un vocable stylistique) de l'imaginaire : «Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade.», confie Mallarmé à Eugène Lefébure en 1865 (cité dans Catherine Boschian, «L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean- Baptiste», dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 40, 2006, p. 121-130). [<http://id.erudit.org/iderudit/018109ar>]

<sup>1247</sup> Nous nous fions à la chronologie établie par Jean-Pierre Bertrand dans son édition des *Lauriers sont coupés* (Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 169-172).

<sup>1248</sup> Selon la chronologie établie par Jean-Pierre Bertrand, Dujardin travaille à la trilogie dès 1889 (*ibid.*, p. 170).

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 92 («l'unique, la primitive aimée, Antonia»).

Larbaud, le «monologue intérieur». Simple hasard ? Toujours est-il que le personnage d'Antonia est à chaque fois associé à des formes nouvelles : monologue intérieur pour le roman, prose pour le poème, versets pour la pièce de théâtre ; or ces deux dernières formes sont encore rares à cette époque (si le poème en prose est déjà connu, les versets font leur apparition). Précisons enfin que toutes les innovations littéraires de Dujardin se situent dans les années 1880-1890, selon Jean-Pierre Bertrand <sup>1250</sup>.

Il nous semble indispensable d'étudier le texte poétique de Dujardin – *À la gloire d'Antonia* – pour mieux comprendre ce que peut signifier, ou plutôt, ce dont est porteur le personnage d'Antonia dans la trilogie dramatique, dans la mesure où ce texte met en scène le nom d'Antonia tout en dévoilant au lecteur le processus de création de l'écrivain. Le poème devient mise en abyme de la création même et la femme et l'écriture ne font plus qu'un : la femme est le poème et le poème est la femme. En effet, le texte «À la gloire d'Antonia» semble naître véritablement de la femme : l'évocation féminine y est création poétique. Le texte traduirait en quelque sorte la double obsession artistique et personnelle du jeune homme et justifierait le «thème» choisi. C'est l'évocation initiale d'un nom féminin (celui du titre, en position liminaire) qui fait surgir le poème, en est l'origine. Comme chez Mallarmé, la femme évoquée est l'«absente de tous bouquets» : « – Fleur du nom originel, oh fleur du minime nom originée, je vous songeai, oh féminin, d'un vivant songe.<sup>1251</sup> ». Le poète, d'un mot, crée un monde et par la «minime suscitation d'un nom<sup>1252</sup>» il co-naît au monde<sup>1253</sup>, c'est-à-dire qu'il devient poète ou encore qu'il naît comme poète : «Glorieusement, je vous ai connue<sup>1254</sup>». La

---

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1251</sup> Édouard Dujardin, *À la gloire d'Antonia*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1887, p. 10. Remarquons que la Courtisane (figure d'Antonia) qui, dans *Le Chevalier du passé*, fait surgir le songe de ses paroles («la suprême réalité du songe», *ibid.*, p. 142) est aussi une figure du poète qui, du rêve, soit de son imagination, crée le poème. Hors contexte, le monologue de la Courtisane qui initie la scène 2 de l'acte II (*ibid.*, p. 141-142) peut être attribué au poète : les figures de la femme et du poète se superposent.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1253</sup> Référence à Claudel et à son *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, dans Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1984, 179 p.

<sup>1254</sup> Édouard Dujardin, *À la gloire d'Antonia*, *op. cit.*, p. 7.



«gloire» du poète est dans la réussite de l'écriture du texte, son achèvement au moment où le poète fait un avec sa pensée. C'est le sens des dernières lignes du poème qui font écho aux premières tout en les explicitant : «je jouis de moi, mon épousee, t'aimant.../ «Car cela est ma pensée./ Car cela est mon œuvre./ Car je t'ai faite et je te fais./ Et glorieusement, hors les apparences, hors toute relation et hors la vanité, insensiblement, sans quelconque occurrence, sans loi de vouloirs étrangers, idéalement et tout absolument, je te pense, âme, mon épousee.<sup>1255</sup>». La création est jouissance comme l'amour est jouissance, le texte le dit : «je jouis de moi»<sup>1256</sup>. Car le poète ne fait qu'un avec sa création : «je me rappelle des jours de songe ; des jours d'attente furent, oh **créature**, et voilà que vous êtes, oh mon songe ; **je me réveille ensemble ; je suis moi** ; et tout ce qui est moi, pensées, désirs, regards, l'univers, par l'attraction invincible de vous vers vous roule ; et vous êtes lumineusement belle en l'inconnue beauté (...)»<sup>1257</sup>. La créature – soit la femme –, fruit (plutôt qu'objet) de la création, est belle car en art c'est la beauté qui fait l'œuvre. Le poète est créateur de beauté. Or, ce poème est bien le récit d'un processus de création. En effet, il mêle des éléments de la réalité du jeune homme, protagoniste du poème<sup>1258</sup> (souvenirs de rencontres avec des jeunes filles, premier baiser, voyage au cours duquel la femme, soit le poème, s'est imposé à lui, etc.) et de ses rêves – éléments-supports de l'imaginaire qui sont la matière même de la création, de l'écriture – pour aboutir à une «réalité rêvée»<sup>1259</sup>. Le poète est un voyageur dont la fin du voyage – rêvé ou réel – est la naissance du poème. Des échos bibliques, qui sont autant de références à la Création, confirment notre hypothèse de lecture : «et cette journée fut», «Et fut le soir.». Il y a d'abord le chaos des songes et à la fin de «ce jour très mystérieux»<sup>1260</sup>, le poème est né. Du vide surgit un nom, écho sonore dans le silence<sup>1261</sup>, d'où le poème naît :

---

<sup>1255</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1256</sup> Position narcissique de l'artiste symboliste étudiée avec Mallarmé (4<sup>ème</sup> partie, p. 372 et suiv.).

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 18 (c'est nous qui soulignons). La beauté est bien ce que cherche le poète, par exemple Mallarmé quand il commence à écrire *Hérodiade*.

<sup>1258</sup> Sans doute aussi de la réalité de l'auteur lui-même.

<sup>1259</sup> Le poète parle de «la sûre marche vers un réel rêvé» (*ibid.*, p. 13).

<sup>1260</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1261</sup> «En une heure de silence quelqu'un dit un nom / un nom féminin ; et j'entendis le nom ; j'entendis votre nom. / Ainsi je vous connus ; ayant ouï votre nom, oh féminin, je vous songeai.» (*ibid.*, p. 7). Le silence est toujours, chez les symbolistes, condition de la création.

le Verbe est créateur. Le vide, c'est celui de l'abstraction au monde réel, en même temps qu'une présence intense à ce monde, paradoxalement due à la fermeture des sens. Pour créer, le poète accède à une autre écoute, une autre vision qui n'est pas celle de l'homme ordinaire : «Yeux clos, oreilles closes, ne rien voir ni ouïr, et je ne vois ni n'ouïs rien ordinairement (...)»<sup>1262</sup>. Tout opère dans le silence de la pensée : jeune fille «silencieuse en face du silencieux, et dont je sentais l'âme pénétrer mon âme, et solitairement une (...) la rare âme en mon âme, uniquement l'âme rêvée, non l'apparence, idée, songé du féminin.»<sup>1263</sup> : le poète semble décrire ici le processus de la formation de l'image, de l'idée qui donnera naissance au poème<sup>1264</sup>.

L'analyse du poème nous permet de conclure, d'une part, que ce texte est non seulement celui de la relation du poète à son art mais aussi le récit performatif de la création (le poète raconte comment il crée et ce faisant invente son poème), et d'autre part, que la femme, jamais nommée dans le corps du texte mais partout présente, est le poème lui-même (sa matière et sa forme, non pas un simple thème)<sup>1265</sup>.

## Conclusion

L'identification de la femme à la création artistique confirme notre interprétation de la représentation de la femme dans *Antonia*, symbole d'un idéal artistique et

<sup>1262</sup> *ibid.*, p. 18. (cf. 1<sup>ère</sup> partie, p.38 et suiv. ; se reporter aussi à l'étude de Claudel dans 3<sup>ème</sup> partie, p. 238 et suiv.).

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1264</sup> On peut parler de «pensée imageante» (cf. 1<sup>ère</sup> partie, p. 55 et suiv.).

<sup>1265</sup> Notre analyse et notre conclusion rejoignent la conception du poème-symbole telle qu'elle est définie par Alfred Glauser dans *Le Poème-symbole : De Scève à Valéry, Essai*, Paris, A.G. Nizet, 1967, 216 p. Dans son introduction, il commence ainsi : «Depuis Valéry, et de plus en plus chez les contemporains, le vrai sujet du poème est le poème qui s'écrit, se voit et vit des hasards qu'il crée.». Nous nous autorisons à voir en Dujardin un poète de la modernité.

Puis Glauser écrit : «Le poème-symbole (...) exprime le poète plus qu'un personnage qu'il aurait choisi hors de lui-même. Non seulement le poème le révèle, mais il le possède. C'est le chant d'une intimité sacrée.» ou encore : «La sensualité du poète est passée dans le poème qui est un corps, quelque chose que le poète substitue à lui-même.». Par conséquent, en ce qui concerne Dujardin et son poème *À la gloire d'Antonia*, par syllogisme, si la femme est le symbole du poème et que le poème est le symbole du poète, alors la femme est le symbole du poète. Elle est cet «autre» que le poète a trouvé grâce à la création poétique.

double de l'auteur : la femme est rythme, c'est-à-dire qu'elle est la vie même du sujet créateur. Par l'écriture est dépassé le «symbolisme incarné» qui fait par exemple de l'Antonia de la scène 2 de l'acte II du *Chevalier du passé* «l'âme compromise dans les illusions du pouvoir et des richesses temporelles, érigeant l'éphémère en absolu<sup>1266</sup>». Au-delà de son rôle dans la mince «intrigue» de la pièce, le personnage agit souterrainement dans les paroles qu'il profère et nous invite à entendre au-delà des mots, un sens au-delà du sens qui est ce que Meschonnic appelle «signifiante». L'écrivain tente de donner une forme «reconnaissable» à ses rêves et à sa vie intérieure (une femme qu'il appelle Antonia, car ce nom déclenche son imaginaire), mais ce qui le travaille et travaille son texte lui échappe, comme il échappe au lecteur-spectateur ; par conséquent, il ne peut en rester que des traces, à chercher dans la pièce que l'auteur nous laisse. Nous pouvons bien nommer ces traces des «symboles», comme l'ont fait les symbolistes, interfaces qui tentent de joindre le visible à l'invisible.

Enfin, l'étude du rythme à laquelle nous nous sommes livrée reste bien modeste, mais à notre connaissance, n'a encore jamais été menée. Relu dans la perspective de la critique du signe poursuivie par Henri Meschonnic, Dujardin apparaît bien comme un représentant important de la modernité. Malgré ses défauts, l'écriture de *La Légende d'Antonia* a probablement servi d'exemple à de nombreux symbolistes, en les incitant à renouveler à leur tour l'écriture, à oser sortir de la tradition (c'est-à-dire des règles de la métrique classique) pour s'exprimer en tant que sujet et trouver leur propre forme d'expression.

Que ce soit chez Paul Claudel ou Édouard Dujardin, la femme n'est plus représentée en tant que femme, elle échappe à la mimésis, elle n'est plus imitation de la nature car elle symbolise le rapport de l'artiste à son art, traduit ses conceptions artistiques. Nous allons voir qu'il en est de même en peinture. Les

---

<sup>1266</sup> Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 405. Et plus généralement selon Lucet, dans toutes les œuvres qui la mettent en scène, «Antonia, femme éternelle, inspiration de la musique et figure de l'âme humaine» est la «clef du symbole élaboré par Dujardin dans son œuvre poétique, romanesque et dramatique» (*ibid.*, p. 382). Nous allons plus loin car, selon nous, Antonia *est* musique, *est* l'âme humaine, elle est la présence de ce qui est absent, le visible de l'invisible. De plus, elle n'est «femme éternelle» qu'en tant qu'elle est écriture, mots sur un papier destinés à traverser le temps, trace de la vie d'un écrivain.

œuvres picturales symbolistes montrent le même changement du rapport de l'art au réel et la représentation de la femme y est intimement liée aux recherches formelles. En effet, l'exploration du rapport de la femme à la nature dans les peintures de Maurice Denis et d'Alphonse Osbert, dans la deuxième partie de la thèse, nous a déjà montré que le rapport de l'artiste à la nature a changé au cours de la période symboliste. Or, ce changement est révélateur de la volonté de produire un art qui soit autonome, c'est-à-dire dont la compréhension ne réside pas dans le choix du sujet, et donc dans la plus ou moins grande adéquation entre la peinture et le réel, mais dans celui des moyens picturaux choisis, dont le but n'est pas la production d'une forme mais l'expression d'une idée née d'une sensation, d'une émotion ou d'un sentiment, soit l'expression d'une intériorité. Dans tous les cas, les symbolistes sont à la recherche d'un idéal que la représentation de la femme traduirait au mieux. La beauté de la femme symboliserait leur haute conception de l'art, dont le but est l'élévation spirituelle ; en ce sens, l'art symboliste est aux yeux des peintres symbolistes un art sacré. De plus, tous les efforts techniques de ces peintres tendent à faire de l'art un moyen d'ouverture sur le sacré. La grande diversité des styles qui enlève tout repère au spectateur ou à l'amateur d'art, la difficulté d'une démarche artistique extrêmement exigeante – intellectuellement et techniquement – et par conséquent malaisée à comprendre pour le récepteur des œuvres<sup>1267</sup>, pourraient expliquer selon nous à la fois la brièveté du mouvement, ou du moins de sa période de création intense<sup>1268</sup>, et l'incompréhension du public (qu'il s'agisse de celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou des historiens de l'art, puisque le mouvement a été «éclipsé» jusqu'à l'organisation de grandes expositions symbolistes à partir des années 1970<sup>1269</sup>).

---

<sup>1267</sup> C'est pourquoi de nombreux critiques, à l'instar de certains symbolistes, ont pu parler d'art élitiste ou fermé aux non-initiés comme Ted Gott dans Marc Bascou, Ted Gott, Françoise Heilbrun et al., *Paris in the late 19th century*, Canberra, National Gallery of Australia (30 novembre 1996-23 février 1997), New-York, Thames and Hudson, 1996, 191 p.

<sup>1268</sup> Les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle voire la dernière décennie. Mais soulignons le fait que de nombreux peintres n'ont jamais abandonné le symbolisme qui se poursuit tard dans le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1269</sup> Par exemple, première rétrospective d'Aman-Jean au Musée des Arts décoratifs à Paris en 1970 (Yann Farinaux-le Sidaner, dans *Aman-Jean : Songes de femmes*. Lectoure, Éditions le Capucin, 2003, p. 10). Ou encore : Geneviève Lacambre, et Philippe Jullian, *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*, Londres, Hayward Gallery (7

Les analyses des œuvres de Maurice Denis et d'Alphonse Osbert ont tenté de montrer l'interrelation entre la représentation de la femme, l'art et le sacré. Nous nous sommes aperçue que la représentation de la femme ne signifie pas la même chose chez les deux artistes ; en effet, le symbole qu'elle représente renvoie à deux types de sacré – religieux ou mystique<sup>1270</sup> – et donc à des rapports différents de chaque peintre au sacré. Mais quel que soit ce rapport, la préoccupation du sacré a fait surgir dans les deux œuvres la présence de la femme. Or, ce constat peut être fait pour de nombreux autres peintres, qu'ils soient symbolistes dès le début de leur carrière, qu'ils aient évolué vers le symbolisme après une formation académique ou encore qu'ils aient eu dans leur carrière une période symboliste, même brève.

Nous constatons ainsi que le symbolisme est associé à la représentation de la femme et nous ne pensons pas, à l'instar des peintres déjà étudiés, que la femme ne soit qu'un motif parmi d'autres de la peinture (ou encore qu'elle ne relève que d'une mode, d'une imagerie). En effet, sa représentation nous apparaît tout autant liée aux recherches techniques et donc à un questionnement sur l'art qu'à une préoccupation du sacré. Nous verrons tout d'abord à travers des exemples variés que l'apparition de la femme symboliste dans les peintures est toujours liée à une évolution technique des peintres. Puis nous étudierons plus en détail l'œuvre d'Edmond Aman-Jean pour montrer que l'intimisme peut être une voie du symbolisme, et que cette voie ouvre sur un mysticisme de la femme qui caractérise non seulement les peintures d'Aman-Jean mais aussi celles de Dante Gabriel Rossetti et de Fernand Khnopff.

---

juin -23 juillet 1972) ; Liverpool, Walker Art Gallery (9 août-17 septembre 1972), Londres, Arts Council of Great Britain, 1972, 170 p. ; Antoinette Fay, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre et al., *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900*, Paris, Grand Palais (3 mars-30 avril 1973), Paris, Éditions des musées nationaux, 1973, 79 p. ; Marie-Claude Dane et Philippe Jullian, *Esthètes et magiciens : symbolistes des collections parisiennes*, Paris, Musée Galliéra (décembre 1970-janvier 1971), Paris, Presses artistiques, [1970], 347 p.

<sup>1270</sup> Un mysticisme teinté d'occultisme dans le cas d'Osbert. Le mysticisme au sens strict étant une expérience d'union avec la divinité, il est à l'origine de toute religion : «union de soi avec un plus grand que soi, appelé l'âme du monde, l'Absolu. Autrement dit, c'est une union intime et directe de l'esprit humain avec le principe fondamental de l'être, une appréhension immédiate de l'esprit divin.», dans Henri Sérouya, *Le Mysticisme*, Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1956, p. 8.

Mais Jean Pierrot précise les différents sens que ce mot a pu prendre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 108-110).

### C) TECHNIQUE ET REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ LES PEINTRES DE L'ÂME

De nombreux peintres symbolistes ayant reçu une formation académique, c'est-à-dire ayant fréquenté les Écoles des Beaux-Arts, ont évolué vers le symbolisme : outre Alphonse Osbert, c'est le cas de Louis Welden Hawkins, Alexandre Séon, Edmond Aman-Jean – peintres que nous étudierons – et de beaucoup d'autres. Or l'élaboration d'un style symboliste (quel qu'il soit, celui-ci étant multiple) va toujours de pair, du moins dans les cas examinés<sup>1271</sup>, avec la représentation de figures féminines.

#### I) Henri le Sidaner : la femme en robe blanche et la lumière

Ainsi Henri le Sidaner, peintre paysagiste, «[a]près sa période de formation artistique où il pratiquait un réalisme plutôt strict (...) marque une attirance très nette pour le Symbolisme.<sup>1272</sup>». En effet, au cours de sa période symboliste<sup>1273</sup>, il intègre dans les paysages naturels qu'il avait l'habitude de peindre des silhouettes féminines. Catherine Lévy-Lambert en témoigne : «Les dernières années du siècle sont particulièrement importantes dans la carrière du peintre, qui délaisse progressivement la réalité «objective» au profit de l'imagination et du rêve. Il peint alors des figures féminines idéalisées, nonchalantes et pensives, flânant ou

<sup>1271</sup> Ils ne sont pas limitatifs. Cependant tous les symbolistes ne représentent pas la femme, puisque certains sont restés des paysagistes, comme Charles Dulac, par exemple.

<sup>1272</sup> «L'Œuvre de Henri le Sidaner» par Catherine Lévy-Lambert, dans Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939*, Paris, Musée Marmottan (2 mai-16 juillet 1989), Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, p. 20-21.

<sup>1273</sup> Celle-ci commence en 1894 (année où il se rend à Paris et fréquente le cercle des symbolistes) et culmine en 1898 avec *Le Dimanche* (se reporter à la chronologie établie dans Ingrid Mössinger et Karin Sagner, *Henri Le Sidaner : Ein magischer Impressionist/ A magical Impressionist*, Berlin, Kunstsammlungen Chemnitz (7 juin-27 septembre 2009). Berlin, Kunstsammlungen Chemnitz ; München, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 174-175). Puis les figures humaines vont disparaître des paysages (*ibid.*, p. 38 ; ce que nous avons en effet constaté par nous-mêmes grâce au catalogue raisonné). Entre 1898 et 1900, il séjourne à Bruges : on l'appelle le «Rodenbach de la peinture» (*idem*).

dansant dans une atmosphère immatérielle<sup>1274</sup>». Précisons que dans l'ensemble de son œuvre, la représentation des personnages est minoritaire et que les «femmes symbolistes» sont en petit nombre<sup>1275</sup>. On les trouve, par exemple, dans *Le Bois sacré* (1894, pastel), *Heure recueillie* (1896, huile sur toile), *Soir paisible* (1896, huile sur toile), *Les Âmes blanches* et *Nuit douce*, deux huiles sur toile de 1897, ainsi que *Tendresse* (1898, huile sur toile)<sup>1276</sup>. Ces trois derniers tableaux, de même que *Soir paisible*, comportent tous un couple de femmes en robes blanches et fluides, tombant jusqu'aux pieds, lesquels sont complètement cachés. Elles se trouvent ou bien dans un paysage ou bien dans le jardin d'une maison ; elles se ressemblent (comme des sœurs ou des jumelles) et sont toujours physiquement très proches l'une de l'autre, en harmonie, ne serait-ce que par leurs vêtements ou leurs coiffures identiques (cheveux en chignon ou attachés dans le dos). *Tendresse* reprend un geste similaire à celui d'un des personnages des *Âmes blanches*. Dans ce dernier tableau, la jeune fille pose sa tête tendrement dans le creux de l'épaule de son amie. Dans *Tendresse*, l'autre femme entoure de ses bras celle qui a posé la tête sur sa poitrine. Dans *Nuit douce* (dont il existe également une étude), les deux femmes sont côte à côte, l'une d'entre elles est représentée dans une attitude pensive, le coude posé sur une main et la tête penchée sur l'autre main. Probablement, les deux femmes sont sorties de chez elles pour profiter de la douceur de la nuit, car elles se trouvent à l'angle du mur d'une maison, dans un décor similaire à celui des *Âmes blanches*. La toile rejoint par sa thématique (indiquée par le titre, *Nuit douce*) *Soir paisible*. Ce groupe de toiles évoque celles d'Alphonse Osbert : elles privilégient les mêmes moments de la journée (cf. leurs titres), elles montrent des femmes presque identiques, aux traits simplement

---

<sup>1274</sup> «L'Œuvre de Henri le Sidaner» par Catherine Lévy-Lambert, dans Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939, op. cit.*, p. 17.

<sup>1275</sup> Le catalogue raisonné établi par Yann Le Sidaner comporte 27 catégories (les mêmes dans les «peintures» et les «études»), dont une catégorie «personnages» avec 59 tableaux sur un total de 807 reproduits dans le catalogue et 49 études sur un total de 483 reproduites dans l'ouvrage. Parmi la catégorie «personnages», les femmes sont les plus nombreuses.

<sup>1276</sup> Toutes ces toiles ainsi que celles dont nous parlerons dans cette partie se trouvent représentées dans le catalogue raisonné des œuvres du peintre (cf. Yann Farinaux-Le Sidaner, *Le Sidaner : l'œuvre peint et gravé*, [Monaco], A. Sauret, 1989, 391 p.).

suggérés, en robe blanche, dans des paysages<sup>1277</sup>. Enfin, de ces peintures émane une même impression de calme, de sérénité et d'harmonie. En 1894, Henri Le Sidaner a également réalisé un pastel intitulé *Le Bois sacré* qui représente un groupe de femmes voilées en blanc, marchant dans un bois en direction du spectateur. Il s'agit de silhouettes, seul le visage d'une des six femmes est visible. Ce bois est bien le bois antique, hanté par les druidesses ou les prophétesses qu'ont représenté Puvis de Chavannes, Maurice Denis ou Paul Sérusier, par exemple. Il est aussi celui qu'on reconnaît dans les tableaux d'Osbert. Le Sidaner associe donc lui aussi la femme symboliste à un monde sacré.

Un second groupe de toiles, trois huiles datant de 1896, associe la femme à un autre élément naturel, l'eau, ce qui est souvent le cas dans les œuvres d'Alphonse Osbert. Toutes ces toiles représentent une femme assise ou debout dans une barque. Deux tableaux privilégient ces moments chers à Osbert : le soir et le matin. Dans *Matinée*, aux couleurs bleutées, la jeune femme en robe blanche est voilée, tandis que dans *Crépuscule*, aux couleurs plus chaudes, elle porte un chapeau. Il pourrait également s'agir de la représentation de deux moments de la vie d'une femme : la jeune fiancée, à l'aurore de sa vie, peut-être promenée par son promis ? (celui (ou celle) qui conduit la barque se trouve hors champ) et la femme d'âge mûr qui manie, seule, sa barque, au milieu du tableau (et donc de la portion de rivière représentée) comme au milieu de sa vie ? Dans la troisième toile intitulée *Rivière dorée*, la femme ne semble plus être le sujet central. Elle se trouve d'ailleurs décentrée à la gauche du tableau. Debout sur la barque, immobile, peut-être contemple-t-elle la rivière. Quoi qu'il en soit, le peintre a choisi de l'associer au paysage.

Une autre toile de facture symboliste rappelle la peinture d'Osbert, *Harmonie virginale*. Il s'agit de la toile intitulée *Le Dimanche* où des femmes, statiques, sont réparties par groupes, un peu à la manière d'Osbert. Cinq d'entre elles au centre du tableau discutent en cercle, deux autres, isolées à la droite du tableau, regardent

---

<sup>1277</sup> Dans son article, «At the crossroads of Symbolism and Impressionism: the art of Henri Le Sidaner», Denis Laoureux rapproche ces femmes en blanc des «white girls» de Whistler (peintre qui a également rompu avec l'académisme), en particulier il rapproche la célèbre toile *Le Dimanche* de *Symphony in White, n° 1: The White Girl* (1862), dans Ingrid Mössinger et Karin Sagner, *Henri Le Sidaner: Ein magischer Impressionist, op. cit.*, p. 67.



le soleil, tandis qu'arrivent en montant d'autres jeunes femmes en procession. La composition comporte par conséquent des points communs avec *Harmonie virginale*, dont le titre qualifie d'ailleurs très bien la composition de Le Sidaner. Les jeunes femmes sont situées dans un paysage où domine le blanc : couleur des robes, couleur des massifs de fleurs (des hortensias ?) et en partie des fleurs qui parsèment le sol, lesquelles donnent presque l'impression d'un paysage enneigé. Plus précisément, le blanc violacé des robes se trouve en harmonie avec le blanc bleuté du parterre, tandis que le blanc du ciel ennuagé est doré par la lumière du soleil. Le paysage est en effet éclairé d'une lumière douce (plutôt de tombée de jour), presque surnaturelle : le peintre semble avoir voulu insister sur la pureté et la virginité de ces femmes ; représentation angélique, comme le suggère un des titres donné au tableau, *Dimanche séraphique*. La présence d'une église au loin, l'indication (par le titre de la toile) qu'il s'agit de la journée de repos du Seigneur – jour de messe –, la suggestion d'une élévation par l'ascension des personnages pour arriver dans un lieu surplombant, de même que ce regroupement mystérieux de femmes (que sont-elles en effet venues faire ici ?) sont autant d'éléments qui ajoutent au caractère sacré de l'ensemble. Enfin, toutes ces femmes se ressemblent, leurs traits étant simplement suggérés, de même que dans les toiles d'Osbert<sup>1278</sup>.

Par ailleurs, Henri le Sidaner, à l'instar d'Edmond Aman-Jean et de Lucien Lévy-Dhurmer, réalise au-moins deux œuvres sur le motif des rondes, classées parmi les «Études» du catalogue raisonné<sup>1279</sup>. Il s'agit de *La Ronde au clair de lune* (vers 1896, lithographie) et de *Ronde de jeunes filles* (vers 1897, dessin au fusain). On pourrait y ajouter le pastel de 1899, *Farandole*, en raison de sa thématique très proche. «Dans les différentes rondes de Le Sidaner, les silhouettes longues gracieuses et nonchalantes des jeunes filles, suscitent une certaine nostalgie et une réminiscence de l'atmosphère irréelle de Botticelli./ Cette période, que l'on peut

---

<sup>1278</sup> À la différence d'Osbert, leurs vêtements ne connotent pas une période antique (mais ne sont pas non plus contemporains), ne suggèrent pas un âge d'or, de même on pourrait dire que le paysage est plus «réaliste» que ne l'est celui d'Osbert, par son traitement et aussi en raison de la représentation, bien que suggérée, d'une ville ou d'un village.

<sup>1279</sup> Yann Farinaux Le Sidaner, *Henri Le Sidaner : L'œuvre peint et gravé, op., cit.*

qualifier de «symbolico-sentimentale», est de courte durée (...) <sup>1280</sup>». Dans *La Ronde au clair de lune*, on retrouve le même type de femmes que dans les tableaux commentés précédemment. Le cadrage est si serré qu'on ne saurait dire où elles se trouvent, elles apparaissent, surgies de nulle part, comme une vision de rêve. La technique choisie – une lithographie – contribue à en faire des apparitions : les silhouettes de ces femmes sont presque fantomatiques. En cercle, se tenant la main, elles forment un groupe harmonieux, et cependant en raison de leur regard baissé (pour celles dont on voit le visage), elles semblent isolées, enfermées en elles-mêmes ; de ce fait, le spectateur est exclu de leur intimité. Elles ont l'air d'appartenir à un monde distinct du monde réel, mais qui n'a rien de menaçant. Cette activité, cette danse serait plutôt la marque de la joie et de l'insouciance. Peut-être est-ce de cette façon que ces jeunes femmes «suscitent une certaine nostalgie», celle d'un temps heureux ?

Aucun des critiques lus n'évoque les portraits de femmes, dont plusieurs sont pourtant de facture symboliste et font penser à ceux d'Edmond Aman-Jean, que ce soit par les attitudes des figures ou par la technique utilisée. Il s'agit de *Jeune fille de profil* (1892), de *Femme assise* (vers 1899, lithographie), de *Tête de femme* (1899) et de différents portraits de *Camille Le Sidaner*, épouse de l'artiste (pastel de 1904, dessin au crayon vers 1907 et un autre dessin au crayon de 1907). Dans les deux premiers tableaux, les femmes sont représentées en profil droit, toutes deux sont vêtues de robes blanches. La *Jeune fille de profil* est assise dans un paysage, elle a les yeux fermés, la tête légèrement penchée, les bras sont posés sur ses jambes, mains jointes. Elle est complètement absorbée en elle-même, elle pourrait presque être en prière. La blancheur de sa robe fait un vif contraste avec les couleurs vert-jaune du paysage, comme si le peintre voulait insister sur sa virginité. La *Femme assise* (s'agit-il de sa femme Camille ? les traits du visage sont à peine visibles) émerge à peine du fond, son regard est fixé vers un ailleurs, ses mains sont aussi posées sur ses cuisses, dans un geste naturel. Elle porte un vêtement d'intérieur, robe blanche très large au col un peu montant dont le haut

---

<sup>1280</sup> «L'Œuvre de Henri le Sidaner» par Catherine Lévy-Lambert, dans Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939, op. cit.*, p. 21 [sic, pour la ponctuation].

des manches est légèrement bouffant, vêtement qui est en fait commun à celui de toutes les femmes symbolistes du peintre<sup>1281</sup>. Dans le pastel de 1904, Camille Le Sidaner, de trois quarts face, ne regarde pas le spectateur, ses yeux sont tournés vers la gauche, comme souvent dans les portraits symbolistes.

Au-delà de l'atmosphère de rêve, irréaliste, proprement symboliste, le peintre adopte une technique picturale différente de celle qu'il utilisera par la suite : «Finalement, la période symboliste de Le Sidaner se caractérise par une peinture claire, simplifiée, sans modelé, dans laquelle les détails sont souvent éludés./ La suite de son œuvre sera très différente.<sup>1282</sup>». Or le peintre utilise cette technique synthétiste, qui le rapproche alors de Maurice Denis, pour peindre une scène «à caractère mystique ou religieux»<sup>1283</sup>. Catherine Lévy-Lambert écrit qu'«il réalise avec *Le Départ de Tobie* un tableau à sujet pseudo-mystique où les figures silencieuses et recueillies paraissent découpées dans un patron, dans un paysage simplifié et irréaliste.<sup>1284</sup>». Ainsi la représentation de la femme associée au changement de style et à la présence du sacré définit les œuvres symbolistes du peintre.

Par ailleurs, le symbolisme de son œuvre est caractérisé par le silence et la lumière qui créent l'atmosphère particulière de tous ses tableaux (même lorsque la femme

---

<sup>1281</sup> Ce vêtement d'intérieur est presque identique à celui que porte la femme du *Silence* de Fernand Khnopff (1890), or il est rarement représenté dans les portraits de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, selon Mélanie Racette (dans «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», mémoire de Maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 2002, p. 74). Parce qu'il n'est porté que dans l'intimité du foyer et qu'il présente un caractère négligé, nous pouvons supposer que la femme de la lithographie est Camille Le Sidaner, dont le peintre a d'ailleurs réalisé plusieurs portraits.

<sup>1282</sup> «L'Œuvre de Henri le Sidaner» par Catherine Lévy-Lambert, dans Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939*, op. cit., p. 22.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 20. Un an auparavant en 1893, lors d'un voyage en Italie, il peint un «pastiche» de l'*Annonciation* de Fra Angelico, signé Fra le Sidaner. Désormais, «he abandons the religious motifs found, for example, in *L'autel des orphelins* [1893] (...) yet retains their devotional, contemplative and soul-searching qualities.» (Ingrid Mössinger, Karin Sagner et Luzius Keller (et al.), *Henri Le Sidaner : Ein magischer Impressionist/ A magical Impressionist*, op. cit., p. 174). On peut penser que ce sont ces qualités qu'il a cherchées dans la période symboliste qui suit ce voyage à Florence, et que par conséquent ses tableaux symbolistes ont été conçus avec la vision du sacré.

<sup>1284</sup> Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939*, op. cit., p. 20-21. D'après la description que la critique fait de l'œuvre, c'est le traitement pictural qui confère à l'œuvre son mysticisme.

n'y est pas représentée). Ces deux éléments privilégiés par le peintre, qui sont propres à de nombreuses œuvres symbolistes (qu'elles soient picturales ou littéraires), sont commentés lors d'une conférence d'Henri Le Sidaner donnée à Nantes, en 1935<sup>1285</sup>. Il déclare : «la Lumière apportera éternellement l'énormité de sa puissance sur l'étendue de notre monde et de ceux que nous ignorons.<sup>1286</sup>». En s'appuyant sur cette déclaration ainsi que sur l'intérêt du peintre pour le mysticisme et la religion, on peut penser que la préoccupation du sacré sous-tend le travail sur la lumière, évocateur d'un monde irréel, d'un au-delà, qui caractérise les toiles où sont représentées des figures féminines. Malgré le peu de toiles représentant des femmes symbolistes et la brièveté de sa période symboliste, on peut conclure que cette dernière est bien caractérisée par une interrelation entre la femme, l'art et le sacré.

Le travail sur la lumière le rapproche des impressionnistes (*cf.* titre d'un ouvrage récent sur Le Sidaner : «Henri le Sidaner : ein magischer Impressionist»<sup>1287</sup>), tandis que la création d'une atmosphère de silence dans la majorité de ses toiles en

---

<sup>1285</sup> Éléments présents en particulier dans le théâtre de Maeterlinck. On s'étonne moins alors qu'Henri Le Sidaner mentionne le dramaturge pour parler de la peinture de Corot. Denis Laoureux relève la similarité entre son art et celui de Maeterlinck, qui crée une atmosphère de mystère : «The procession of white, disembodied silhouettes has reduced the human figure to the mystery of its presence. This is closest to the theatrical universe of the early Maeterlinck.» ou «Le Sidaner is in fact responding to a dramaturgy that empties the characters of their substance in order to create a device through which the mysterious movements of unknown forces can be expressed.» («At the crossroads of Symbolism and Impressionism: the art of Henri Le Sidaner», dans Ingrid Mössinger, Karin Sagner et Luzius Keller (et al.), *Henri Le Sidaner: Ein magischer Impressionist/ A magical Impressionist*, *op. cit.*, p. 67).

D'autre part, comme Catherine Lévy-Lambert, nous remarquons la présence dans ses toiles d'autres éléments symbolistes (également maeterlinckiens) : jets d'eau, bassins (si nombreux qu'ils constituent deux catégories du catalogue raisonné) et fontaines.

Le critique d'art Roger Marx évoque Maeterlinck pour parler du silence de Le Sidaner (*Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939*, Ville de Paris, Musée Galliéra, avril 1948, p. 7), et Louis Vauxcelles établit aussi la comparaison entre les deux hommes (*ibid.*, p. 8).

Lumière et silence sont deux éléments particulièrement remarquables par la critique de l'époque dans les œuvres de Le Sidaner (*cf.* articles rassemblés dans le *Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939*, *op. cit.*).

<sup>1286</sup> Extrait de sa conférence, cité dans Arnaud d'Hauterives, Henri Le Sidaner, Rémy Le Sidaner et Catherine Lévy-Lambert, *Henri le Sidaner 1862-1939*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1287</sup> Ingrid Mössinger, Karin Sagner et Luzius Keller (et al.), *Henri Le Sidaner : Ein magischer Impressionist/ A Magical Impressionist*, *op. cit.* Pour les différents critiques, Le Sidaner reste lié à l'impressionnisme par la technique, mais son but est symboliste, le peintre recherchant la suggestion.

fait un intimiste (Camille Mauclair en 1902 dans *La Revue bleue*<sup>1288</sup>). En fait, les frontières ne sont pas étanches entre intimisme, impressionnisme et symbolisme<sup>1289</sup>. Le traitement de la lumière d'Henri le Sidaner est en effet plus symboliste qu'impressionniste, dans le sens où il va au-delà d'une simple sensation optique, où il cherche à signifier autre chose : évoquer la vibration de l'âme<sup>1290</sup> à la contemplation des paysages. Mais là encore, faut-il tracer une frontière entre l'intimisme et le subjectivisme symboliste ? Ces tentatives de distinctions témoignent seulement de la difficulté des critiques à «classer» les artistes de cette période<sup>1291</sup>, tout autant qu'à définir le symbolisme (les deux difficultés étant liées).

## II) Lucien Lévy-Dhurmer : la femme morcelée et la musique

Comme pour Henri le Sidaner, la partie symboliste de la production artistique de Lucien Lévy-Dhurmer<sup>1292</sup> se caractérise par un travail technique de la lumière, surtout présent dans la représentation de nus féminins<sup>1293</sup>. Nous constatons avec Geneviève Monier que ce travail est commun à la plupart des artistes symbolistes,

<sup>1288</sup> «J'ai tenu à mettre à part M. Le Sidaner qui, de tous les intimistes, me paraît bien décidément être devenu le premier» (*Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939*, Ville de Paris, Musée Galliéra, avril 1948, p. 5). C'est ce critique en particulier qui parle d'«intimistes» pour désigner certains peintres de la fin du siècle (cf. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires : Souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900 - Le symbolisme ; Les théâtres d'avant-garde ; Peintres ; Musiciens. - L'anarchisme et le Dreyfusisme - L'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorf, 1922, 256 p.).

<sup>1289</sup> L'étude d'Aman-Jean montrera que l'intimisme est une des voies du symbolisme (cf. *infra* p. 309 et suiv.). On a vu qu'elles ne l'étaient pas non plus entre naturalisme et symbolisme, au théâtre.

<sup>1290</sup> Le terme revient très fréquemment dans les commentaires critiques (*Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939, op. cit.*).

<sup>1291</sup> Le titre du catalogue de 2009, *Henri Le Sidaner : Ein magischer Impressionist/ A magical Impressionist (op. cit.)* classe de facto Henri le Sidaner dans le groupe des impressionnistes, alors qu'il apparaît le plus souvent dans les catalogues consacrés aux symbolistes.

<sup>1292</sup> Les reproductions de ses tableaux se trouvent dans Antoinette Fay, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre et al., *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900*, Paris, Grand Palais (3 mars-30 avril 1973), Paris, Éditions des musées nationaux, 1973,

<sup>1293</sup> Jean Lacambre et Jacques Foucart dans Antoinette Fay, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre et al., *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900, op. cit.*, p. 9.

de même que celui sur la couleur<sup>1294</sup>. Chez Lévy-Dhurmer, la lumière est en particulier explorée dans des toiles aux titres significativement empruntés à ceux de pièces musicales de Beethoven (*La Septième symphonie, Sonate au clair de lune*, etc.), un compositeur particulièrement apprécié des symbolistes<sup>1295</sup>. Le peintre réalise deux triptyques à partir d'œuvres de Beethoven : l'un est composé de *La Marche funèbre, Masque de Beethoven* et *La Marche héroïque*, et l'autre de *L'Ode à la joie, Beethoven* et *L'Appassionata*. La composition des triptyques est identique : un portrait du musicien est entouré de deux tableaux «représentant» ses pièces musicales. Ces peintures seraient-elles la transposition de thèmes musicaux ?<sup>1296</sup> Ce que l'on peut au moins avancer, c'est qu'à travers la représentation de la femme, le peintre s'interroge sur les liens entre la musique et la peinture<sup>1297</sup>. Ainsi son travail sur la lumière chercherait à rendre soit la musique, soit les effets de la musique sur lui, ou encore les sentiments qu'elle lui inspire. Dans ces toiles, la technique du pastel utilisé par le peintre – commune à d'autres symbolistes tels Edmond Aman-Jean – participe de cette recherche sur la lumière. L'utilisation du pastel permet de créer un flou qui tend à transformer les figures représentées en apparitions. La technique du pastel est donc propice à la représentation de rêves, tout en suggérant et en stimulant l'imaginaire par l'atmosphère de mystère ainsi créée. La femme appartient alors à la fois au monde réel et au monde irréel, évanescence comme peuvent l'être des notes de musique, à

<sup>1294</sup> «L'une des recherches communes à presque tous ces artistes, est, en effet, la traduction de la lumière.», «Une autre recherche concerne le choix des coloris aux harmonies étranges» (*ibid.*, p. 11).

<sup>1295</sup> Avec Wagner, Beethoven est «particulièrement en honneur» dans la maison d'Henri Signoret à Héricy, où se rassemblent les artistes pour assister en primeur à des représentations de spectacles de marionnettes (Gisèle Marie, *Élémir Bourges ou l'Éloge de la grandeur : correspondance inédite avec Point*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 16).

<sup>1296</sup> «ses nus, étonnantes visions du corps féminin étudiées sous toutes les lumières et nouvel et ingénieux prétexte à d'étonnantes transposition de thèmes musicaux» (Jean Lacambre et Jacques Foucart dans Fay Antoinette, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre et al., *Autour de Lévy-Dhurmer*, op. cit., p. 9).

<sup>1297</sup> Dans cette association de la femme à la musique, un tableau d'Hébert aurait joué un rôle : «Cependant dès 1884, en copiant une œuvre de Hébert, *Mélodie (Rêverie de Schumann)*, le peintre révèle son attirance pour un art associant la femme à la musique et au rêve.» (*Le Symbolisme et la femme*, Paris, Mairie du IX<sup>e</sup> arrondissement (février-avril 1986), Toulon (mai-juin 1986), Pau (juillet-août 1986), Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986, p. 83). Le critique ajoute : «il devient alors un véritable artiste symboliste cherchant à traduire un langage intérieur par des représentations de la femme.» (*idem*).

la fois présente et absente. Par ailleurs, la femme n'est jamais représentée entièrement mais de façon morcelée (parties de dos ou de buste, par exemple) ; le peintre semble uniquement intéressé par les courbes de son corps, accentuées par les postures. Dans ses tableaux autour de Beethoven, Lévy-Dhurmer fait correspondre les courbes à sa perception de la musique, tandis que la couleur nuancée par la lumière transcrit la tonalité de l'œuvre musicale : couleurs froides de la *Sonate au clair de lune*, où le bleu de la nuit semble éclairé par la lumière qui, comme un halo, entoure presque complètement le corps nu en forme de croissant de lune ; ou bien couleurs chaudes (camaïeu brun-orangé) de l'*Appassionata* associées à la passion que suggèrent à la fois l'expression – paradoxale – du visage aux yeux clos, fortement modelé par rapport au reste du corps (ombres du visage) et le geste quasi religieux<sup>1298</sup> de la femme aux bras croisés sur la poitrine : par conséquent, seuls les éléments essentiels pour suggérer la passion émergent de la couleur quasi-uniforme. Dans l'*Appassionata*, un halo lumineux sert à définir les contours du corps féminin, à la fois charnel et immatériel, ou plutôt dont la matérialité n'est que picturale. En effet, tout est pure picturalité dans ces deux œuvres : la couleur et la ligne. Les courbes du corps de la *Sonate au clair de lune* sont autant d'arabesques, lignes qui seraient les plus en mesure de suggérer la musique et plus précisément la spiritualité de la musique, car pour les symbolistes, la musique est l'art le plus spirituel qui soit<sup>1299</sup>. Cette idée pourrait prendre ses racines dans la philosophie de Schopenhauer, très prégnante chez les symbolistes. Le philosophe écrit : «Nous devons reconnaître dans la musique une signification plus générale et plus profonde, en rapport avec l'essence du monde et notre propre essence (...)»<sup>1300</sup>. Selon Schopenhauer, dans la musique la matière est absente, elle est «l'âme sans le corps»<sup>1301</sup>. Chez Lévy-Dhurmer, c'est au moyen de la matière picturale que le peintre «décorpore» les

---

<sup>1298</sup> Le peintre donne ainsi de la passion une représentation sacrée, à l'image de la Passion du Christ. D'ailleurs, le geste des bras croisés sur la poitrine se trouve dans l'iconographie religieuse.

<sup>1299</sup> C'est sans doute pour cette raison que Mallarmé cherche dans sa poésie à reprendre à la musique son bien.

<sup>1300</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Vouloir-vivre, L'Art et la sagesse*, textes choisis par André Dez, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Les grands textes», Bibliothèque classique de philosophie, 1963, p. 151.

<sup>1301</sup> *Ibid.*, p. 154.

formes humaines qu'il représente, moyen de représenter ce qui ne peut l'être : l'âme ou la musique. C'est en cela qu'il nous fait voir l'invisible.

Le critique d'art contemporain Jean-Paul Bouillon interprète d'une façon similaire l'arabesque et son utilisation dans l'art décoratif, en étudiant certaines toiles de Maurice Denis ; il va même jusqu'à rendre les deux termes – musical et spirituel – synonymes : «jamais peut-être (...) la dimension décorative de l'œuvre symboliste n'a mieux manifesté sa signification essentiellement «spirituelle» donc musicale (...)»<sup>1302</sup>. De plus, il donne une dimension philosophique à l'arabesque : «L'arabesque résume la fonction de connaissance de la peinture symboliste, celle précisément que lui attribuait Léonard.<sup>1303</sup>». Empruntée au corps féminin, l'arabesque devient «ligne amoureuse» qui «ramène en effet à l'origine : au corps de la femme.»<sup>1304</sup>. L'interprétation du critique conduit à supposer que le peintre est à la recherche (par son art) de la connaissance des origines et ne pourrait accéder à cette connaissance que par celle de la femme ; ceci constituerait une des explications à la représentation dominante de la femme dans la peinture symboliste et en ferait là encore le symbole de l'art. S'il en est ainsi, au-delà d'une recherche purement picturale, Lévy-Dhurmer se livrerait à une exploration spirituelle, attribuant par là-même une dimension sacrée à l'art. Ajoutons que l'aspect «visionnaire et intimiste»<sup>1305</sup> de ses toiles serait aussi le signe d'une conception spirituelle de son art.

---

<sup>1302</sup> Jean-Paul Bouillon (dir.), *Maurice Denis 1870-1943*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée d'Orsay ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 379. Ce qui conduit à donner à l'art décoratif la plus haute valeur.

<sup>1303</sup> *Ibid.*, p. 381. Nous verrons qu'Armand Point donne cette même dimension spirituelle à la ligne (4ème partie, p. 419 et suiv.).

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>1305</sup> C'est le titre choisi pour l'ouvrage d'Antoinette Fay, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre et al., *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900*, op. cit.



### III) Louis Welden Hawkins : la femme, imagerie symboliste ou réelle pensée symboliste ?

Le peintre, issu de l'École, connaît d'abord un succès académique entre 1881 et 1887. Mais son «goût marqué pour le silence et l'introspection laisse pressentir une image symboliste de la femme (...)»<sup>1306</sup>. Hawkins «aborde vraiment les thèmes symbolistes en 1893. La femme devient alors le symbole du spirituel : elle incarne l'Idéalisme dans *Matérialisme et Idéalisme* (1894)»<sup>1307</sup>.

Dans la peinture de Louis Welden Hawkins<sup>1308</sup>, il est aisé de reconnaître les thèmes symbolistes parfois issus de la mythologie, comme *Le Sphinx et la chimère* (1904). Imagerie symboliste ou réelle pensée symboliste ? Lucas Bonekamp, qui a rédigé le catalogue de la première exposition sur Louis Welden Hawkins présentée à Amsterdam en 1993, affirme que «despite adopting many Symbolist themes, Hawkins continued to seek a style of his own to represent them.»<sup>1309</sup>. Il subit d'ailleurs l'influence d'un des grands maîtres du symbolisme, Puvis de Chavannes, avec lequel il a voulu travailler : «the monumentality of Puvis' murals and the typical soft, fresco-like pastel colours are clearly present in, for instance, *La procession des âmes*.»<sup>1310</sup>. Ce tableau de 1893, également appelé *Noël, toile mystique*, a d'ailleurs été remarqué par Joséphin Péladan qui écrit : «venez voir comme on peint mystique, voyez ce Noël, ces saintes revenantes (...)»<sup>1311</sup>. Au-delà du thème auquel s'attache particulièrement Péladan, l'œuvre est symboliste à la fois par l'utilisation de la couleur, de la lumière – ici nocturne – et d'un certain dépouillement. Le tableau est en effet rythmé par des troncs d'arbres coupés aux frondaisons, et les figures humaines sont réduites à des silhouettes verticales. Le

<sup>1306</sup> *Le Symbolisme et la femme, op. cit.*, p. 75 ; on pourrait donner l'exemple de *Réverie*, peint avant 1884, qui représente une jeune fille (une campagnarde) assise au bord de l'eau.

<sup>1307</sup> *Idem*. Je n'ai pas pu voir de reproduction de ce tableau.

<sup>1308</sup> Les peintures citées ou commentées dans cette partie se trouvent dans l'ouvrage de Lucas Bonekamp : *Louis Welden Hawkins 1849-1910*, Van Gogh Museum (10 septembre-14 novembre 1993), Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, 63 p.

<sup>1309</sup> Lucas Bonekamp, *Louis Welden Hawkins 1849-1910, op. cit.*, p. 5.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1311</sup> Jean-David Jumeau-Lafond, *Les Peintres de l'âme : Le symbolisme idéaliste en France*, Ixelles (Belgique), Musée d'Ixelles (15 octobre-31 décembre 1999), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon ; Anvers, Pandora ; Paris Musées, 1999, p. 78. Le sujet est religieux mais la facture crée le mysticisme, comme dans *Le Départ de Tobie* d'Henri le Sidaner.

mystère est créé à la fois par la lumière : celle des étoiles, celle qui émane de l'église à l'arrière-plan, et celle des auréoles qui entourent les têtes des figures en procession. La présence de la barque et de la rivière évoque la mort et la traversée des âmes. Enfin, on se demande où vont ces figures humaines qui se dirigent vers la gauche du tableau. La touche (par traits serrés) est plutôt impressionniste. On remarque l'utilisation de tons bruns qui rapproche cette toile mystique d'autres toiles du peintre représentant des femmes : *Innocence*, *Automne* ou *Les Auréoles*. Malgré les formes charnelles des figures féminines des tableaux cités, ne peut-on voir dans ces toiles le même mysticisme, la même spiritualité que la femme incarne, selon la critique, dans *Matérialisme et Idéalisme* ? La Beauté de la femme, plus chaste que provocante, ne serait ici que le symbole de la perfection, la transcription d'un idéal artistique. En cela ces représentations de femmes sont proches des idées de Péladan et de sa théorie de la Beauté, dont nous avons déjà parlé<sup>1312</sup>. De plus, par le procédé du fond d'or, rarement utilisé par les symbolistes<sup>1313</sup>, Hawkins en fait des icônes, les sacralise.

Une autre influence rattache Hawkins au symbolisme mystique, celle des préraphaélites et en particulier de Dante Gabriel Rossetti. Sa *Princesse de légende* (s.d.) est une copie du tableau *Fair Rosamund* (1861). Hawkins aussi peint de belles femmes charnelles, dont nous verrons qu'elles peuvent être autre chose qu'une représentation de «femmes fatales»<sup>1314</sup>. Plusieurs critiques ont opéré le rapprochement entre Hawkins et Rossetti. On peut lire dans *Le Symbolisme et la femme* que le visage des anges évoque le type féminin de Rossetti, le critique argumente le rapprochement opéré en signalant la présence d'un texte en anglais qui accompagne le tableau : «They sing the songs of the angels with lips still tainted by earth»<sup>1315</sup>. Le contenu de ce texte fait de la femme un intermédiaire entre le monde visible et invisible. Lucas Bonekamp relève à son tour la présence

---

<sup>1312</sup> D'après Lucas Bonekamp, *Innocence* et *L'Automne* sont en accord avec les idées de la Rose+Croix : «an ideal image of woman, a style of painting inspired by tradition (painting in the Middle Ages and the Renaissance) and above all a fondness for pure aesthetics (beauty).» (Lucas Bonekamp, *Louis Welden Hawkins 1849-1910*, op. cit., p. 14.)

<sup>1313</sup> «Parmi les symbolistes, seuls Gustav Klimt et Maxence utilisent un tel fond», dans *Le Symbolisme et la femme*, op. cit., p. 75.

<sup>1314</sup> Cf. 4ème partie, p. 335 et suiv.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 76.

du texte et précise le rapprochement par d'autres éléments communs aux deux peintres : «The influence of Rossetti on Hawkins' paintings *Innocence*, *Les auréoles* and *Dévotion* is clear. The banderole poem on *Les auréoles*, the soft modelling of the body of the half-figures which appear to be standing in front of a balustrade and the flat background are also present in Rossetti's *Sancta Lilas* and *Venus Verticordia*.<sup>1316</sup>». En dehors de l'influence des initiateurs du symbolisme que sont Puvis et Rossetti, le critique souligne le rôle joué par le Salon de la Rose+Croix et les peintres qui y exposent : «the work of Alphonse Osbert, Fernand Khnopff and Edgard Maxence displayed the most affinity with Hawkins' Symbolist paintings, both in theme and style.<sup>1317</sup>». Examinons ces affinités. Nous pouvons rapprocher *La Procession des âmes* des toiles d'Osbert en raison de l'atmosphère de mystère créée, du moment de la journée choisie, de la présence d'un groupe de femmes non caractérisées dans un paysage. Mais nous apportons aussi une restriction, comme Bonekamp lorsqu'il compare *Ma patronne* (1903) d'Hawkins et *Vision* (1892) d'Osbert en soulignant que : «this tranquillity is somewhat disrupted because the patroness is seeking contact with the outside world. This makes it more of a portrait than a mystery.<sup>1318</sup>». Dans *La Procession des âmes*, le monde réel est certes transfiguré mais le paysage n'est pas un «hors lieu», comme il l'est chez Osbert, et reste selon nous réaliste, malgré la présence des personnages auréolés.

Le rapprochement avec Edgar Maxence est établi entre sa peinture *Deux têtes auréolées* (1896) et *Les Auréoles* (1891) de Hawkins<sup>1319</sup>. Dans la mesure où, «[p]rofondément croyant, Maxence est attiré par des sujets d'inspiration religieuse.<sup>1320</sup>», on ne peut mettre en doute la spiritualité de ses personnages féminins. À ce propos, nous ne pensons pas que l'aspect charnel des femmes dans *Les Auréoles* soit incompatible avec une religiosité de l'œuvre, comme le pense la

---

<sup>1316</sup> Lucas Bonekamp, *Louis Welden Hawkins 1849-1910, op. cit.*, p. 37.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1320</sup> *Le Symbolisme et la femme, op. cit.*, p. 89.

critique<sup>1321</sup>. Par ailleurs, dans la mesure où la toile n'est pas l'illustration d'un sujet religieux, nous préférons parler d'une œuvre emprunte de sacré<sup>1322</sup>.

Quant au rapprochement signalé dans la citation avec Fernand Khnopff<sup>1323</sup>, nous pouvons l'illustrer par une similitude entre le *Portrait de Séverine* (1894) et *I lock my door upon myself* (1891). Malgré de grandes différences entre ces toiles, les personnages féminins représentés ont une attitude similaire. Dans les deux tableaux, la femme est accoudée à une surface horizontale et son menton repose sur ses mains croisées. Les deux femmes sont représentées de face, mais leurs yeux sont dirigés vers le haut et évitent ainsi de croiser le regard du spectateur. Dans les deux cas, la femme est associée à des objets : livres, plume et encrier, papiers divers pour la journaliste Séverine et tête sculptée ailée pour la femme de Khnopff. Cette dernière porte une bague, comme Séverine (à la même main), une fleur est brochée au vêtement de Séverine, des épis de blé et des branches d'olivier à valeur symbolique (inscriptions «PANIS» et «PAX» sur la toile) sont sculptés en ronde-bosse sur le cadre, tandis que des fleurs figurent au premier plan de *I lock my door upon myself*. Enfin, dans les deux cas, c'est une impression d'enfermement qui domine, qu'il s'agisse de la pièce sans ouverture pour le tableau de Khnopff (seul un tableau accroché au mur sert de trompe-l'œil et ouvre à peine l'espace) ou du cadre resserré autour de la journaliste. Peut-être aussi pouvons-nous signaler le contraste entre le sombre (le noir ou bleu foncé) et le clair (fond doré et couleurs jaunes) présent dans les deux toiles.

Pour conclure, les éléments dont nous disposons ainsi que l'observation des toiles confirment que la représentation de la femme chez Hawkins ne relève pas d'une simple imagerie, de l'utilisation d'une thématique à la mode, mais d'une réelle recherche picturale dans laquelle la femme est indéniablement associée au sacré.

---

<sup>1321</sup> «Si le peintre utilise ici la femme pour symboliser le divin, il lui donne néanmoins une présence charnelle qui s'oppose au caractère religieux de l'œuvre.» (*ibid.*, p. 76).

<sup>1322</sup> De plus, si Hawkins expose à la Rose+Croix, nous ne savons pas ce qu'il pense du catholicisme de Péladan ni quelles sont ses croyances. L'observation seule de ses œuvres nous permet de confirmer un attrait pour le mysticisme.

<sup>1323</sup> La peinture *Un Voile* (s.d.) ressemble beaucoup à *Un voile bleu* (1909) de Fernand Khnopff (composition identique). Elle daterait de la même année que le pastel de Khnopff : «The pastel *Un voile* was probably made the same year (...) around 1909.», dans Lucas Bonekamp, *Louis Welden Hawkins 1849-1910, op. cit.*, [n.p.].

#### IV) Alexandre Séon : la femme et le symbolisme des teintes et des lignes

Le peintre que nous nous proposons d'étudier maintenant est résolument symboliste, dans la mesure où il est étroitement lié au mouvement de la Rose+Croix<sup>1324</sup>. Il participera à la presque totalité des expositions des Salons de la Rose+Croix, entre 1892 et 1897<sup>1325</sup>. Il illustrera un grand nombre de romans de Joséphin Péladan<sup>1326</sup>, qui en fait un de ses illustrateurs favoris (avec Fernand Khnopff<sup>1327</sup>). Par ailleurs, il nous intéresse dans la mesure où il est un peintre de la femme. Delphine Montalant écrit : «En parcourant l'œuvre de Séon, il apparaît nettement que la femme est le sujet de prédilection, la préoccupation de l'ensemble de sa création.<sup>1328</sup>». Le peintre «opte pour une femme angélique à la beauté spirituelle.», à l'instar d'Osbert, Denis ou Aman-Jean, précise-t-elle. «Il ne cherche pas dans la mythologie un type de femme précis (...) Ses femmes sont toujours très chastes, pures, et appartiennent plus à la race des anges qu'à celle des humains.»<sup>1329</sup>. C'est de cette façon que Joséphin Péladan a également compris la représentation de la femme chez Séon. Ses femmes sont des «vierges sages», des jeunes filles pures qui réalisent un «idéal d'innocence», elles se distinguent selon lui des femmes préraphaélites dont il condamne la beauté sensuelle comme immorale. Le peintre est pudique, même dans ses nus ; son art est «ingénu»<sup>1330</sup>.

<sup>1324</sup> Dans son article «Alexandre Séon», Fernand Weyl fait du peintre un des fondateurs du Salon Rose+Croix avec le comte Antoine de la Rochefoucauld (*L'Art et la vie : Revue mensuelle littéraire, artistique et sociale*, nouvelle série, 3<sup>e</sup> année, n° 27, mai 1894, p. 407). Joséphin Péladan signale seulement qu'il est un des premiers peintres qu'il a convié pour exposer (Joséphin Péladan, «Les Grands méconnus : Séon», dans *La Revue forézienne illustrée*, janvier 1902, p. 16).

<sup>1325</sup> Il n'a pas exposé au Salon de 1894 (Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, New-York & London, Garland Publishing, 1976, p. 109).

<sup>1326</sup> À titre d'exemple *La Victoire du mari* en 1889, *L'Androgyne* en 1891, *Istar* en 1892, *Typhonia* en 1893 ou *Mélusine* (1<sup>er</sup> volume du *Septénaire des Fées*) en 1895 (*idem*).

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1328</sup> Delphine Montalant, «Alexandre Séon, peintre symboliste», dans *L'Œil*, n° 362, 1995, p. 42.

<sup>1329</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1330</sup> Joséphin Péladan, «Les Grands méconnus : Séon», *op. cit.*, p. 13 : «L'art de Séon est ingénu. Ses femmes sont toutes vierges, des vierges sages./ On sent que l'artiste a le culte de la jeune fille : sa ligne, toujours pudique, avec la dominante systématique des verticales ne s'adresse pas aux sens. (...) Personne n'a plus complètement réalisé un idéal d'innocence. (...) L'artiste a choisi le thème de la jeune fille pure et il l'a traité avec une originalité rare.». Tandis que, écrit-il, «Le viol plane comme une fatalité au-dessus des figures préraphaéliques (...)». On pourrait être tenté de

Comme les autres peintres symbolistes, par la représentation de la beauté de la femme, il est à la recherche d'un idéal artistique<sup>1331</sup>. Cet idéal artistique se double chez lui d'un idéal social<sup>1332</sup> (que ne partage pas Péladan) proche des idées de Ruskin et des représentants des *Arts & Crafts*. D'après ses contemporains, Fernand Weyl et Joséphin Péladan, il fait partie de ces artistes indépendants qui vouent leur vie à leur art, mus par le sentiment qu'ils ont une mission à accomplir, et qui sont loin de la recherche du succès<sup>1333</sup>.

Montalant tente d'expliquer la présence de la femme dans l'œuvre et la façon dont elle est représentée par des éléments biographiques. Elle interprète les «profils fermés à toute communication, et ces regards fuyants (...) comme des preuves de l'incommunicabilité qui réside dans son rapport avec elle [la femme].». Si la biographie peut expliquer en partie ce type de représentation de la femme, elle n'explique certainement pas tout. Se limiter à une interprétation biographique réduit selon nous le sens de l'œuvre. En effet, nombreux sont les critiques qui ont relevé le regard fuyant (ou intérieur) comme caractéristique de la femme dans les tableaux symbolistes. Cette particularité introduit souvent le mystère dans les œuvres, voire leur confère une atmosphère mystique. Le mysticisme de l'œuvre ne peut naître, selon Péladan, que grâce à une représentation idéalisée de la femme, symbole de la Beauté idéale ou absolue. Nous le verrons ci-après dans le commentaire d'un tableau d'Alexandre Séon représentant Jeanne d'Arc.

---

porter crédit à l'auteur du *Vice suprême*, mais la beauté charnelle, la sensualité ne sauraient être synonymes de vice et de perversité !

<sup>1331</sup> Qui lui aurait été révélé par les œuvres de Puvis de Chavannes, des Primitifs, de Léonard de Vinci et Burne-Jones (Fernand Weyl, «Alexandre Séon», dans *L'Art et la vie*, *op. cit.*, p. 407).

<sup>1332</sup> D'une part, selon Weyl, «Séon pense que l'art doit servir à refaire une race belle, aux corps harmonieux. Il croit qu'en offrant aux yeux du public des lignes pures, les artistes ressusciteront dans les esprits l'amour de la beauté et que les hommes et les femmes, qui concevront un idéal de beauté, seront capables de faire des enfants bien proportionnés et de visage délicat.» (ce à quoi auraient atteint les préraphaélites : «il naît maintenant en Angleterre des femmes semblables à celles que peignait Botticelli.»). Idée à nos yeux bien étonnante ! (dans Fernand Weyl, «Alexandre Séon», *L'Art et la vie*, *op. cit.*, p. 413). Quant à Joséphin Péladan, il nous présente les idées sociales, démocratiques du peintre qui veut faire partager l'art au peuple, qui veut rendre les objets usuels esthétiques, qui veut décentraliser l'art. Idées «fort singulières» à ses yeux qu'il précise ne pas partager (Joséphin Péladan, «Les Grands méconnus : Séon», *op. cit.*, p. 17-19). Mais nous savons cependant qu'il donnera lui aussi des conférences face à un public populaire et qu'il fera jouer ses pièces à l'extérieur, en Province, auprès d'un large public.

<sup>1333</sup> «sa vie toute entière est un exemple d'incorruptibilité.» (Joséphin Péladan, «Les Grands méconnus : Séon», *op. cit.*, p. 16).

Remarquons en outre que les femmes de Séon ne détournent pas toutes leur regard du spectateur, ce qui est le cas des peintures que Delphine Montalant a choisies pour illustrer son article. Qu'il s'agisse de la *Femme à la marine* (1897), des *Perles de la nuit* (vers 1896) ou du *Silence* (vers 1897), toutes les figures féminines représentées nous regardent et nous font face<sup>1334</sup>.

Comme les peintres précédemment étudiés, ce peintre de la femme qu'est Séon est sans cesse en réflexion sur son art. Il va même jusqu'à élaborer une théorie sur le symbolisme des teintes et des lignes<sup>1335</sup>, que présentera le critique d'art et ami du peintre, Alphonse Germain, dans son article «Sur un tableau refusé : Théorie du symbolisme des teintes». Delphine Montalant présente le tableau *Le Désespoir de la chimère*<sup>1336</sup> (1890) comme le plus pur exemple de cette théorie<sup>1337</sup>. De même, les auteurs du catalogue de l'exposition *Les Peintres de l'âme* indiquent que cette toile est une application de la théorie personnelle de Séon sur la «dégradation perspective du ton». Ainsi l'expérimentation plastique s'allie au sujet pour signifier les aspirations idéalistes du peintre. Dans le n° 75 du 1<sup>er</sup> juin 1892 de *La Plume*, Germain se livre à une «transposition créatrice» en écrivant un poème en prose inspiré par *Le Désespoir de la chimère* de Séon. La Chimère y représente l'Idéal artistique dont la société contemporaine s'éloigne par son matérialisme, et

---

<sup>1334</sup> Illustrations de ces tableaux dans l'article de Delphine Montalant, «Alexandre Séon, peintre symboliste», dans *L'Œil*, *op. cit.*

La représentation de *Narcisse* (vers 1900), qui fait exception – de profil, il tourne son visage –, est ambiguë : nous reconnaissons une femme dans cette figure. Mais le peintre a-t-il voulu représenter une figure androgyne, figure très prisée par Péladan qui en fait un symbole d'idéal (l'ange asexué étant pour lui la figuration médiatrice de la divinité) ?

<sup>1335</sup> Michael Marlais minore cette théorie, affirme que Séon a été influencé par Seurat, plus avant-gardiste que son ami. Nous ne sommes cependant pas convaincue par l'argumentation du critique, qui évite la confrontation des théories («But anyone familiar with Seurat's theory will see important differences as well») (Michael Marlais, «Seurat et ses amis de l'École des Beaux-Arts» [article en anglais], dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, vol. 114, n° 1449, octobre 1989, p. 166), et qui finit par conclure : «To all three [Aman-Jean, Séon, Seurat], the most up-to-date art was influenced by modern ideas but was also cut with a learned traditionalism (...)» (*ibid.*, p. 167). Quant à nous, nous ne saurions faire la part des influences entre deux peintres, amis très proches et qui ont partagé le même atelier. Nous postulons qu'Alexandre Séon est un artiste sincère, préoccupé par des questions artistiques, une recherche d'idéal artistique et amené à chercher des solutions à des problèmes picturaux (Marlais écrit d'ailleurs : «Early descriptions of Séon's life style suggest a solitary person, living simply, quietly, intently devoted to his art (...)» (*ibid.*, p. 163).

<sup>1336</sup> L'œuvre appartient à une collection particulière.

<sup>1337</sup> Delphine Montalant, «Alexandre Séon, peintre symboliste», dans *L'Œil*, *op. cit.*, p. 42.

qui est délaissé par les artistes eux-mêmes. Elle pleure son abandon, sa solitude, elle pleure aussi sur les rares artistes qui continuent à croire en elle et qui, pour elle, se sacrifient. La bouche ouverte, elle laisse dans le silence du soir échapper un cri de douleur, ultime espoir de se faire entendre ? Juchée sur son rocher, écrin coloré, elle semble inaccessible. Elle porte sur sa tête un diadème, autour de son cou un collier, sœur de la sphinge de Gustave Moreau<sup>1338</sup>. Si elle détourne la tête vers le spectateur, l'appelant de son regard, peut-être est-ce dans un ultime espoir d'être entendue ? On peut légitimement penser que le désespoir de la Chimère est aussi celui du poète. Ne se représente-t-il pas à plusieurs reprises sous les traits d'Orphée, à l'instar d'Osbert, mais aussi de Gustave Moreau<sup>1339</sup> ? L'utilisation privilégiée du mythe d'Orphée par les artistes symbolistes, parallèlement à la représentation idéalisée de la femme, nous semble significatif du rapport qu'entretient le peintre à son art. Le rapport est d'autant plus explicite chez Séon qui choisit de peindre Orphée dans un moment de désespoir (*Les Lamentations d'Orphée*)<sup>1340</sup>, désespoir qui fait écho à celui de la Chimère, suggérant une superposition des deux figures. Par conséquent, la Chimère peut apparaître à la fois comme expression du désespoir du peintre et comme la projection d'une vision, celle de l'Idéal.

Péladan et Séon partagent le même idéal, ce que souligne Germain dans son article sur Alexandre Séon du 15 mai 1891<sup>1341</sup> : «L'idéal, il le comprend, selon la

<sup>1338</sup> Cf. notre étude sur Moreau (2ème partie, p. 160 et suiv.).

<sup>1339</sup> Tableaux intitulés : *Orphée* ; *Orphée sur la tombe d'Eurydice* ; *La Douleur d'Orphée*. Mais aussi comme chez Osbert, le poète se représente à travers ces femmes porteuses de lyres : *La Mort de Sapho* ; *Hésiode et la Muse* ; *L'Inspiration* (une femme ailée tient une lyre) ; *Le Chant* ; *Les Larmes* (un ange s'envole tenant à bout de bras une lyre) ; *Vers le soir* ; *Le Soir et la douleur* ; *Hésiode et les Muses* ; *Les Plaintes du poète* ; *Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde* ; *Les Voix*. Ou encore dans *Poète mort porté par un centaure* ; *La Poésie sacrée* ; *Les Voix du soir* ; *Les Lyres mortes*.

<sup>1340</sup> Selon Delphine de Montalant, Séon fait un choix original en représentant ce moment de la légende, tandis que «tous les autres peintres prenaient le parti de disposer Orphée dans une forêt et retenaient du mythe le poète des poètes qui, par sa musique, charmait les animaux et infléchissait la rigueur des dieux.» (à savoir ceux présentés lors de l'exposition «Musiciennes du silence» au Musée Hébert, à Paris en 1982, dans Delphine Montalant, «Alexandre Séon, peintre symboliste», dans *L'Œil, op. cit.*, p. 40). Cependant Gustave Moreau a aussi choisi ce moment dans *La Douleur d'Orphée*. Le tableau est représenté dans ce même article (*idem*) et dans Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 2006, p. 20.

<sup>1341</sup> Alphonse Germain, «Sur un tableau refusé : Théorie du symbolisme des teintes», dans *La Plume*, 15 mai 1891, p. 171-172.



définition de Joséphin Péladan : «Toute idée sublimée, à son point suprême d'harmonie, d'intensité, de subtilité.<sup>1342</sup>». La réflexion théorique entamée par le peintre dans les années 1890 se poursuit dans les œuvres, et Germain donne ici l'exemple de la Jeanne d'Arc<sup>1343</sup>, le fameux «tableau refusé» du titre de son article (tableau refusé par le jury du Champ-de-Mars)<sup>1344</sup>. Au-delà de toute référence historique, par une conception «absolument nouvelle», Séon a fait de Jeanne d'Arc «la pucelle, la mystique» et «la Voyante» (peut-être encore ici une autre figure du peintre : les symbolistes revendiquaient leur pouvoir visionnaire), en insistant sur sa «pureté virginale», son «hiératisme» et sa beauté morale («visage rayonnant de ferveur et si moralement beau<sup>1345</sup>»). Citons un extrait du commentaire du tableau, qui donnera en même temps une idée du style quelque peu précieux et alambiqué d'Alphonse Germain (prétexte aux critiques dénigrant les écrivains symbolistes) : «Une impression de grandiosité, d'ineffable mysticisme émane de l'ensemble, subsidiarisé par la verticalité des lignes (...) / Cette vêtue liliale diamantée de micances, quelle trouvaille ! et l'attitude ! la voilà la démonstration péremptoire de l'indispensabilité du geste ! sans l'attitude, la Jehanne ne serait plus qu'une simple

<sup>1342</sup> Le critique d'art résume ainsi la théorie de la Beauté de Péladan, que nous exposerons dans la quatrième partie de la thèse (p. 400 et suiv.).

Yolanda Estrada nous apprend que les deux amis (Séon et Germain) auraient collaboré pour la rédaction des articles de Germain, ce qui laisse supposer que tout ce qu'avance le critique correspond véritablement aux idées du peintre qu'il défend (Yolanda Edith Batres (de) Estrada, *The «Salon de La Plume» (1892-1895)*, thèse de doctorat n° 9307020, [Lawrence, États-Unis], Université du Kansas, UMI Dissertation Services, 1991, p. 61). Par ailleurs, Germain défend également Péladan : «Germain, qui deviendra l'un des défenseurs les plus enthousiastes de ces expositions [celles des Salons de la Rose+Croix] et l'un des meilleurs promoteurs de l'esthétique rosicrucienne (notamment dans *L'Ermitage* et les *Entretiens politiques et littéraires*), partage avec Péladan un bon nombre d'idées sur la peinture.» (Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 103). Il est en effet aisé de reconnaître dans les articles de Germain à la fois l'emploi d'un même vocabulaire et des idées similaires à celles de Péladan.

<sup>1343</sup> Selon le site interencheres.com (où le tableau a été photographié), «L'oeuvre que l'on croyait jusqu'ici disparue [en 2009] n'était connue que par le frontispice du catalogue de l'exposition Rose-Croix de 1892, reproduite Fig 6 page 139 du catalogue de l'exposition de Rouen en 2003.» [http://www.interencheres.com/ventes\\_aux\\_encheres/actualite.php?news=771](http://www.interencheres.com/ventes_aux_encheres/actualite.php?news=771) (lien vérifié le 1<sup>er</sup> mars ; nous n'avons pu trouver de quel catalogue il s'agit).

Cette figure n'est pas propre à Séon, son ami Aman-Jean peint une *Jeanne d'Arc en prière* en 1887, par exemple (motif inspiré par le portrait de Kit Anstruther-Thomson en Jeanne d'Arc de John Singer Sargent, portraitiste, dans Mélanie Racette, «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», *op. cit.*, p. 143). Citons encore la *Jeanne d'Arc* d'Eugène Carrière (1899).

<sup>1344</sup> Alphonse Germain, «Sur un tableau refusé», *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 172.

vierge dans un effet sans signification précise et nul frisson ne sourdrait des combinaisons de teintes.<sup>1346</sup>».

Les lignes et les teintes permettent donc de créer ce mysticisme qui émane de l'œuvre et que relève Joséphin Péladan. La recherche d'idéal se lit dans la multiplication des lignes verticales<sup>1347</sup>. Quant aux teintes, Germain a commenté auparavant «les gammes opalescentes du jaune grisoyant et du gris bleuté.» qui illustrent la théorie originale du peintre, celle de «la dégradation *perspective* des tons». Par son idéalisme et son mysticisme, l'œuvre est décrite comme une illustration parfaite de «l'art idéaliste et mystique»<sup>1348</sup> de Péladan. La figure de la femme y est angélique et androgyne<sup>1349</sup>, deux caractéristiques de la beauté absolue, selon l'écrivain<sup>1350</sup>. L'ange est en effet «le prototype de l'homme» qui ne peut être à l'image de Dieu<sup>1351</sup>, «[o]r, cette forme spirituelle, dont nous sommes l'ombre substantielle, nul ne la concevra sans un caractère de jeunesse, en l'élevant au-dessus des deux sexualités». C'est pourquoi «[l]'androgyne, c'est-à-dire la jeunesse également distante du mâle et de la femelle, apparaît le dogme plastique.»<sup>1352</sup>. L'androgyne nous semble pourtant absent ici, car les formes féminines – celles d'une jeune fille, certes – ne sont pas effacées, elles sont même soulignées par les vêtements : Germain aurait-il «orienté» son interprétation afin qu'elle corresponde mieux aux idées développées par Péladan (idées qu'il partage) ? Par contre, le sacré est présent, ne serait-ce que par les rayons obliques du ciel que fixe attentivement la jeune fille et qui sont la représentation de la voix du Seigneur qui s'adresse à elle. La position des bras et des poings fermés suggèrent

<sup>1346</sup> *Idem.*

<sup>1347</sup> «plis du corsage aux indications de muscles, plis de la souquenie tractis et sévères, troncs d'arbres défléchis – rustiques piliers de quelque cathédrale étonnante !», dans *idem*. Dans son article, Fernand Weyl détaille la signification des lignes chez Séon : «La ligne verticale est pour Séon le symbole de l'élévation et en général des sentiments qui portent l'homme vers le ciel (...)» (*L'Art et la vie, op. cit.*, p. 412).

<sup>1348</sup> Titre d'une de ses études sur l'art : Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique : Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel Éditeur, 1894, 271 p.

<sup>1349</sup> «Archangifée (...) ces formes trahissent l'androgyne (...)», écrit Germain (Alphonse Germain, «Sur un tableau refusé », *op. cit.*, p. 172). Remarquons que le visage de la Jeanne d'Arc est aussi celui de Narcisse (même bouche, mêmes yeux, même nez), ce qui confirmerait l'androgyne de ce dernier. Or en Narcisse nous avons reconnu une femme (*cf.* note 1226, p. 306).

<sup>1350</sup> «On pourrait définir la beauté la recherche des formes angéliques.», dans Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique, op. cit.*, p. 44.

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 44.

la détermination et la force de la jeune femme<sup>1353</sup> – que rien n’arrêtera – à qui une mission sacrée a été confiée. Le tableau n’est pas sans rappeler celui d’Osbert – *Vision* – dans lequel l’attitude, le regard, les gestes figés et le travail sur la couleur ont la même importance pour le symbolisme de l’œuvre.

Pour conclure, les commentaires ci-dessus et l’analyse des œuvres d’Alexandre Séon nous permettent de parler ici encore d’une interrelation entre la femme, l’art et le sacré.

Lors d’une première appréhension de l’œuvre d’Aman-Jean, il semble plus difficile de dégager cette interrelation entre la femme, l’art et le sacré. Mais constatant l’abondance des portraits féminins de ce peintre, rattaché par la critique aux «peintres de l’âme» et donc au symbolisme, nous avons voulu savoir si Aman-Jean n’était rattaché au symbolisme que par le sujet choisi – la femme – ou si ces portraits relevaient véritablement d’une conception symboliste de l’art (qui justement dépasse le sujet et ne s’en empare que pour dire autre chose) et témoignaient eux aussi de recherches formelles<sup>1354</sup>.

## **D) AMAN-JEAN, SYMBOLISME INTIMISTE OU INTIMISME SYMBOLISTE ?**

### **I) Introduction**

L’exemple d’Edmond Aman-Jean est particulièrement significatif du rapport entre la recherche technique et la représentation de la femme. En effet, il est à la fois «peintre de femmes» (elle est son thème de prédilection, il n’a cessé de la peindre)

---

<sup>1353</sup> Germain, bien de son siècle, les interprète comme ceux d’une «hystérique en extase». Mais le calme, la sérénité du visage contredirait plutôt cette interprétation.

<sup>1354</sup> Nous savions que parmi les préraphaélites, précurseurs des symbolistes, Dante Gabriel Rossetti avait lui aussi réalisé de nombreux portraits de femmes.

et «fou de technique<sup>1355</sup>», c'est pourquoi nous avons choisi de développer l'étude de son œuvre. Edmond Aman-Jean n'a pas rédigé d'ouvrage théorique, sa pratique de l'art est concrète (comme peut l'être celle de Carlos Schwabe, par exemple<sup>1356</sup>), voire expérimentale (au sens de «basée sur l'expérience»), ce dont témoigne la variété des moyens qu'il emploie : huiles, pastels et lithographies (en couleurs), crayon, crayon et pastel, fusain, fusain et pastel. Il explore ces différentes techniques, à partir desquelles le critique Patrick Persin établit des périodes distinctes dans l'évolution de son art<sup>1357</sup>. Non indifférent à son époque, mais jamais esclave des modes, il a toujours cherché à suivre sa propre voie et rêvé d'«exprimer [s]on temps à [s]a guise, en accordant [s]a chanson à celle de [s]on époque.<sup>1358</sup>». Aman-Jean est en effet un peintre original pour son époque<sup>1359</sup>, le public se montre d'abord réticent et est rebuté par ses tableaux, qui effectivement ne sont pas de facture réaliste. Selon Achille Segard, «[l]a foule aime les affirmations.<sup>1360</sup>», or les toiles du peintre proposent «une conception de l'univers visible qui comporte beaucoup plus d'inquiétudes que de certitudes péremptoires et beaucoup plus de recueillement que de joie tumultueuse.<sup>1361</sup>».

Son approche de la peinture est révélatrice de son rapport à l'art : «mon procédé en peinture, pas d'esquisse (...) Je ne sais jamais, quand je commence, comment le tableau s'achèvera, jusqu'où il me mènera, comment il s'appellera. Ainsi la peinture me semble une volupté (...)»<sup>1362</sup>. Ce procédé montre que, chez Aman-Jean, l'idée ne précède pas la réalisation mais qu'elle naît en même temps qu'elle. Ainsi l'idée surgirait de l'émotion visuelle du peintre dans l'espace et le lieu de sa

<sup>1355</sup> En notes : «Aman-Jean est fou de technique et, comme en peinture ou avec le pastel, il invente sans cesse, mêlant toujours la souplesse de la main à la rapidité, à la virtuosité d'exécution.» (Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, Paris, Bibliothèque des Arts, Solange Thierry Éditeur, 1993, p. 84).

<sup>1356</sup> Carlos Schwabe est un autodidacte qui va apprendre par la pratique (Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe : Symboliste et visionnaire*, Paris, ACR Édition internationale, 1994, p. 6).

<sup>1357</sup> Patrick Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*

<sup>1358</sup> Propos du peintre cités dans *ibid.*, p. 218.

<sup>1359</sup> «Il ne ressemble à personne. Il n'imité personne. Sa conception de l'univers et ses moyens d'exécution lui appartiennent en propre. C'est un peintre original.» (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, vol. 2, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1914, p. 84). Le critique parle encore de l'originalité de ce peintre aux pages 81 à 84 de son ouvrage.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1361</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1362</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*, p. 215.

présence en face du modèle, elle se confondrait avec cette émotion<sup>1363</sup>. Le peintre est d'ailleurs sensible à cette émotion comme source de la peinture, il la commente chez Millet<sup>1364</sup>. La volupté serait la conséquence de l'émotion même, tandis que le peintre cherche à la traduire sur la toile. D'ailleurs, selon Segard, même si Aman-Jean s'attache à la réalité, «on sent que son émotion vivifie et transfigure la vision que lui offre la réalité !<sup>1365</sup>». Même si le peintre veut imiter la nature parce qu'en elle seule réside à ses yeux la vérité, il ne peint que l'émotion qu'elle lui procure<sup>1366</sup>. Ainsi, la vérité ne peut être que subjective, elle n'existe que dans la transcription sincère de la vision du peintre.

Si le fait de peindre est pour lui une volupté, le rapport de l'artiste à la peinture – contrairement à d'autres symbolistes – n'est pas conflictuel, la peinture semble avant tout pour Aman-Jean un plaisir, une activité dans laquelle il est en harmonie avec lui-même<sup>1367</sup>. En ce sens, il réalise l'expression de soi dans la peinture de ses portraits, mondains ou familiers. Selon Segard, il la réalise au mieux lorsque les qualités du modèle correspondent aux siennes<sup>1368</sup>. Cherche-t-il à se voir dans le modèle comme dans un miroir ? Éprouve-t-il à peindre le plaisir narcissique qu'il représente dans une toile tardive (de 1928 ou 1934, selon les sources) intitulée

<sup>1363</sup> En ce sens, il se montre très bergsonien. Cette idée est-elle déjà présente dans la thèse du philosophe, *Les Données immédiates de la conscience*, qu'un ami a fait lire à Aman-Jean lorsqu'il étudiait à l'École Normale ? (François Aman-Jean, *L'Enfant oublié : Chronique 1894-1905*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel, p. 18).

<sup>1364</sup> Aman-Jean, *Vélazquez*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. «Art et esthétique», 1913, p. 69.

<sup>1365</sup> Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 72.

<sup>1366</sup> «Il peint son émotion devant la réalité.» (*ibid.*, p. 73). À propos de l'imitation de la nature, la première fonction de l'art selon Aman-Jean est «la reproduction des formes harmonieuses» (Aman-Jean, *Vélazquez*, op. cit., p. 41-42).

<sup>1367</sup> Ce dont témoignent ses tableaux qui donnent une impression de bien-être, grâce justement à une recherche harmonieuse des lignes et des couleurs. Le mystère qui en émane parfois n'est pas angoissant.

<sup>1368</sup> «Il s'exprime lui-même à travers ses modèles et il atteindra d'autant plus sûrement à la ressemblance profonde et essentielle que le modèle sera lui-même plus sensible, plus intellectuel, plus délicat, et qu'il y aura par conséquent entre l'artiste et le modèle communauté plus intime d'esprit ou de sensibilité.» (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 73). Mélanie Racette a aussi montré que les modèles de Fernand Khnopff lui «ressemblent» (dans «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», op. cit.).

*L'Amour de soi* ?<sup>1369</sup> S'il en est ainsi, on peut parler avec Segard de peinture subjective.

De la même façon que la représentation de l'âge d'or chez Alphonse Osbert, le genre du portrait constitue pour lui un refuge, voire un repli sur soi. Il est une forme d'exclusion du présent, une forme d'isolement, cependant moins radical que celui d'Armand Point à Haute-Claire, par exemple. Mais en même temps, ce genre le rattache à la réalité du monde extérieur tout en lui permettant de rester dans une sphère intime. Achille Segard développe une idée intéressante à propos du «sens décoratif» qu'Aman-Jean possède «par tempérament» : ce sens décoratif permet la sociabilité de l'œuvre dans la mesure où il l'empêche d'être enfermée sur elle-même.<sup>1370</sup> Finalement, en cherchant «un accord direct entre l'œuvre et sa propre sensibilité», le peintre ouvre l'œuvre et lui donne le pouvoir de toucher à son tour la sensibilité du spectateur, de créer avec lui une relation intime qui rend possible la fusion du sujet et de l'objet. L'œuvre intimiste se caractériserait alors par un double mouvement de fermeture et d'ouverture. Ce mouvement paradoxal d'ouverture-fermeture serait propre à l'art symboliste.

En pratiquant le genre du portrait, Edmond Aman-Jean entre dans la catégorie des intimistes, établie par Camille Mauclair<sup>1371</sup>. Nous tenterons de caractériser l'intimisme d'Aman-Jean, d'en comprendre le sens et de montrer qu'il est en réalité une voie du symbolisme.

---

<sup>1369</sup> Utilisation du thème de Narcisse qui fait de lui un vrai symboliste (cf. le traité de Gide : André Gide, *Le Traité du Narcisse (théorie du symbole)* par Réjean Robidoux, Ottawa (Ontario), Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. «Cahiers inédits, n°10», 1978, 131 p.).

<sup>1370</sup> Segard distingue la conception décorative, l'exécution décorative et le sens décoratif : «La conception décorative implique un rapport direct entre la destination imposée à l'artiste et l'idée ou le sentiment que le peintre veut faire surgir d'un espace déterminé. L'exécution décorative envisage le sujet par les masses, procède par grandes taches, supprime les détails, exige du recul, et subordonne tous les moyens d'exécution à la simplicité et à la clarté d'un enseignement (fût-il purement plastique) destiné à des collectivités plutôt qu'à des individualités. Le sens décoratif enfin, par des moyens purement plastiques, plus particulièrement par les prolongements invisibles de son arabesque, établit une continuité entre l'œuvre peinte et le lieu où elle est placée, irradie au-delà des limites du cadre, influe sur les surfaces environnantes, les enveloppe, et crée autour du tableau une sorte d'atmosphère qui empêche que l'œuvre puisse jamais paraître comme concentrée sur elle-même et isolée du reste du monde. (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 64-65).

<sup>1371</sup> Selon Daniel Madelénat, «Camille Mauclair (1872-1945) est l'inventeur, le promoteur et l'inlassable glossateur du concept dont il explore les potentialités et les limites (Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1989, p. 2).

## II) Portrait et intimisme

### 1) L'intimisme et la femme

Comme nous l'avons déjà signalé, Aman-Jean est un peintre formé académiquement, élève d'Henri Lehmann qui a évolué vers le symbolisme<sup>1372</sup>. Il a – comme Lucien Lévy-Dhurmer ou Fernand Khnopff – une activité de portraitiste. Même dans les portraits de commande, le peintre reste fidèle à ses principes artistiques et à sa conception de l'art. Grâce au succès qu'il obtient (entre 1900 et 1909, c'est un portraitiste à la mode<sup>1373</sup>), il peut se permettre de limiter le choix de ses modèles, presque exclusivement féminins, en fonction d'un type qui lui convient, à l'instar de nombreux symbolistes. Le choix quasi exclusif du modèle féminin est riche de significations. Selon Segard, c'est parce qu'Aman-Jean trouve dans les femmes des qualités qui lui sont propres (sensibilité, intellectualité, délicatesse) qu'il préfère les modèles féminins<sup>1374</sup>. Les portraits d'hommes ne seraient qu'une vingtaine<sup>1375</sup>. Par ailleurs, ces derniers n'ont pas la qualité de ses portraits de femme, selon Achille Segard : «M. Aman-Jean a peint quelquefois des portraits d'homme. (...) Nul ne pourra cependant trouver dans ces portraits la synthèse de son talent.<sup>1376</sup>». Ainsi les portraits les plus réussis d'Aman-Jean, les plus artistiquement réalisés sont ceux qui représentent des femmes. La femme n'est par conséquent pas un simple thème de prédilection, mais se trouve au fondement même de son art. Les qualités artistiques du peintre dépendent dès lors des qualités du modèle : on comprend l'importance de son choix. La qualité de la peinture est dans ce cas le résultat de l'émotion artistique éprouvée par le peintre face à un modèle qui lui ressemble<sup>1377</sup>. Le modèle susceptible de lui

---

<sup>1372</sup> Pour Aman-Jean, «élève de l'École des Beaux-Arts, l'orientation vers un art de tendance idéaliste se fit au contact de personnalités marquantes.» : Seurat, Puvis de Chavannes, Alexandre Séon, Alphonse Osbert, Henri Martin (Jean-David Jumeau-Lafond, dans *Aman-Jean : Songes de femmes*, *op. cit.*, p. 48).

<sup>1373</sup> François Aman-Jean, dans *ibid.*, p. 26.

<sup>1374</sup> Cf. note 1259, p. 313.

<sup>1375</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>1376</sup> Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>1377</sup> Fernand Khnopff peint également des modèles qui lui ressemblent, femmes du monde qui ont les mêmes valeurs aristocratiques que lui (Mélanie Racette, «Figures de la modernité dans l'œuvre

donner le plus d'émotions permettra de créer une peinture d'une plus grande beauté. Or ce modèle est la femme du peintre, celle avec qui existe une réelle intimité et qui par conséquent pourra lui procurer l'émotion la plus intense. Avec sa propre femme, le peintre peut approcher l'idéal – mystique – de communion (voire de fusion) des âmes. L'émotion sentimentale se confond avec l'émotion artistique, l'amour pour sa femme se confond avec l'amour pour son art<sup>1378</sup>. L'art devient le lieu d'une communion amoureuse. La représentation de la femme devient un symbole de l'idéal de communion des âmes. De la même façon, lorsque le catholique Maurice Denis peint sa femme Marthe ou des femmes ayant ses traits physiques, il veut signifier que l'amour terrestre (l'amour dans le mariage) est bien la voie d'accès à l'amour céleste, à savoir l'amour de Dieu qui est Perfection. C'est pourquoi la représentation de l'amour terrestre peut symboliser l'idéal artistique qui est un idéal de perfection, de beauté absolue.

Pour conclure, par le choix privilégié de ses modèles, Aman-Jean ne vise pas à restituer une apparence extérieure, et en ce sens ses portraits ne sont pas mimétiques. Ils sont toujours sous-tendus par «la poursuite d'un idéal esthétique fort et très savant.<sup>1379</sup>».

Par ailleurs, le portrait mondain est certes une activité qui lui permet de vivre de son art, mais dans la mesure où il ne peint pas uniquement des portraits sur commande, on peut penser que ce genre lui est particulièrement cher. Il lui permet probablement d'exprimer ce qu'il ne pourrait exprimer autrement, en suscitant l'émotion artistique dont nous avons parlé précédemment, qui a pour origine le face à face avec un autre soi-même. Peut-être ce goût du portrait lui vient-il

---

de Fernand Khnopff», *op. cit.*, p. 141.). Le peintre sélectionne «les traits de caractère de ses modèles en fonction de sa propre conception élitiste d'un individu supérieur» (*ibid.*, p. 136). Un autre point commun avec Aman-Jean est le peu de portraits d'hommes (*ibid.*, p. 23).

<sup>1378</sup> Carlos Schwabe, dont sa femme constitue un «modèle unique et idéal», établit un parallèle, mais aussi une hiérarchie, entre l'amour pour sa femme et l'amour de l'art : «J'aime dans la plus haute expression ma femme et mon enfant, mais je suis amoureux fou de mon art (...)» (Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe : Symboliste et visionnaire*, *op. cit.*, p. 13-14 et p. 24).

<sup>1379</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*, p. 30.



initialement de son admiration pour Vélasquez, peintre qu'il considère comme un des rares génies et à propos duquel il a écrit une monographie<sup>1380</sup> ?

## 2) Conception de l'art d'Edmond Aman-Jean, technique du pastel

Le contenu de cette monographie livre des informations essentielles sur sa propre conception de l'art. Par exemple, Aman-Jean remarque chez Vélasquez une «affinité absolue entre le peintre et ses modèles ; ils sont faits l'un pour l'autre.<sup>1381</sup>». D'après ce que nous avons dit précédemment, nous pensons que le peintre recherche cette même affinité, et qu'il cherche à la rendre présente sur la toile. D'ailleurs, comme Maurice Denis ou Carlos Schwabe par exemple, il préfère représenter sa femme Thadée et se limiterait à ce modèle s'il le pouvait, car avec nulle autre femme il ne pourrait avoir une intimité plus grande : «Mais Aman-Jean préfère peindre les femmes de sa quotidienneté, sa femme en premier, plutôt que les portraits de commande qu'il ne réalise que par nécessité matérielle.<sup>1382</sup>».

Si les portraits sont ressemblants, dans la mesure où les traits sont individualisés, le but visé par le peintre n'est pas celui de l'imitation du réel<sup>1383</sup>. La vision du peintre, dépendante de son émotion, est beaucoup trop personnelle et ne peut que transfigurer la nature. Le choix de la technique du pastel le montre bien. Patrick Persin note qu'Aman-Jean utilise de préférence l'huile pour ses portraits de

<sup>1380</sup> Edmond Aman-Jean, *Velazquez, op. cit.*

<sup>1381</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1382</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 6. Pour Persin, «[c]hez Aman-Jean, la femme est peinte à l'instar de Thadée, son épouse : délicate et frêle.» (*ibid.*, p. 30). Nous ne sommes pas d'accord avec les qualificatifs employés, car toutes les femmes représentées ne sont pas «délicates et frêles», certaines (beaucoup) sont même au contraire voluptueuses, leurs formes sont pleines et féminines. Nous ne pensons pas que cette représentation reprenne la représentation sociale fin-de-siècle de la femme-malade, d'autant plus que si Thadée est «délicate et frêle», c'est qu'elle souffre de tuberculose. Pour la représentation de la femme-malade, cf. l'article de Jean-Pierre Peter «Les médecins et les femmes», dans Jean-Paul Aron, *Misérable et glorieuse la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions complexe, 1984, p. 79-97.

<sup>1383</sup> Cependant Aman-Jean ne rejette pas l'imitation de la nature : «La nature se venge quand on ne l'imité pas ; le secret, c'est de mettre dans l'imitation la marque du génie qui interprète et même déforme s'il est nécessaire, afin de donner le coup d'aile qui transfigure et qui ajoute.» (Edmond Aman-Jean, *Velazquez, op. cit.*, p. 110). C'est dire que l'imitation de la nature n'est pas dans sa copie exacte, et que la peinture ne doit pas être un double de la réalité. Or, cette déformation est subjective puisqu'elle est la conséquence de l'émotion du peintre face au modèle. On a vu que, pour Achille Segard, le peintre se représente dans ses portraits.

commande et la technique de la lithographie ou le pastel pour les autres tableaux. À propos de la lithographie, Valère Bernard<sup>1384</sup> (entre autres graveur) écrit : «C'est par cette voie que tous les rêves de mon imagination se seraient le mieux exprimés.<sup>1385</sup>». Il ajoute que «la gravure est l'art littéraire par excellence. La personnalité propre de l'artiste s'y manifeste sans retenue.<sup>1386</sup>». Aman-Jean semble utiliser le pastel dans le même but : suggérer le rêve et créer la poésie de l'œuvre. L'utilisation du pastel par Aman-Jean a pour effet de rendre l'absence – celle d'un monde autre que le monde réel – malgré la présence – réelle – du modèle, mais à la différence de Lucien Lévy-Dhurmer, il ne le fait pas par une absorption de la figure au moyen du flou. Le pastel est chez lui une véritable technique de suggestion qui empêche de fixer le modèle dans la réalité, voire le projette dans un ailleurs<sup>1387</sup>. La nouveauté de la technique et ses conséquences sur la représentation est une des causes probables de l'éloignement d'une partie du

---

<sup>1384</sup> Valère Bernard est un artiste symboliste pluridisciplinaire : à la fois peintre, graveur, sculpteur, affichiste, céramiste, mosaïste, poète et romancier (il a aussi composé la musique de chansons). Il est également linguiste et écrit dans différentes langues, dont le provençal et l'espéranto. Son œuvre picturale se caractérise selon la critique par la représentation de «femmes fatales» dans le sens où la femme est associée à la mort et de «femmes angéliques» comme *Virgo Castissima* (1896) et *Nymphe aux coquilles* (1898). Il est considéré comme un mystique, un théosophe et il s'intéresse au spiritisme, à l'ésotérisme et à l'occultisme (il a même envisagé de fonder un groupe d'études ésotériques). Il adhère à la thèse symboliste de l'union des arts et concevra même un piano à couleurs. Pour la connaissance de cet artiste, cf. Berthe Gavaldà, Paul Nougier et Georges Ricard, *Valère Bernard 1860-1936 : Approche de l'artiste et de son œuvre*, Marseille, Comité Valère Bernard, 1987, 141 p. Existe également le catalogue d'une exposition qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Marseille en juillet-décembre 1981 rédigé par Jean-Roger Soubiran et intitulé *Valère Bernard «symboliste» 1860-1936*.

<sup>1385</sup> Extrait d'une lettre du 12 août 1935 à son ami Veuve (Berthe Gavaldà, Paul Nougier et Georges Ricard, *Valère Bernard 1860-1936 : Approche de l'artiste et de son œuvre*, op. cit., p. 40).

<sup>1386</sup> La dernière citation suggère que tout peintre est un poète, ce que pense aussi Alphonse Osbert, nous l'avons vu (p. 229). L'artiste évoqué ci-dessus, Valère Bernard, en constitue un bon exemple. Dans son discours à l'Académie de Marseille en 1903, il proclame : «Et quel artiste n'a pas au fond de lui-même, la conscience obscure d'un rapport exact, mathématique, entre le son, la couleur et les formes ?» (Berthe Gavaldà, Paul Nougier et Georges Ricard, *Valère Bernard 1860-1936*, op. cit., p. 76). Ce rapport mathématique relève par ailleurs, nous le verrons dans la quatrième partie de la thèse (p. 410 et suiv.), d'une conception surcraée de l'art. Pour les symbolistes, la distinction entre les genres (peinture, littérature et musique surtout) perd sa signification. Tout art est au service de l'idéal et l'art idéal serait celui qui les fusionne tous.

<sup>1387</sup> Exemple de pastels : *Jeune femme à l'écharpe* (circa 1899), *Farniente* (circa 1895), *Rêverie* (circa 1895 et circa 1898), *Femme aux oranges à Amalfi* (1895), *Femme en robe rose* (1900/1901), *Jeune femme à l'écharpe jaune* (1895), *La Robe rose* (circa 1898), *La Confiance* (circa 1901), etc. Tous ces tableaux sont reproduits dans l'ouvrage de Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, op. cit.

public, déstabilisé par une réalité qu'il ne «reconnait» pas. Autrement dit, pour accéder à l'œuvre, le spectateur doit affronter l'inconnu.

En outre, la technique du pastel nous semble être un moyen fuyant qui peut permettre de saisir un état d'âme ou une pensée eux aussi fuyants (en tout cas éphémères), qui sont peut-être tout autant ceux du modèle que ceux du peintre. Le pastel, de même que la minceur et la division de la touche qui caractérisent les œuvres d'Aman-Jean vers 1898<sup>1388</sup>, permettent de rendre l'immatérialité de la pensée et de l'âme : «Plus que la restitution d'un modèle ou que la description d'une vision, c'est la suggestion d'une idée, d'une réflexion, d'un souvenir, qui traverse l'esprit d'un personnage. (...) Comme chez Verlaine, l'apparition de telle ou telle figure n'est jamais que le moyen d'exprimer un état d'âme (...)»<sup>1389</sup>. Pour Aman-Jean, comme pour Osbert, on peut parler de l'adoption d'une poétique verlainienne dans l'utilisation de la nuance<sup>1390</sup>. Les critiques soulignent d'autre part le fait que le peintre est «un très fin coloriste<sup>1391</sup>», «un harmoniste rare, qui se plaît aux effets tamisés, aux demi-teintes, aux tonalités de tapisseries mélancoliques, dolentes...»<sup>1392</sup>. C'est d'ailleurs un changement dans l'emploi de la couleur, après un séjour en Italie, qui marque son passage au symbolisme. Ses couleurs, auparavant plutôt sombres, deviennent vives : «Il quitte ses gris, ses bleus, ses ocres pour d'éclatantes couleurs qui s'accordent d'une manière nouvelle. Sa vie durant, il les conserve : le bleu, le vert et le rose.»<sup>1393</sup>. Cet intérêt pour les couleurs et leur arrangement sur la toile, de même que la tendance décorative de son œuvre, avec notamment l'emploi de l'arabesque et de motifs

<sup>1388</sup> Yann Farinaux-le Sidaner, dans *Aman-Jean : Songes de femmes*, Lecture (France), Éditions le Capucin, 2003, p. 80. Ce type de touche est impressionniste.

<sup>1389</sup> Jean-David Jumeau-Lafond, dans *Aman-Jean : Songes de femmes, op. cit.*, p. 57. Aman-Jean est un proche de Verlaine, qu'il recevait chez lui et dont il a peint le portrait à l'hôpital en 1894 (François Aman-Jean, *L'Enfant oublié*, chapitre II «Verlaine», p. 13-26 : «En tout cas, mon père et Verlaine devinrent amis encore deux ans, jusqu'à la mort du poète en 1896.»).

<sup>1390</sup> Cf. l'article de Jean-David Jumeau-Lafond : «Aman-Jean, un peintre verlainien ?», dans *Songes de femmes, op. cit.*, p. 47-59. Achille Segard parle quant à lui d'une «peinture à mi-voix» et écrit que l'art poétique de Verlaine, qui est son poète préféré, était une sorte de credo pour le peintre (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs, op. cit.*, p. 87).

<sup>1391</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 28.

<sup>1392</sup> Louis Vauxcelles en 1911 dans *Les Arts*, cité par Patrick-Gilles Persin, *ibid.*, p. 146. Achille Segard également en fait un coloriste : «M. Aman-Jean pense par des couleurs au moins autant que par des lignes et des volumes. Sa mémoire visuelle est celle d'un coloriste. Toute sa sensibilité est celle d'un coloriste.» (*Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs, op. cit.*, p. 72).

<sup>1393</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 41.

floraux, le rapprochent de l'esthétique synthétiste et de la conception de l'art de Maurice Denis<sup>1394</sup>. L'utilisation récurrente de couleurs, à l'exemple du bleu et de l'orange d'Alphonse Osbert, suppose leur symbolisme. De la même manière que chez ce dernier peintre, on peut encore penser que les nuances dans l'utilisation de ces couleurs reflètent différents états d'âme, qui sont à la fois ceux du peintre et ceux du modèle. Le portrait réalisé serait le fruit d'une communion des âmes (voire d'une fusion) recherchée par le peintre. Pour Achille Segard, il ne fait aucun doute que la couleur choisie reflète la psychologie du modèle : «Le peintre cherche les accords de couleur dont il tirera des effets en accord avec la personnalité du modèle.<sup>1395</sup>». On peut en déduire que des couleurs récurrentes chez différents modèles sont le signe de personnalités similaires, et que les couleurs qui reviennent le plus souvent (le bleu, le vert et le rose) correspondent à la personnalité propre de l'artiste.

### 3) Intimisme et intimité

On peut parler à juste titre, à propos de la similitude des personnalités, d'intimisme<sup>1396</sup>, que nous distinguons de l'intimité des nabis qui aiment à représenter des intérieurs, comme Pierre Bonnard, Félix Vallotton ou Édouard Vuillard, par exemple : «The interior view in particular became a signature subject

---

<sup>1394</sup> Ils ont aussi tous deux pour maître Puvis de Chavannes. Rappelons qu'Aman-Jean aurait travaillé en compagnie de Seurat pour Puvis, subissant ainsi «son influence spirituelle et plastique» (François Aman-Jean, dans *Aman-Jean : Songes de femmes*, *op. cit.*, p. 19). Michael Marlais dans son article (en anglais) «Seurat et ses amis de l'École des Beaux-Arts» (*Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, vol. 114, n° 1449, octobre 1989, p. 153-168) confirme l'hypothèse de François Aman-Jean, mise en doute par certains critiques, en démontrant par une étude comparée de tableaux qu'Aman-Jean (et Seurat, sujet principal de l'article) a une connaissance de la structure intime du *Bois sacré* de Puvis de Chavannes.

<sup>1395</sup> Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>1396</sup> Daniel Madelénat cite Aman-Jean dans son ouvrage sur l'intimisme (*L'Intimisme*, *op. cit.*, p. 22), à côté d'autres peintres comme Le Sidaner ou Lévy-Dhurmer (étudiés précédemment p. 288 et suiv. et p. 295 et suiv.), René Ménard ou Ernest Laurent. Cependant, malgré une approche qui se veut globale, il n'étudie pas ces peintres et explore la notion d'intimisme à l'aide d'exemples littéraires (surtout ceux de poètes symbolistes).

of Nabi artists.<sup>1397</sup>». Très différentes nous semblent les représentations de femmes dans des intérieurs bourgeois qui renvoient à la réalité de leur vie quotidienne des portraits d'Aman-Jean dans lesquels le décor est très souvent absent, réduit au strict minimum (un tableau accroché au mur, par exemple). Les objets sont présents mais peu nombreux et par conséquent d'autant plus significatifs<sup>1398</sup>, et le cadrage est resserré sur le modèle de telle sorte qu'on ne sait pas dans quelle pièce il se trouve, par exemple<sup>1399</sup>. La figure féminine est même parfois représentée dans un «non lieu», à savoir un «fond» coloré avec lequel elle est toujours en totale harmonie. Ce fond est très important et «dépend entièrement du choix du coloriste» (à la différence des robes et des mouvements, pour lesquels les modèles peuvent avoir des exigences<sup>1400</sup>). Ces choix du peintre confirment l'idée que ses tableaux n'ont pas pour but de représenter ou de suggérer la vie de la femme dans ses activités quotidiennes. Ni objets, ni accessoires ne pourraient en effet les évoquer ; lorsqu'ils sont présents, c'est pour mieux saisir la personnalité du modèle et créer son espace intime. Cependant, la femme est parfois rattachée au monde réel par ses vêtements, en particulier dans les portraits mondains<sup>1401</sup>.

---

<sup>1397</sup> Marc Bascou, Ted Gott, Françoise Heilbrun et al., *Paris in the late 19th century*, op. cit., p. 94 (cf. l'article de Jane Kinsman «Inventing intimacy : les Nabis», p. 90-107).

<sup>1398</sup> Les détails du tableau ne sont jamais accessoires, ils sont toujours très significatifs pour le peintre : «C'est par le choix de ces détails et par le parti qu'il en tire, que se manifestent le goût inné de l'arrangement et le «sens décoratif» par lesquels des portraits par Aman-Jean deviennent des harmonies subtiles et complexes où des éléments très divers concourent à une impression d'ensemble.» (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 70-71).

<sup>1399</sup> Citons par exemple les tableaux *Méditation, portrait d'une femme assise dans un fauteuil* (1891) ou *Portrait de femme, Madame Ernest Chaussou* (1902), représentés dans Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, op. cit.

<sup>1400</sup> «Il est probable que les modèles de ce temps [celui de Vélasquez] ont dû demander à leurs peintres de résoudre les mêmes problèmes qu'aujourd'hui. Ils voulaient que sur les tableaux les modes ne changent pas, afin que les portraits ne soient pas trop datés par la forme des robes. C'est une demande couramment faite de nos jours et qui a dû être toujours faite ; les modèles ayant sans doute et de tout temps les mêmes soucis.» (Edmond Aman-Jean, *Velazquez*, op. cit., p. 81-82).

<sup>1401</sup> Exemples : *Portrait de Mademoiselle Segond* (1900), *Portrait de Madame Jean Dampit* (1887), *Mademoiselle Yvonne Lerolle avec une robe bleu marine* (1896), *Portrait de Madame François-Xavier Prinnet* (1901), *Femme assise en robe noire* (circa 1896), *Portrait de la baronne Pierlot* (circa 1902), *Portrait de Madame Albert Besnard* (circa 1900), *Portrait de la princesse Galitzine* (circa 1900), *Portrait de Madame Frantz Jourdain* (circa 1902), *Portrait d'une princesse russe, la princesse Potemkine* (1903/ 1904), *Portrait de Mademoiselle L.* (circa 1895), *Portrait de Madame Herter* (1903), *Portrait de Madame Laurent, née Josette Jacquet* (1905), *Portrait de Madame Rey* (1906), *Portrait de Lucie Delarue-Mardrus* (1910), etc. Parmi ces femmes, se trouvent des amies et des proches d'Aman-Jean.

Examinons maintenant la frontière entre intimisme et intimité dans quelques œuvres du peintre<sup>1402</sup>. Certains tableaux, qui ne sont pas des portraits mais qui représentent des femmes, portent des titres qui font de l'intimisme un thème<sup>1403</sup> – *Intimité*, *La Confidence* (différents tableaux de 1901, 1903 et 1905 portent ce titre) ou encore les deux panneaux décoratifs de 1894, *Intimité* et *l'Attente*, qui constituent, d'après Achille Segard, une date dans l'évolution de l'œuvre du peintre qui aurait trouvé avec eux son style<sup>1404</sup> : «Dans la carrière de M. Aman-Jean, ce sont des œuvres importantes et plus encore peut-être à cause des tendances nouvelles qu'elles manifestent que par leur perfection propre.<sup>1405</sup>». Ces panneaux (dont nous n'avons pu voir de représentations) pourraient par conséquent se trouver à la charnière de l'intimité – évoquée par le sujet – et de l'intimisme – créé par le style. Par exemple, pour *Intimité* et *La Confidence*, on peut parler d'intimité en raison de l'aspect thématique des scènes représentées : dans un cas, une femme se penche sur l'autre pour lui confier ses secrets ; dans l'autre, une femme fait la lecture à sa compagne dans une grande proximité, puisque le dos de son livre est posé sur le corps de son amie (au niveau des genoux). Mais on peut parler aussi d'intimisme en raison du style décoratif qui, parce qu'il s'éloigne de la réalité, permet de traduire l'imaginaire du peintre, ou encore son émotion, ses sentiments.

Quoi qu'il en soit, la représentation de ces scènes d'intimité semble confirmer la volonté du peintre d'aller au-delà des apparences extérieures, de toucher au cœur de l'être et d'ainsi parvenir à sa connaissance. À moins qu'il ne s'agisse d'un désir d'accéder à la connaissance de l'essence de l'homme, voire à celle de Dieu. En effet, la connaissance recherchée par la communion intime peut relever de la fusion mystique : «Le mystique a l'impression d'être ce qu'il "connaît et de connaître ce qu'il est"<sup>1406</sup>». En ce sens, l'intimisme du peintre ne peut être interprété uniquement comme une simple exploration psychique, une exploration

<sup>1402</sup> Les œuvres citées et/ ou commentées dans cette partie sont représentées dans Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, op. cit.

<sup>1403</sup> Cependant l'intimisme ne se réduit pas à un thème chez Aman-Jean, dans la mesure où il est le plus souvent créé par la peinture même, en particulier par son style décoratif.

<sup>1404</sup> Achille Segard. *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 104.

<sup>1405</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>1406</sup> Henri Sérrouya, *Le Mysticisme*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1956, p. 16.

du moi, mais comme un désir d'élévation spirituelle. La communion d'âmes relèverait alors du même mysticisme sacré que celui de Maeterlinck<sup>1407</sup>.

Finalement, la femme est le plus souvent peinte dans un hors-lieu et un hors-temps<sup>1408</sup>, ou plutôt dans un lieu et un temps créés par l'imaginaire du peintre. En extérieur, le peintre évite tout lieu précis qu'un spectateur pourrait facilement reconnaître : la nature aussi est celle d'un hors lieu et d'un hors temps, jardin privé ou jardin public, en raison de la présence d'un banc sur lequel les femmes sont souvent assises<sup>1409</sup>. Par ce choix d'un lieu et d'un temps non ancrés dans la réalité, la représentation de la femme est plus proche d'un idéal de communion des âmes que de la réalité des intérieurs bourgeois des nabis, elle devient même un symbole de cet idéal.

### III) Intimisme et mysticisme

Si l'intimisme d'Aman-Jean est à nos yeux symboliste, c'est parce qu'il est lié à un mysticisme. Mais de quel mysticisme s'agit-il ?

Nous savons finalement peu de choses sur le mysticisme d'Aman-Jean. Achille Segard hésite entre un mysticisme religieux et un mysticisme intellectuel<sup>1410</sup>.

---

<sup>1407</sup> Cf. son chapitre sur les femmes dans *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 183 p.

<sup>1408</sup> Selon Persin, «[l]e public aime et comprend ses femmes éloignées de toute matérialité – comme l'est son épouse malade –, des modèles hors du temps et si proches, si présents. Par le biais de l'intimité se mêlent la pensée et l'art, le parisianisme et le hiératique.» (Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, op. cit., p. 30). Si telle est la réception du public, la représentation de l'intime n'est pas exclusive de l'autre.

<sup>1409</sup> Souvent ce jardin correspond dans la réalité à celui de la maison du peintre, de même que la pièce où pose le modèle est celle de son atelier.

<sup>1410</sup> Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 81. En l'absence d'une connaissance plus approfondie du peintre, il est impossible de trancher. Mais quelle que soit sa nature, ce mysticisme est pour nous une expression du sacré. Par contre, le peintre est sans aucun doute un intellectuel. Outre sa monographie sur Vélasquez, déjà citée, il est par exemple l'auteur d'un article sur Puvis de Chavannes, publié dans *L'Art dans les deux mondes* du 29 novembre 1890 (Michael Marlais, «Seurat et ses amis de l'École des Beaux-Arts», op. cit., note 22 p. 168.). Jean-David Jumeau-Lafond parle de son «intérêt évident pour les textes, qu'ils soient théoriques ou poétiques.» (*Aman-Jean : Songes de femmes*, op. cit., p. 48). André Beaunier en 1902 dans *Art et décoration* parle quant à lui d'un «idéisme conscient de lui-même, réfléchi... Ce qu'il a voulu rendre avec son art, c'est une opinion plus générale sur

Patrick Persin nous apprend seulement que, selon la légende familiale, son mysticisme viendrait «de lointaines ascendances espagnoles»<sup>1411</sup>, information succincte qui présente cependant l'intérêt de confirmer le lien d'Aman-Jean avec le mysticisme. Mais le critique ajoute immédiatement que «[s]ur le plan esthétique, c'est presque exclusivement de ses chers primitifs que lui vient l'influence.». Par conséquent, seule l'analyse des œuvres pourra dévoiler quelque chose du mysticisme du peintre. Nous allons voir en quoi nous pouvons du moins parler de mysticisme pictural, qui prend la forme d'un mysticisme de la femme.

Si Joséphin Péladan remarque le travail d'Aman-Jean, c'est parce qu'il a peut-être été sensible à son mysticisme. D'ailleurs, ce serait dans «une communion admirative pour l'art des primitifs italiens et leur génie mystique qu'Aman-Jean et Joséphin Péladan se rencontrèrent et se lièrent d'amitié.<sup>1412</sup>». Quoi qu'il en soit, les deux hommes entrent concrètement en relation, puisque le peintre participera aux deux premiers Salons de la Rose+Croix (ceux de 1892 et 1893). Il gardera souvenir de ce passage jusque vers 1914, car il peindra une rose sur ses toiles en guise de signature<sup>1413</sup>. Aman-Jean a également pour autre ami Alexandre Séon, un proche de Péladan<sup>1414</sup>; nous pouvons supposer que tous trois sont sensibles aux mêmes idées et partagent une même conception de l'art, au moins partiellement<sup>1415</sup>. La lecture de la monographie sur Vélasquez nous apprend par exemple la préférence d'Aman-Jean pour la représentation humaine, tout comme Péladan qui ne peut concevoir un tableau sans la présence d'hommes ou de

---

l'Univers, dont la beauté s'est révélée à lui par l'heureuse combinaison des couleurs et la perfection des gestes» (cité dans Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 108).

<sup>1411</sup> «Aman-Jean tient son caractère de ses Flandres natales avec, en plus, une petite pointe de mysticisme qui – selon la tradition familiale ! – viendrait de lointaines ascendances espagnoles (*ibid.*, p. 19).

<sup>1412</sup> *Aman-Jean : Songes de femmes, op. cit.*, p. 48.

<sup>1413</sup> François Aman-Jean, dans *ibid.*, p. 21.

<sup>1414</sup> Cf. notre étude sur Alexandre Séon (3ème partie, p. 303 et suiv.).

<sup>1415</sup> En effet, Péladan ne partage pas l'admiration d'Aman-Jean pour Vélasquez, dont les «idiots» relèvent à son sens du *pittoresque*. Le critique rejette en fait les sujets naturalistes, dont la vulgarité ne peut susciter la beauté (conception assez fermée d'un art réduit au sujet). Aman-Jean pense le contraire : le génie de Vélasquez est de transformer la laideur en beauté. Il écrit : «l'artiste à ce degré fait de la beauté avec n'importe quoi. Il n'y a pas de déchets pour lui.», dans Edmond Aman-Jean, *Velazquez, op. cit.*, p. 112.



femmes<sup>1416</sup>. C'est pourquoi ce dernier ne tolère le paysage que si sa représentation est capable de «faire pressentir la venue de l'homme ou de faire penser à son prochain départ.<sup>1417</sup>». Pour Aman-Jean, seule la représentation humaine permet la «communion entre celui qui voit et la chose regardée», elle permet «la révélation émue et mystérieuse». Tout à coup, «[l]'œuvre pourtant connue, se révèle, vous fouille au plus profond, en même temps se donne tout entière.»<sup>1418</sup>. Aman-Jean croit au pouvoir intrinsèque de l'image qui, dans l'histoire, a pu être un pouvoir sacré. En effet, le pouvoir d'inversion du regard<sup>1419</sup>, relève Griselda Pollock, est une caractéristique des images religieuses médiévales lorsqu'elles sont des icônes : «The relations of looking are reversed in a manner reminiscent of medieval cult images where the image as icon was endowed with the power to look upon the viewer.<sup>1420</sup>». De plus, c'est cette confrontation entre l'image et le spectateur qui, pour Aman-Jean, permet de comprendre la beauté et d'arriver à la connaissance, qui est aussi une révélation de soi-même. Pour le peintre, la connaissance est d'abord picturale puisqu'il écrit à propos de Vélasquez que la beauté est «faite de la matière, de la substance même de la peinture<sup>1421</sup>» : comprendre la peinture c'est alors pouvoir accéder à sa beauté, autrement dit la voir. Et peut-être n'accède-t-on à la beauté de l'œuvre que lorsqu'on a l'impression que la peinture nous regarde ? La beauté se révèle alors dans ce jeu de regardant-regardé, dans l'espace de la vision. En s'appuyant sur les propos du

<sup>1416</sup> Cf. la liste des exemples donnés par Joséphin Péladan dans *L'Art idéaliste et mystique*, op. cit., p. 136 (chapitre sur «Les arts extrinsèques»).

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 128. Remarquons que c'est ainsi que sont conçus de nombreux tableaux d'Henri le Sidaner : «L'artiste a choisi l'instant où la scène était vide, entre deux actes, mais encore chaude de la présence humaine, pour peindre le décor dans lequel il ne se passe jamais d'autre drame que celui de la vie quotidienne (...)» (*Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939*, Ville de Paris, Musée Galliéra, avril 1948, p. 3 (préface d'Yvon Bizardel)). Le peintre est aussi un intimiste, pour qui existerait – à l'instar de Maeterlinck – un «tragique quotidien».

<sup>1418</sup> Toutes ces citations se trouvent dans Edmond Aman-Jean, *Velazquez*, op. cit., p. 15. Le peintre exprime ici des idées émises beaucoup plus tard par le critique d'art Georges Didi-Huberman, et qui s'inscrivent dans le cadre théorique que nous avons posé.

<sup>1419</sup> À ce propos, Paul Gorceix voit dans *Les Visions typhoïdes* de Maeterlinck (entre 1886 et 1888) le point de départ d'une poétique particulière, celle de l'inversion du regard (*Maurice Maeterlinck : Le Symbolisme de la différence*, [Paris], Eurédit éditeur, Européenne d'édition numérique, 2000, p. 26).

<sup>1420</sup> Griselda Pollock, *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, London and New-York, Routledge, 1988, p. 151.

<sup>1421</sup> Edmond Aman-Jean, *Velazquez*, op. cit., p. 3.

peintre, il nous semble légitime de parler d'une conception mystique de l'art. C'est dans l'ouverture qu'opère la fusion entre le sujet et l'objet. Ainsi, l'admiration du peintre pour Vélasquez repose sur la capacité de ses tableaux à *le regarder* et à *l'ouvrir*, or c'est parce qu'elle a cette capacité que l'œuvre d'art traverse le temps. Ce pouvoir d'ouverture résiderait dans la beauté de l'œuvre, une beauté qui seule est éternelle parce que changeante : «La beauté qui semble fixée est changeante selon nous-mêmes (...)»<sup>1422</sup>, mais «elle ne doit pas savoir ce qui est variable»<sup>1423</sup>. Le peintre semble admettre un travail de l'œuvre à son insu : dans l'achèvement du tableau, la beauté est fixée, et pourtant le sens de l'œuvre ne l'est jamais, car la beauté préalablement fixée est variable (peut-être parce que l'émotion en est la source ?) ; c'est en tout cas ce que nous comprenons des déclarations du peintre. Finalement, si la beauté est la finalité de l'œuvre d'art, comme le pense Péladan<sup>1424</sup>, il s'agirait d'une finalité sans fin, ce en quoi la véritable œuvre d'art est éternelle.

D'autre part, on peut penser que cette beauté est à la source de la «volupté esthétique» dont parle Péladan : «L'Art ne serait-il pas, dans le dessein providentiel, la forme pure de la volupté ?», une volupté que recherche Aman-Jean<sup>1425</sup>. En prenant l'exemple de *Monna Lisa* – femme que Péladan définit à la fois comme énigme, âme (celle de Léonard de Vinci) et pensée, et qui est aussi selon lui la «seule femme de l'art qui, quoique belle, n'attire pas le baiser» – le critique d'art établit une «Mystique de beauté», une «Mystique d'art»<sup>1426</sup> qui est aussi une Mystique de la femme, celle-là même dont serait habité Aman-Jean.

---

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 42. Le peintre comprend ainsi l'éternité de la beauté : «Ce qui est éternel est ce qui ne sert pas. Tout s'use hormis la beauté.» (*ibid.*, p. 48).

<sup>1424</sup> «N'oublions jamais que les arts, ces modes expressifs, ont la beauté pour but (...)», dans Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique, op. cit.*, p. 146.

<sup>1425</sup> Rappelons ce que dit le peintre : «mon procédé en peinture, pas d'esquisse (...) Je ne sais jamais, quand je commence, comment le tableau s'achèvera, jusqu'où il me mènera, comment il s'appellera. Ainsi **la peinture me semble une volupté** (...)» (Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 215 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>1426</sup> Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique, op. cit.*, p. 146-147. Il reparlera en 1907 de *Monna Lisa* et précisera son caractère énigmatique : «La Joconde n'est qu'un regard ; mais tel qu'il n'a d'égal qu'au seuil du désert lybique, dans l'orbite effrité du sphinx, regard qui tient à l'essence de l'âme et non à un caractère transitoire d'extériorité.» ; «La Joconde est une conception du mystère, in formulable mais visible et sensible ! et le mystère, n'ayant d'autre siège que l'âme

Pour conclure, nous pouvons dire que le mysticisme d'Aman-Jean est l'élément qui fait de son intimisme un symbolisme. À ce propos, le tableau intitulé *La Poésie* (circa 1890), parfois nommé *Poésie mystique*, qui bien que représentant une femme ne relève pas de l'intimisme, est à nos yeux révélateur tout autant de la conception de l'art d'Aman-Jean que de la manière dont il se définit comme peintre. En effet, la toile représente une femme ailée en robe blanche, en suspens dans un espace vide, tenant d'une main une lyre et de l'autre une statuette de femme<sup>1427</sup> : elle apparaît ainsi comme une allégorie de l'art. D'autre part, la figure se détache sur un fond d'or<sup>1428</sup>, à l'instar des icônes religieuses dont nous avons rappelé le pouvoir «surnaturel» d'inversion du regard. Dans cette interrelation de la femme, de l'art et du sacré, le tableau relève en fait du symbolisme tel que nous le définissons, il ne se réduit pas à une simple allégorie. Enfin, si la peinture doit être «poésie mystique», ce tableau nettement symboliste argumente notre idée du symbolisme intimiste d'Aman-Jean : un intimisme qui est un mysticisme.

#### IV) Le mysticisme de la femme

##### 1) Edmond Aman-Jean et Dante Gabriel Rossetti : deux formes de mysticisme

Le «mysticisme de la femme» du peintre Aman-Jean exprimé dans ses portraits de femmes fait écho à celui de Dante Gabriel Rossetti, que nous étudierons dans la quatrième partie de la thèse<sup>1429</sup>. S'il est vrai, comme l'écrit Patrick-Gilles Persin, qu'Aman-Jean n'aime pas la peinture des préraphaélites et critique ces derniers,

---

humaine, attend en 1907 comme en 1500, l'incantateur qui saura l'évoquer.» (Joséphin Péladan, *Les Idées et les formes : De la sensation d'art*, Paris, E. Sansot et Cie, 1907, p. 56-57 et 58).

<sup>1427</sup> Peut-être une sculpture antique de muse ? (illustration reproduite dans l'ouvrage de Patrick Persin trop petite pour en être sûre : femme habillée d'une robe, une couronne sur la tête).

<sup>1428</sup> Il y aurait peu d'exemples de ce genre dans la peinture symboliste : nous pouvons donner ceux de Gustave Klimt et d'Edgar Maxence. D'autre part, cette utilisation du fond d'or par ces peintres prendrait sa source dans l'œuvre de Dante Gabriel Rossetti.

<sup>1429</sup> Cf. *infra* p. 346 et suiv.

notamment Lawrence Alma-Tadema et Edward Burne-Jones<sup>1430</sup>, il a pourtant emprunté un sujet cher à Rossetti, celui de Béatrice et Dante, pour réaliser la deuxième affiche du Salon Rose+Croix<sup>1431</sup>. De plus, en-dehors du choix de ce sujet, de nombreux éléments communs aux deux peintres peuvent être relevés. Quel que soit son jugement de la peinture préraphaélite, un rapprochement légitime peut être fait entre Aman-Jean et Rossetti. Au-moins un autre critique a fait ce rapprochement avant nous. Edwin Becker, dans son article «Sensual eroticism or empty tranquillity: Rossetti's reputation around 1900», établit un parallèle entre les peintures de femmes d'Aman-Jean et celles de Rossetti, en remarquant que tous deux peignent des femmes calmes, énigmatiques et entourées de fleurs<sup>1432</sup>. Examinons de plus près l'œuvre de ces deux peintres pour étudier plus en profondeur cette filiation iconographique possible.

Au-delà des points communs relevés par Becker et cités précédemment, ne peut-on parler dans les deux cas d'un mysticisme de la femme, même si celui-ci prend des formes différentes ? Tout d'abord, le choix du sujet, celui du couple mythique de Béatrice et Dante, est révélateur d'une conception de l'amour comme idéal. Le portrait de femmes en buste devient obsessionnel pour les deux peintres, qui choisissent de préférence des modèles avec lesquels ils ont une relation intime. Le cadrage adopté concentre l'attention du spectateur sur le visage, les gestes des mains et les attitudes des femmes. Dans leurs portraits, le plus souvent la femme ne regarde pas directement le spectateur et lorsqu'elle est de face, elle semble plongée dans une méditation intérieure et ne cherche pas à établir un contact avec

---

<sup>1430</sup> Persin note cependant que le peintre loue George Frederick Watts «et prône un portrait de Sargent» (John Sargent peint des portraits mondains), dans Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*, p. 112. Peut-être Aman-Jean n'aime-t-il pas les préraphaélites en raison de leur utilisation non nuancée de la couleur, soit sans «valeur», qui interdirait l'harmonie du tableau, importante pour le peintre ? («l'harmonie, c'est la jeunesse.» écrit-il, dans Edmond Aman-Jean, *Velazquez*, *op. cit.*, p. 96). Cette critique de la couleur est développée par Robert de la Sizeranne dans un ouvrage sur les préraphaélites qui a contribué à la connaissance de ce mouvement (*cf.* chapitre 2 de la troisième partie de *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1895, p. 231-256). Il parle de «couleurs violentes et non harmonisées» (*ibid.*, p. 240).

<sup>1431</sup> Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme*, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>1432</sup> Julian Treuherz, Elizabeth Prettejohn et Edwin Becker, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 124.

lui. Dans les deux cas, la femme représentée est belle<sup>1433</sup>. Mais le mysticisme intimiste d'Aman-Jean est plus profane que le mysticisme de Rossetti. Ainsi, chez Aman-Jean, la femme n'est pas mise à distance comme l'est celle de Rossetti soit par l'utilisation de la balustrade, qui la situe dans un autre espace, soit par son iconisation, évidente dans des tableaux comme *Regina cordium* ou *Sancta Liliis* qui utilisent le fond d'or<sup>1434</sup>, ou encore sur un autre plan, par l'inspiration littéraire de Rossetti. Si poésie il y a chez Aman-Jean, celle-ci se dégage de l'œuvre même : de ses couleurs et de sa technique de flou.

## 2) La liberté du modèle : attitudes et vêtements

En raison de cette mise à distance, l'idéal recherché par Dante Gabriel Rossetti se situe dans un monde surnaturel, inatteignable tandis que celui d'Aman-Jean est dans la fusion éphémère du peintre et de son modèle, dans le moment où l'amour pour la femme se confond avec la peinture même. Par ailleurs le symbolisme de Rossetti n'est pas celui d'un mysticisme intimiste, dans la mesure où il repose entre autres sur des objets symbolistes ou sur des positions de mains. Le travail presque maniéré des mains les transforme en symboles, tandis que les gestes des mains des femmes représentées par Aman-Jean, leurs positions (rarement maniérées) donnent le plus souvent une impression de naturel, de spontanéité (ce qui ne signifie pas que le peintre n'ait pas fait poser précisément son modèle<sup>1435</sup>) et contribuent ainsi à renforcer l'intimisme de l'œuvre en signifiant la liberté du modèle. Les gestes des bras et des mains de la *Jeune femme à l'écharpe jaune* (1895) en constituent un bon exemple. En aucune façon la jeune femme ne pourrait se montrer ainsi en public, avoir cette liberté de mouvement. De plus,

---

<sup>1433</sup> Ce qui ne veut pas dire pas qu'elle soit nécessairement fatale !

<sup>1434</sup> L'absence de mise à distance ne signifie pas que l'œuvre d'art ne soit pas sacrée pour lui (cf. la conception de l'art révélée par le tableau *Poésie mystique*, dont nous avons parlé précédemment p. 325).

<sup>1435</sup> D'après Achille Segard, le peintre serait particulièrement attentif à tous les détails qui contribuent à l'harmonie d'ensemble du modèle représenté (cf. citation note 1399, p. 319). Par ailleurs, le geste serait révélateur de la psychologie du modèle (or le portraitiste est aussi un psychologue voire même un philosophe (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, op. cit., p. 68). Par conséquent, si le geste est maniéré, cela indique que la femme l'est aussi.

c'est l'écharpe même qui l'habille à la manière d'une robe décolletée aux manches bouffantes. Par conséquent le peintre ne pose pas un regard social sur elle<sup>1436</sup>. Peut-être même ne pose-t-il pas un regard d'homme, seulement un regard d'artiste ? À moins que dans son idéal de fusion il n'adopte un regard de femme pour percer le secret de la féminité qui est aussi celui de sa propre féminité ?<sup>1437</sup> À certains égards, on pourrait comparer l'œuvre d'Aman-Jean (dans sa globalité) à celle d'Henri de Toulouse-Lautrec, lorsqu'il peint le monde des prostituées auquel, d'une certaine manière, il appartient en partie. Il voit et représente les prostituées comme des femmes, dans leur intimité (à laquelle elles lui ont donné accès) et non dans leur rôle social. Ce n'est certainement pas le regard du client potentiel que Lautrec pose sur elles.

Chez Aman-Jean, la liberté de la femme est par ailleurs signifiée par les vêtements qu'elle porte : il s'agit souvent de déshabillés, de vêtements d'intérieur ou ce qu'on appelait peignoirs<sup>1438</sup>, dans les portraits symbolistes. Ou bien ce sont des vêtements flottants, larges voire bouffants, volumineux qui laissent percevoir les charmes féminins : cou, morceau de dos, d'épaule, de gorge, etc. tout en permettant aux femmes toute liberté de mouvement (et donc des gestes

---

<sup>1436</sup> Cependant par la représentation d'une femme libre, le peintre représente de fait la femme moderne, c'est-à-dire émancipée, ce en quoi sa peinture est aussi l'expression de son temps. De toute façon, comment un artiste ne peut-il pas être de son temps ? Comme l'écrit Émile Verhaeren dans «Silhouettes d'artistes : Fernand Khnopff» : «En un certain sens, il est impossible de n'être point moderne puisqu'il est impossible de sentir en dehors du temps et de l'époque où l'on vit. Chacun de nous sent *moderne*, même les plus entêtés d'archaïsme.» (Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Sécession viennoise*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (2 octobre-6 décembre 1987), Bruxelles, Centre international pour l'Étude du XIX<sup>e</sup> siècle et Éditions Lebeer Hossmann, 1987, p. 24).

<sup>1437</sup> Une féminité qui est considérée comme la source de l'imagination et donc à l'origine de l'art ? Selon Dominique Maingueneau, Freud lie le processus créateur au rapport du créateur (homme) à la femme (*Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, coll. «Essai», 1999, p. 120). L'étude de Maingueneau a pour but de montrer l'existence d'un lien entre le rapport homme-femme et la création artistique. Cependant, cette étude est limitée à la représentation de la Femme fatale, comme si seul ce type de représentation pouvait expliquer d'un point de vue psychanalytique le processus artistique. En fait, l'explication psychanalytique freudienne ne serait-elle pas elle-même limitée par la misogynie même de son auteur (Freud) ? Nous ne pouvons cependant discuter cette question en raison des limites de nos connaissances en psychanalyse. L'approche psychanalytique nous paraît cependant intéressante.

<sup>1438</sup> Par exemple : *Jeune femme à l'écharpe* (circa 1899), *Farniente* (circa 18995), *Femmes aux oranges à Amalfi ?* (1895), *Rêverie* (circa 1895), *Jeune femme à l'écharpe jaune* (1895), *Femme au camélia* (circa 1900).

intimes)<sup>1439</sup>. Selon la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, «[I]e décolleté, rigoureusement banni des peignoirs du matin, prend quelque profondeur dans le costume du jour, pour atteindre le soir des extensions impressionnantes.<sup>1440</sup>». Il est difficile de savoir, en dehors des portraits mondains, quel type de robe portent les femmes représentées dans la mesure où le cadrage du tableau ne permet d'en voir qu'une partie. On peut cependant penser que la robe rose du tableau *Femme en robe rose* (1900/1901), décolletée, aux manches bouffantes et simplement marquée à la taille est une robe de soirée. Très souvent, le visage ou le buste de la femme émergent de tissus volumineux et colorés, plutôt informes et la plupart du temps glissant sur les épaules. Parfois la présence d'un gant blanc vient signaler que la femme est habillée en robe de soirée<sup>1441</sup>. Écharpes ou châles, dans lesquelles le corps peut s'envelopper librement, permettant au peintre mille variations dans le dessin des arabesques, sont les accessoires favoris d'Aman-Jean. Quant aux vêtements du jour, la plupart dégagent le cou, ce sont des robes ou des jupes larges et confortables, évasées, portées avec un chemisier aux grosses manches bouffantes caractéristiques de la mode des années 1895<sup>1442</sup>. La liberté de la femme donnée par son vêtement est bien plus grande que celle de la femme peinte par Khnopff, habillée du costume-tailleur dont Mélanie Racette a pourtant bien montré qu'il est déjà un vêtement qui, par sa souplesse, permet à la femme une liberté de mouvement. En considérant les ouvrages consultés portant sur la mode au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1443</sup>, il est indéniable que le choix du peintre va vers la plus grande simplicité

<sup>1439</sup> *Deux femmes au bord d'un étang* (circa 1893), *Deux femmes dans une loge* (circa 1896), *La femme aux gants* (circa 1900), *Seule* (1896), *Femme au gant blanc* (1898), *Femme au chapeau noir, femme au masque* (1900), *Femme en robe rose* (circa 1900/1901), *Femme au gant* (1902), *Femme au chapeau* (circa 1906), *Femme à l'œillet rose* (circa 1900).

<sup>1440</sup> Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 180.

<sup>1441</sup> «Glacé ou mat selon l'heure du jour, cannelle ou amadou en toilette de ville, clair et brillant en soirée, au bal ou au concert (...)» (*ibid.*, p. 193).

<sup>1442</sup> Exemple de la robe de la *Jeune fille au paon* (1895), de celle du *Portrait de femme* (1897, panneau central d'un triptyque) ou du chemisier de *Seule* (1896).

Philippe Perrot a reproduit un schéma de l'évolution de la mode, dans *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1443</sup> *Femmes fin de siècle 1885-1895*, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera ; Madeleine Delpierre, *Le Costume de la Restauration à la Belle Époque*, Paris, Flammarion, coll. «la grammaire des styles», 1990, 63 p. ; Marie Simon, *Mode et peinture : Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, 233 p. et Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, *op. cit.*

en ce qui concerne la forme des vêtements ainsi que leurs ornements. Trop négligés, la plupart des vêtements que portent les femmes qu'il peint ne figurent même pas sur les illustrations de ces ouvrages (ils ne pourraient être choisis comme caractéristiques de l'époque, pour la majorité). Certains d'entre eux, non reconnaissables (robes ? chemisiers ? simples tissus ?), ne pourraient même pas être datés. Choisir ce type de vêtements, c'est obliger la femme à être elle-même : elle ne peut se cacher derrière des attitudes sociales, en effet le port du vêtement conduit à adopter tel maintien, telle posture. Le vêtement n'est plus alors apparence mais révèle l'âme de celle qui la porte : en quelque sorte, il la dénude. Ajoutons que la coiffure favorite est un chignon simple, sans doute parce qu'il permet de mieux dégager le visage, le cou et les épaules, où réside une grande part d'expressivité du modèle.

### 3) Sensualité de la femme et volupté de la peinture

Dans les tableaux les plus sensuels<sup>1444</sup>, les vêtements sont transparents (*Femme rousse à l'écharpe*, circa 1900) ou bien la femme est alitée et dénudée de façon à ce que l'on voie une partie de ses seins, comme dans *Rêverie* (vers 1895) ou *Farniente* (vers 1895). Les femmes représentées ne cherchent pas à séduire (même si elles sont séduisantes) et ne sont pas provocantes dans la mesure où leur regard ne croise jamais celui du spectateur, même lorsque leur visage lui fait face. Ainsi, *Rêverie* (vers 1895), tableau dont la sensualité est accentuée par le rouge des lèvres entrouvertes et celui du fond du tableau, représenterait davantage le fantasme de la femme (et pourquoi pas un rêve érotique ?) que la projection de celui du peintre.

Une véritable intimité entre le peintre et son modèle ne peut être possible qu'à partir du moment où le modèle se sent libre. On retrouve d'autre part cette liberté

---

<sup>1444</sup> À l'exception des représentations de nus dans les dessins d'Aman-Jean.



dans la façon dont le peintre aborde son œuvre<sup>1445</sup> : la sensualité de la femme se mêle à la volupté de la peinture. C'est pourquoi ces femmes ne sont pas selon nous la projection de fantasmes érotiques du peintre (ce que pourrait avancer une lecture de la femme fatale : femme à la sexualité menaçante), même s'il est évident que leur beauté n'est pas dénuée de sensualité, mais elles relèvent d'un idéal esthétique qui ne peut être atteint que dans la liberté. Rappelons que le peintre ne s'est jamais laissé aller à suivre la mode, il a poursuivi ses recherches picturales en suivant sa propre pensée, ce qui témoigne de sa sincérité de peintre (une qualité qu'il admire par ailleurs chez Vélasquez<sup>1446</sup>). Il considère qu'en étant sincère le peintre est historique : même s'il poursuit la voie du symbolisme que d'autres ont abandonnée, il ne se sent donc pas en rupture avec la société (et ne cherche pas à l'être). Il écrit : «D'autre part, un style ne peut se former que quand il est vraiment en harmonie avec l'ordre établi ; il en devient alors l'expression.<sup>1447</sup>».

Ainsi, contrairement à Rossetti, ce ne serait pas tant un idéal féminin que construit le peintre qu'un idéal d'intimité, de fusion, lié à un idéal esthétique : l'utilisation de modèles favoris pouvant constituer un type prend alors un sens différent chez Aman-Jean. En fait, le symbolisme de Rossetti serait plus proche de celui de Fernand Khnopff<sup>1448</sup>, qui écrit à propos de *Beata Beatrix* : «Christian idea of final bliss for the chosen few.». Or l'examen de la filiation entre Rossetti, Khnopff et Aman-Jean peut nous permettre de mieux comprendre le symbolisme des portraits d'Aman-Jean.

---

<sup>1445</sup> Je rappelle les propos du peintre déjà cités : «mon procédé en peinture, pas d'esquisse (...) Je ne sais jamais, quand je commence, comment le tableau s'achèvera, jusqu'où il me mènera, comment il s'appellera. Ainsi **la peinture me semble une volupté** (...)» (Patrick-Gilles Persin, *Aman-Jean : Peintre de la femme, op. cit.*, p. 215 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>1446</sup> Aman-Jean, *Velazquez, op. cit.*, p. 82.

<sup>1447</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>1448</sup> Le peintre belge Fernand Khnopff est également un peintre de la femme : ses représentations sont dominantes dans ses portraits (Mélanie Racette, «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», *op. cit.*, p. 23).

4) Filiation iconographique entre Edmond Aman-Jean, Fernand Khnopff et Dante Gabriel Rossetti : variations autour du mysticisme de la femme

Mélanie Racette a très bien montré à propos des portraits mondains de Khnopff que les traits ou caractéristiques élitistes de ses modèles (tous issus de la haute société) se retrouvent dans son œuvre symboliste et permettent de comprendre son interprétation de la femme symboliste. Sa «représentation fidèle des femmes du grand monde (...) sert en fait de prétexte à la personnification de certaines qualités d'une nouvelle femme moderne qui entrent simultanément dans la composition de son idéal féminin symboliste.<sup>1449</sup>». Dans cette transformation symboliste, les «happy few» deviennent des «chosen few», car ils (ou plutôt «elles») répondent à un idéal. La conception de l'art de Khnopff s'exprime donc tout aussi bien dans ses portraits mondains que dans ses tableaux symbolistes, où s'élabore un type féminin à partir des traits de sa sœur Marguerite<sup>1450</sup>. À l'instar de ce qu'a démontré Mélanie Racette pour Khnopff, les portraits mondains d'Aman-Jean ne sont pas en rupture avec ses portraits familiaux de facture plus symboliste, dans la mesure où tous constituent des variations autour de l'intime et échappent à la représentation du rôle social de la femme. De plus, nous relevons un certain nombre de points communs entre ces deux genres de portraits : mêmes types de fond, mêmes attitudes, mêmes types de regard, même intériorité. Ce sont toujours les mêmes éléments que reprend le peintre, ils reflètent par conséquent sa conception de l'art. La différence principale réside dans la liberté du modèle, qui est aussi celle du peintre, et qui est rendue par la facture décorative des œuvres symbolistes.

De même que Rossetti et Aman-Jean, Khnopff choisit de préférence des modèles qui lui sont familiers (personnes très proches ou bien qu'il connaît et qu'il fréquente), ce qui lui permet une plus grande liberté d'exécution<sup>1451</sup>. Pour Khnopff comme pour Aman-Jean, la femme représentée est «moderne» : ce n'est plus son rôle social qui est donné à voir au spectateur mais son intériorité. La filiation

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1451</sup> Il peut se livrer à des «expérimentations stylistiques» (*ibid.*, p. 25).

iconographique est intéressante entre Aman-Jean, Khnopff et leur «maître» Rossetti parce qu'elle nous permet de parler pour tous les trois d'un mysticisme de la femme qui s'exprime de manière originale (c'est-à-dire unique) dans leurs œuvres. Le mysticisme de Khnopff est plus proche de celui de Rossetti en raison de son aspect ésotérique, absent chez Aman-Jean. En effet, il est en partie créé par la présence d'objets symboliques qui ne renvoient pas à la psychologie du modèle mais à un autre monde. D'autre part, la composition des œuvres<sup>1452</sup>, qui rapproche des éléments (même familiers) apparemment hétéroclites, a pour conséquence de les transformer en autant d'énigmes à déchiffrer<sup>1453</sup>. Pour Ludwig Hevesi, qui désigne Khnopff comme «le super-mystique de Bruxelles», son symbolisme est «beaucoup plus obscur» que celui de Burne-Jones à qui il le compare<sup>1454</sup>.

L'intimisme d'Aman-Jean nous a conduit à un mysticisme qu'il partage avec de nombreux symbolistes. C'est le mysticisme de la femme qui fait selon nous de l'intimisme d'Aman-Jean un symbolisme. Nous nous proposons de voir en quoi ce mysticisme de la femme, comme tout mysticisme, relève du sacré par une étude comparative entre une œuvre picturale et une œuvre dramatique : *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti et *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Par cette approche, nous nous démarquons de l'étude de Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, qui compare les deux mouvements au niveau des discours critiques «dans le but de mettre en lumière l'annexion du mouvement pictural par le mouvement littéraire.<sup>1455</sup>». Notre optique est différente puisque nous souhaitons montrer que la pratique artistique

<sup>1452</sup> «Avouons que se trouvent ici [dessin *Vénus* de 1885 destiné à illustrer *Le Vice suprême* de Péladan] réunis des éléments singuliers qu'on n'a pas l'habitude de voir grandir ensemble dans la nature.» (Ludwig Hevesi, «Fernand Khnopff, le super-mystique de Bruxelles», dans Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Sécession viennoise*, op. cit., p. 76).

<sup>1453</sup> A ce propos, le critique d'art Ludwig Hevesi rapproche l'art de Khnopff et la poésie de Maeterlinck (celle des *Serres chaudes*) : «Plus d'une fois, Khnopff fait penser à Maeterlinck par des rapprochements qui refusent toute interprétation explicite.» (*idem*).

<sup>1454</sup> «Certains de ses tableaux-rébus font littéralement penser à Burne-Jones. *Solitude* en est un bon exemple (...). Mais Khnopff est beaucoup plus obscur que le symboliste anglais (...)» (*ibid.*, p. 81).

<sup>1455</sup> Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, coll. «Romantisme et Modernités», 2003, p. 16.

constitue en elle-même un discours théorique sur l'art. La réflexion sur l'art, le rapport de l'artiste à son art sont figurés, et en quelque sorte l'art est mis en abîme dans l'œuvre même.

**QUATRIÈME PARTIE :**  
**IDÉES ET THÉORIES SYMBOLISTES SUR LE**  
**SACRÉ**

## A) RÔLE DU MYSTICISME DANS LES IMAGINAIRES PRÉRAPHAÉLITE ET SYMBOLISTE

Maurice Maeterlinck s'est intéressé au préraphaélisme au point de projeter l'écriture d'une étude puis d'un article à propos du mouvement anglais<sup>1456</sup>. Ce projet ne sera finalement pas réalisé, mais le lecteur dispose de notes rédigées dans le *Cahier bleu*, en particulier sur Dante Gabriel Rossetti. Ces notes intègrent également des traductions de poèmes du peintre. Par ailleurs, l'écriture du *Cahier bleu* de Maeterlinck coïncide avec celle de *La Princesse Maleine*<sup>1457</sup>. Enfin, à la lecture de ce *Cahier*, nous découvrons que ce qui attire l'écrivain chez le peintre-poète est précisément l'image de la femme, or «[d]u point de vue de la réalisation littéraire et picturale, Dante Gabriel Rossetti lui propose un modèle parfait. À quatre reprises, le *Cahier* se réfère à des femmes peintes ou évoquées par Rossetti (nos 4, 5, 9 et 45).<sup>1458</sup>». Pour toutes ces raisons, le choix de Dante Gabriel Rossetti et de son tableau *Beata Beatrix* nous semble pertinent.

Nous émettons l'hypothèse que Maeterlinck retrouve chez le peintre des éléments de sa propre conception de la femme, qui se dessine d'ailleurs dans le *Cahier bleu* et qu'il illustrera pour la première fois dans *La Princesse Maleine*<sup>1459</sup>, créant un nouveau type de personnage. Dans le *Cahier*, la femme est énigme et symbole ; en tant que symbole, elle est porteuse d'un au-delà. De plus, elle est créée par l'artiste

<sup>1456</sup> «Des *Notes sur les Préraphaélites* seront annoncées – mais non publiées – dans les livres de Maeterlinck de 1889 à 1891. En 1891, le poète abandonnera le projet d'un article à leur sujet, article qu'il avait promis à «L'Art dans les deux mondes», dans Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Gand, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p. 49.

<sup>1457</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1458</sup> *Ibid.*, p. 60. Entre parenthèses sont précisés les numéros de feuillets.

<sup>1459</sup> «Cette conception de la femme apparaît dès *La Princesse Maleine* : auparavant, dans l'agenda de 1887, on n'en entrevoit qu'un soupçon (...)» (*idem*). Des similitudes entre la pièce et l'œuvre poétique de Rossetti sont perçues à l'époque. Ainsi, un contemporain de Maeterlinck, le romancier Hall Caine, retrouve dans le drame des éléments de poèmes de Rossetti. Son analyse est intéressante : «L'atmosphère est celle de «Sœur Hélène» [poème de Rossetti]. Il y règne la même atmosphère lourde et débilitante, et l'on y retrouve le même environnement suggestif de cloîtres et de cimetières et de mort. L'humeur du poète, qui n'est jamais celle de Shakespeare (malgré l'écho émotionnel de Macbeth et de Lear), est presque toujours celle de Rossetti.» (cité par Fabrice van de Kerckhove, dans Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, [Bruxelles], Labor, 1998, p. 276.).

lui même, grâce à son art<sup>1460</sup>. Ainsi, elle est tout sauf apparence<sup>1461</sup>. Ces éléments dessinent une conception à la fois esthétique<sup>1462</sup> et mystique<sup>1463</sup> de la femme. Or selon Joanne Wieland-Burston, c'est entre 1885 et 1888 que Maeterlinck rédige son introduction aux écrits mystiques de Ruysbroeck. La création d'une nouvelle figure féminine au théâtre coïncide donc avec l'intérêt conjoint de Maeterlinck pour les préraphaélites et le mysticisme.

En ce qui concerne le choix du tableau – *Beata Beatrix* – si rien ne prouve que Maeterlinck ait vu ce tableau avant d'écrire sa pièce, une photographie de 1895 atteste de sa connaissance de l'œuvre. Il est significatif que l'écrivain ait choisi de décorer son cabinet de travail avec une reproduction de *Beata Beatrix* : il reconnaît très probablement dans cette figure féminine des éléments de sa propre conception de la femme.

C'est pourquoi nous chercherons à montrer à travers une étude comparée de *La Princesse Maleine* et de *Beata Beatrix* que l'imaginaire symboliste de l'écrivain rejoint l'imaginaire préraphaélite du peintre dans une pensée ésotérique et mystique commune. Nous verrons que la femme, sujet principal des deux œuvres, est le support de cette pensée.

---

<sup>1460</sup> Commentant un poème de Rossetti dont il cite un extrait, il écrit : «ainsi la femme est créée par les sons mêmes.» (Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», *op. cit.*, [f° 3]). La musique de la langue est importante pour Maeterlinck, et Kandinsky l'a bien compris, pour qui la répétition du mot est un moyen de le vider de son sens : il ne reste plus au mot que son enveloppe sonore, capable de produire une vibration qui touche l'âme du spectateur-auditeur, de provoquer en lui une émotion que le seul sémantisme du mot ne pourrait produire (Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, coll. «Folio essais», 1989, p. 81-84). On rejoint par là la signification telle que Meschonnic l'a définie (*cf.* notre étude de la rime et du rythme dans *La Légende d'Antonia*, 3ème partie, p. 263 et suiv.).

<sup>1461</sup> La femme incarne une pensée, qui peut aussi être celle de l'écrivain : «Des vers de Rossetti semblent bien *la pensée visible* de telles vierges gothiques, ou primitives.» (Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», *op. cit.*, p. 97 [f° 2]).

<sup>1462</sup> La femme est le symbole du pouvoir de création (pouvoir énigmatique qui engendre la représentation de la femme-énigme) : elle naît à la fois de l'esprit et de la technique de son créateur.

<sup>1463</sup> Cette conception sera développée dans un article de 1891 (référéncé par Joanne Wieland-Burston, dans Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», *op. cit.*, p. 59), puis dans son essai *Le Trésor des humbles* (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 183 p.), où la proximité de la femme avec Dieu est explicitement énoncée.

## I) Le «réalisme» des femmes préraphaélites chez Rossetti : une figuration non figurative

Au début de sa carrière, Rossetti a le plus souvent inséré les figures féminines au sein de scènes inspirées soit par les écrits de Dante<sup>1464</sup> soit par les légendes arthuriennes ou plus généralement médiévales<sup>1465</sup>, ou encore par les récits bibliques<sup>1466</sup>. La représentation de la femme s'inscrit alors toujours dans une narration, ainsi que dans un temps et un espace déterminés, bien qu'imprécis, d'où un mode de représentation mimétique. Les autres peintres de la confrérie préraphaélite, tel qu'Edward Burne-Jones à qui Maurice Maeterlinck<sup>1467</sup> porte également de l'intérêt, privilégient aussi la période médiévale dans le choix de leurs sujets. Par ce choix, les préraphaélites se positionnent contre la peinture académique, aux sujets imposés et à l'expression codée<sup>1468</sup>. Tous la rejettent et par ce geste affirment la volonté d'introduire de nouvelles formes d'art. De même,

<sup>1464</sup> Par exemple, la *Divine comédie* ou *Vita nuova*, qu'il a d'ailleurs traduit de façon remarquable, selon Savarit : « Densité, exactitude, puissance évocatoire des images, intuition métrique, les versions rossettiennes auront tous les prestiges. » (Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, Paris, Didier, 1961, p. 108). Exemples de tableaux illustrant Dante : *Beatrice meeting Dante at a marriage feast, denies him her salutation* (1851) ; *The first anniversary of the death of Beatrice* (1853) ; *Dante's Vision of Matilda Gathering flowers* (1855) ; *Dante's Vision of Rachel and Leah* (1855) ; *Dante's dream at the Time of the Death of Beatrice* (1856) ; *Paolo and Francesca* (1862), etc.

<sup>1465</sup> Exemples : *Sir Launcelot in the queen's chamber* (1857, étude) ; *Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival receiving the sanc grail* (1857) ; *King's Arthur and the weeping Queens* (1856-57) ; *The Damsel of the Sanct Grael* (1857) ; *Sir Galahad and a angel* (1857), etc.

<sup>1466</sup> Elle y représente des personnages religieux comme *Ste Catherine* (1857) ; *Mary Nazarene* (1857) ; *Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee* (1858) ; *Mary in the house of St. John* (1858), etc.

<sup>1467</sup> Le goût de Maeterlinck pour Burne-Jones est signalé dans le *Journal* de Van Lerberghe (Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, op. cit., p. 55-56) ; en 1891, l'écrivain mentionne Burne-Jones parmi les peintres qu'il aime (*ibid.*, p. 57). De plus, «[Maeterlinck] retient la définition concise et peu exacte du mouvement comme un retour au moyen âge (...) qualité principale qui retient l'admiration de Maeterlinck.» (*ibid.*, p. 52).

<sup>1468</sup> C'est à notre avis en ce sens qu'ils «renouvell[ent] les sujets littéraires et religieux» (Philippe Saunier, «Préraphaélisme et esthétisme en France : vingt ans d'effusion lyrique (1880-1900)», dans *Histoires littéraires, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, janvier-février-mars 2007, n° 29, vol. VIII, p. 15).



Maeterlinck refuse la tradition classique pour épouser l'idéal de l'art primitif, c'est-à-dire, selon sa définition, l'art du moyen âge<sup>1469</sup>.

Faut-il s'étonner que les deux peintres préraphaélites préférés<sup>1470</sup> de Maeterlinck aient privilégié les représentations de femmes dans leurs peintures ? En effet, Rossetti (comme Burne-Jones d'ailleurs) va assez vite suivre sa propre voie<sup>1471</sup> et abandonner les illustrations de récits pour peindre des «portraits» de femmes<sup>1472</sup>. Virginia Surtees, auteure d'un catalogue raisonné sur Rossetti<sup>1473</sup>, ainsi que d'autres historiens d'art ou critiques à sa suite<sup>1474</sup>, cherchent à reconnaître dans ces portraits les femmes que le peintre a aimées : Elizabeth Siddall, Jane Burden-Morris et Fanny Cornforth, toutes «muses» des préraphaélites qui en font leurs modèles. Les critiques interprètent alors les tableaux en fonction de la biographie du peintre, plus précisément des épisodes de sa vie sentimentale, et tentent de lire dans l'évolution de la peinture l'évolution de la vie personnelle de l'artiste<sup>1475</sup>.

<sup>1469</sup> Maurice Maeterlinck, *Le «Cahier bleu»*, op. cit., p. 25. Joanne Wieland-Burston note qu'il élargit la définition du primitif à tous les artistes en lien avec le moyen-âge, ainsi «les termes «Primitifs», «Germaines» et «Anglais» deviennent interchangeable, s'appliquant tous à l'artiste qui «communie» et qui possède les autres traits caractéristiques du moyen-âge» (*idem*).

<sup>1470</sup> Selon la critique, ils font partie de la deuxième vague du préraphaélisme, celle qui – aidée par la critique – se répandra en France. Les critiques spécialistes du mouvement – Ernest Chesneau, Paul Bourget, Édouard Rod ou encore Joséphin Péladan – que Philippe Saunier étudie dans son article se sont tous intéressés de très près à Rossetti (Philippe Saunier, «Préraphaélisme et esthétique en France : vingt ans d'effusion lyrique (1880-1900)», dans *Histoires littéraires*, op. cit., p. 9-57).

<sup>1471</sup> Selon Jacques Savarit, Rossetti et Burne-Jones n'adoptent pas le programme de la Confrérie, c'est pourquoi il les distingue des préraphaélites de stricte observance que sont Hunt, Millais et Brown (ce dernier ne fait d'ailleurs pas partie de la Confrérie), dans Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, Paris, Didier, 1961, p. 9.

<sup>1472</sup> Tout aspect narratif disparaît, si ce n'est dans le titre des œuvres.

<sup>1473</sup> Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford, Art the Carendon Press, 1971, 2 vol. Nous renvoyons à ce catalogue pour des illustrations des tableaux cités et/ ou étudiés dans cette partie.

<sup>1474</sup> Par exemple, Jan Marsh (*Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1987, 160 p.) ou encore Russell Ash (*Dante Gabriel Rossetti*, traduit de l'anglais par Jézabel Carpi et Agnès de Gorter, Paris, Mengès, 1995, [96]p.).

<sup>1475</sup> Savarit adopte ce type de lecture pour les sonnets de *La Maison de vie* : «Si donc l'on adopte les chronologies fort plausibles de Paull Franklin Baum et d'Oswald Doughty, la réalité vécue et leur expression poétique coïncident fort bien. (...) C'est dire que dans sa Poétique, les faits quotidiens de la passion – Art vécu – et leur versification – Art transcrit – sont, a priori, superposables.» (Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, op. cit., p. 244).

Biographie et création picturale se superposeraient et coïncideraient, ce que dénonce la critique féministe Griselda Pollock<sup>1476</sup>.

Une lecture biographique de l'œuvre, si elle n'est pas totalement à rejeter, est du moins insuffisante et peut parfois conduire à des erreurs d'interprétation (la trop parfaite coïncidence est inexacte). Cependant dans le cas de Rossetti, comme dans celui de certains peintres symbolistes, l'art et la vie se sont mêlés. Chez ce dernier, l'absence de séparation entre la pratique artistique et la vie quotidienne ne se situe pas tant au niveau «anecdotique» des liaisons entre le peintre et ses modèles qu'à celui de valeurs communes à l'art et à la vie. La recherche d'un idéal de beauté absolue<sup>1477</sup>, la volonté d'élever l'homme par l'art, mission que se donnent les peintres, n'ont-elles pas pris à un niveau collectif une forme concrète dans la création des *Arts & Crafts* ou des différents Ateliers d'art ? À un niveau individuel, l'originalité de certains symbolistes (comme Armand Point, Alexandre Séon ou Joséphin Péladan) ne relève pas d'un simple désir de se faire remarquer (Point vit d'ailleurs de manière isolée) mais constitue l'expression d'un idéal de vie pénétré par l'art (vêtements, habitations, objets utilitaires ou décoratifs). Faire de sa vie, de son propre moi une œuvre d'art est d'ailleurs le projet avoué de Joséphin Péladan : art de la personnalité qu'il nomme «kaloprosopie»<sup>1478</sup>. L'art doit pénétrer tous les aspects de la vie.

Pour revenir à Rossetti et à ses portraits, l'observation des toiles fait surgir les points communs entre les femmes représentées plutôt que leurs différences et met en évidence la parenté des œuvres (ce qui a d'ailleurs contribué à l'élaboration du «type» de la femme préraphaélite, pour beaucoup «fatale» et qui continuerait à

---

<sup>1476</sup> Pour ces critiques, écrit-elle, «Rossetti's career is organized into distinct period classified according to the artist's romantic or sexual interests to women», dans Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London and New-York, Routledge, 1988, p. 111.

<sup>1477</sup> C'est parce que cette idée sous-tend son travail artistique que le spectateur a l'impression que tous les visages de femmes se ressemblent et se répètent. Il en est de même pour d'autres peintres, pour John William Waterhouse par exemple (une exposition montréalaise récente du Musée des Beaux-Arts – 2 octobre au 7 février 2010 – parle de la «Waterhouse's girl»), et pour de nombreux symbolistes à la recherche de la Beauté absolue, donc Une. De même dans le théâtre de Maeterlinck, Maleine et Mélisande sont sœurs (elles partagent de nombreux traits communs).

<sup>1478</sup> Pour plus de détails, lire Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique : Doctrine de l'ordre et du salon annuel des Rose-Croix*, Paris, Chamuel, 1894, p. 55-72.

nous fasciner<sup>1479</sup>). La particularité des traits du visage des femmes représentées semble s'effacer au profit d'une certaine unité. Les attitudes, les poses, les traits caractérisant les différents modèles sont similaires (aussi bien dans les peintures que dans les dessins<sup>1480</sup>) et rendent par conséquent toute identification impossible. Par conséquent, le «réalisme» du «portrait» n'est qu'apparent, il s'efface au profit de l'imagination, qui seule guide le peintre<sup>1481</sup>. C'est d'ailleurs ce qui constitue la nouveauté de ces toiles et ce qui frappe les commentateurs : c'est par le sentiment et l'imagination que le spectateur est touché, et non par la reproduction exacte de la nature<sup>1482</sup>.

Ainsi, les portraits de Rossetti ne seraient pas plus réalistes que les premières peintures préraphaélites qui s'attachaient pourtant à représenter le plus minutieusement possible tous les détails de la nature, suivant en cela les conseils de John Ruskin<sup>1483</sup>. C'est d'ailleurs en raison de son «hyperréalisme» que cette peinture a été taxée par ses adversaires de simple reproduction photographique, ce qui la rejetait hors du domaine de l'Art. En fait, ce que recherchaient les préraphaélites à leur début, c'était poser un nouveau regard sur la nature, un regard neuf qui par conséquent allait montrer ce que personne d'autre avant eux n'avait

---

<sup>1479</sup> À propos du «type» préraphaélite, Jan Marsh distingue trois catégories de femmes, selon trois types de beauté qui correspondraient à trois phases de l'art préraphaélite et aux idées communes sur les femmes à l'époque victorienne. Le dernier type est celui de la femme fatale : «the third is the dark, enigmatic siren or femme fatale, who represented the fin de siècle idea of the Eternal Feminine.» (Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite*, op. cit., p. 26 et 28). Précisons que, contrairement à notre approche, sa lecture s'attache aux différences et non aux similitudes des représentations qui font de toutes ces femmes un type idéal unique.

<sup>1480</sup> «The Rossetti drawings of female faces are not portraits» (Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, op. cit., p. 112). De même que dans les peintures, des contradictions apparaissent dans les dessins épinglés sous le nom du même modèle, empêchant toute identification, et révélant le travail de l'imaginaire.

<sup>1481</sup> En fait Rossetti dessine d'abord, laissant libre cours à son imagination, avant de choisir ses modèles. Griselda Pollock cite Treffry Dunn, l'assistant de Rossetti : «When the sketch was to his liking, then came the question, which model was best fitted for the subject ?» (Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, op. cit., p. 132).

Robert de la Sizeranne insiste également sur la part d'imagination : «Il [Rossetti] dessinait ainsi ses figures fort peu d'après nature et beaucoup d'imagination.» (Robert de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1895, p. 69).

<sup>1482</sup> Selon Edwin Becker, les sensations provoquées par les portraits de Rossetti sont nouvelles à l'époque (Julian Treuherz, Elizabeth Prettejohn et Edwin Becker, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 113).

<sup>1483</sup> Robert de la Sizeranne relève que ce conseil est suivi d'un autre, dont peu de critiques ont tenu compte, et qui est celui de se laisser aller à l'imagination (Robert de la Sizeranne cite Ruskin dans *La Peinture anglaise contemporaine*, op. cit., p. 64 (extrait de *Modern painters*)).

vu<sup>1484</sup>. Et en effet, s'il n'en était pas ainsi, leur peinture aurait-elle à ce point surpris ? D'autre part, leur fidélité à la nature est aussi une fidélité à la création divine et une recherche de la vérité, c'est en tout cas ainsi que l'a interprété Ruskin qui le premier a défendu les préraphaélites. Ruskin a également compris que cette attention au détail n'exclut pas l'imagination. Il attribue au contraire aux préraphaélites «une énorme puissance d'imagination<sup>1485</sup>». L'art préraphaélite se définirait alors par un mélange entre «la réalité des faits observés» et «la vérité intime, psychique de l'artiste». C'est la part d'imaginaire et de rêve qui nous conduit à voir dans les figures féminines de Rossetti autre chose que les représentations des femmes qu'il a aimées. La beauté des femmes de ses tableaux ne correspond pas seulement à la beauté des modèles. Maeterlinck parle d'une beauté étrange : «J'étudie ardemment les Préraphaélites qui sont souvent étrangement beaux.<sup>1486</sup>». Or, c'est ainsi que l'écrivain conçoit la beauté de Maleine, avec «sa face verte et ses cils blancs<sup>1487</sup>». Le qualificatif «étrange» ainsi que l'adjectif «étrangement» sont d'ailleurs récurrents dans la pièce pour qualifier tout autant la beauté de Maleine<sup>1488</sup> que la nature à laquelle elle est liée, conférant une atmosphère à la fois mystérieuse et fantastique au drame. Nous pensons que la beauté physique des femmes rossettiennes (soit leur apparence) ne peut intéresser Maeterlinck que dans la mesure où elle renvoie à l'idée d'une beauté absolue, c'est-à-dire à un concept de beauté. Autrement dit, la femme suscite l'idée. Nous savons que le dramaturge a fait de la femme un symbole, un «signe de l'au-delà», ou encore la médiatrice entre le monde des apparences – le visible – et l'invisible.

<sup>1484</sup> «Tous les ingrédients du Préraphaélisme étaient réunis dans les quelques tableaux de Hunt, de Millais et de Brown [exposés au Champ de Mars en 1855] : réalité des situations dépeintes, vérité des expressions, rejet des formules toutes faites au profit d'un effort pour retrouver une virginité et une innocence du regard, autant de qualités qui, en Angleterre même, avaient suscité l'étonnement.» (Philippe Saunier, «Préraphaélisme et esthétisme en France : vingt ans d'effusion lyrique (1880-1900), dans *Histoires littéraires*, op. cit., p. 13).

<sup>1485</sup> John Ruskin, *Conférences sur l'architecture et la peinture : L'Éloge du Gothique, Turner et son œuvre, Le Préraphaélisme*, traduites de l'anglais, introduites et annotées par E. Cammaerts, Chilly-Mazarin, ScienceS en Situation, SenS Éditions, 2009, p. 172.

<sup>1486</sup> Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», op. cit., p. 50.

<sup>1487</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, [Bruxelles], Labor, coll. «Espace nord», n° 147, 1998, p. 19.

<sup>1488</sup> Acte II, scène 6, dans la même réplique : «Vous êtes étrange aussi ce soir ! (...) Mais je crois que vous êtes vraiment belle ! – Mais vous êtes étrangement belle (...) Mais je crois que vous êtes étrangement belle !» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 52).

Dans le chapitre V du *Trésor des humbles* intitulé «Sur les femmes», Maeterlinck parle des «femmes qui nous ont conservé jusqu'ici le sens mystique sur notre terre». Il écrit encore : «Elles sont vraiment les sœurs voilées de toutes les grandes choses qu'on ne voit pas.»<sup>1489</sup>. Dans l'esprit de Maeterlinck, la femme est bien symbole de la divinité : l'écrivain a par conséquent une conception sacrée de la femme.

Notre approche des œuvres de Rossetti se distingue de celle de Jan Marsh qui a consacré un ouvrage complet à la représentation de la femme dans la peinture préraphaélite. En effet, celle-ci donne toujours une explication «extérieure» aux œuvres : source littéraire (récit illustré), biographie (rapport entre le modèle et le peintre) ou condition de la femme dans la société victorienne (enfermement, esclavage). La critique n'étudie pas l'aspect technique et ne s'intéresse pas à l'approche artistique des peintres. Par ailleurs, elle ne voit le sacré et le religieux qu'à travers les thématiques, soit pour Rossetti essentiellement dans ses premiers tableaux aux sujets bibliques<sup>1490</sup>. Or, nous pensons que tout autant que le sujet du tableau, le sujet qu'est le peintre est présent dans l'œuvre, dans la mesure où l'émotion est toujours à l'origine de l'œuvre d'art. Nous avons déjà vu que les symbolistes, qu'ils soient nabis ou peintres de l'âme, accordent une place essentielle à l'émotion. Au cœur de leur démarche artistique, il y a cette volonté de figurer l'émotion, soit d'exprimer leur état d'âme et de toucher le spectateur, de l'atteindre grâce à cette émotion. À notre sens, la démarche artistique des symbolistes rejoint la démarche philosophique de Bergson – à laquelle nous adhérons – pour qui l'émotion créatrice est à l'origine de l'art. L'émotion créatrice, intuitive, est génératrice de pensée pour le philosophe. L'art est donc à la fois esprit et sentiment. L'amour qui est une source d'émotion est aussi élan créateur. Il n'est donc pas indifférent, et il est même significatif, que les femmes aimées soient les modèles privilégiés non seulement de Rossetti mais encore des peintres symbolistes. Dans le processus créatif, l'amour naturel transfiguré par

<sup>1489</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 90 et 88. Il écrit encore : «Elle [la femme] est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère.» (*ibid.*, p. 81).

<sup>1490</sup> Par exemple, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1849 ; *Ecce Ancilla Domini*, 1850 ; *Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee*, 1858.

l'imaginaire du peintre devient un amour surnaturel. Or, pour les mystiques l'amour est Dieu, puissance créatrice : «l'amour où les mystiques voient l'essence même de la divinité peut être, en même temps qu'une personne, une puissance de création.<sup>1491</sup>». On peut alors parler d'un mysticisme de la femme et comprendre en quoi elle joue le rôle d'intermédiaire entre le monde naturel et le monde surnaturel pour ces artistes. L'amour qu'elle suscite est transformé par l'émotion de l'artiste et devient puissance créatrice et donc divinité. C'est ainsi que la femme *représente* le mystère de l'origine de l'art : sa figuration est énigme. Le mysticisme inspire les préraphaélites et les symbolistes qui se tournent vers le Moyen Âge parce qu'ils reconnaissent – ou plutôt ressentent – dans les œuvres des primitifs l'amour mystique et qu'ils comprennent que l'émotion religieuse est créatrice d'art : combien de peintres, à l'instar d'Armand Point, seront transformés après un voyage en Italie et changeront de style, de technique tout en privilégiant le motif de la femme. Par conséquent, qu'il naisse dans un monde croyant ou non croyant, l'art ne peut être à leurs yeux que sacré.

Face aux portraits de femmes de Rossetti, il nous semble alors intéressant de nous demander quelle conception de la femme ces représentations traduisent. Nous devons nous poser les questions suivantes : que représente la peinture si elle ne représente pas une femme (réelle) ? Représente-t-elle d'ailleurs quelque chose ? Ne serait-elle pas plutôt le signe d'une autre réalité ? L'au-delà, avec lequel le mystique cherche à entrer en relation, l'écrivain l'a perçu dans la peinture de Rossetti ; il a découvert dans l'œuvre du peintre qu'une même pensée mystique et ésotérique les habite tous deux.

## II) Pensée mystique et ésotérique des deux artistes

Maeterlinck a su voir au-delà du pseudo-réalisme des portraits de Rossetti un «réalisme» capable de tromper les acheteurs et de satisfaire leur désir de posséder

---

<sup>1491</sup> Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2008, p. 268-269.

de beaux tableaux représentant de belles femmes, sur lesquelles ils peuvent rêver et projeter leurs fantasmes. Au-delà des apparences, le dramaturge a su déceler le contenu mystique et ésotérique de l'œuvre du peintre-poète, d'autant plus facilement que les mêmes pensées l'habitent. Ainsi les peintures de Dante Gabriel Rossetti permettent-elles une double lecture, de même que les dialogues du théâtre de Maeterlinck<sup>1492</sup>. Le lecteur-spectateur peut rester au niveau des apparences (le portrait de femme, l'intrigue), comme il peut aller au-delà et appréhender l'invisible ou l'indicible. Maeterlinck a perçu la possibilité de créer un art qui ne soit pas mimétique, au sens d'une simple représentation de la nature, et il a cherché à mettre sur scène une autre réalité, qui corresponde pour lui à la seule réalité véritable (inversant ainsi le rapport du réel à l'irréel).

Le mysticisme et l'ésotérisme, s'ils sont en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sont bien plus qu'une mode pour Maeterlinck et Rossetti. Deux critiques ont d'ailleurs chacun consacré une étude fouillée de la pensée ésotérique et mystique de ces créateurs<sup>1493</sup>. Des points communs entre les œuvres de l'écrivain et du peintre ont déjà été décelés notamment au niveau des thèmes et de la représentation de l'espace<sup>1494</sup>, mais il nous semble que la conformité de pensée (mystique et ésotérique) touche à l'origine de la création-même et rapproche de façon plus fondamentale les œuvres (et les arts qu'elles représentent) : on pourrait dire que d'«extérieure», la ressemblance entre les œuvres devient «intérieure». En effet, la nouveauté dans la conception de la création artistique tient à l'inversion du mouvement créatif, dont le moteur est «déplacé, du dehors vers le dedans, vers l'intérieur de l'être<sup>1495</sup>». C'est désormais l'intériorité, l'intimité de l'être qui est projetée à l'extérieur, d'où une rupture totale avec la mimésis traditionnelle, et par conséquent avec l'esthétique réaliste. À propos des peintures préraphaélites,

---

<sup>1492</sup> «Il n'y a guère que les paroles qui semblent inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1908, p. 174).

<sup>1493</sup> Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck : Du mysticisme à la pensée ésotérique, essai*, Paris, Eurédit – J&S éditeur, européenne d'édition numérique, 2006, 199 p. ; Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, Paris, Didier, 1961, 421 p.

<sup>1494</sup> Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, coll. «Romantisme et Modernités», 2003, p. 187-189.

<sup>1495</sup> Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck : Du mysticisme à la pensée ésotérique, op. cit.*, p. 52.

Gerald Manley Hopkins [poète devenu prêtre] crée le néologisme «inscape»<sup>1496</sup>. Il s'agit bien de rendre visible au moyen d'une forme artistique ce qui est invisible, c'est en tout cas ce que tenteront les symbolistes et ce qui sera au cœur de leur esthétique.

Par quels moyens cette pensée mystique et ésotérique s'exprime-t-elle dans les œuvres ? Les moyens d'expression propres aux deux arts que sont la peinture et la littérature sont bien différents : de la couleur posée sur une toile dans un cas, des mots inscrits sur du papier dans l'autre (mais qui prennent vie grâce au corps des acteurs sur la scène théâtrale). Ne pourrions-nous cependant trouver des points communs, des «correspondances» ?

### III) Mysticisme et ésotérisme dans *Beata Beatrix*

Le titre de la toile en fait une illustration d'un épisode de la vie de Dante, ce que confirme le peintre lui-même : «Le tableau est une illustration de la *Vita Nuova* et veut incarner de manière symbolique la mort de Béatrice.<sup>1497</sup>». D'autres portraits de femmes renvoient par leur titre à des récits littéraires (comme la *Pia de Tolomei* : personnage du *Purgatoire* de Dante) ou mythiques (par exemple, *Proserpine*). Cependant, nous souhaitons nous démarquer des lectures littéraires et/ ou biographiques de *Beata Beatrix*, par ailleurs rendues impossibles pour celui qui ne connaît pas la vie du peintre et/ ou qui n'a pas la culture littéraire lui permettant d'établir des liens entre la toile et le récit de Dante. Cherchons plutôt quel imaginaire travaille cette toile.

Ce qui frappe dans cette peinture est tout d'abord la pose de la femme située au premier plan : tête légèrement penchée en arrière, paupières abaissées et bouche entrouverte, ses mains, mises en évidence par la lumière qui les éclaire, sont posées sur les genoux, légèrement ouvertes, dans le geste de celui qui reçoit

<sup>1496</sup> Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, op. cit., p. 119.

<sup>1497</sup> Russell Ash, *Dante Gabriel Rossetti*, op. cit., planche 30.



l'hostie au moment de la communion, dans le rituel chrétien. L'attitude est sereine et en même temps traduit une grande concentration intérieure qui isole complètement le personnage du spectateur et de tout ce qui l'entoure. On pourrait aussi dire que la femme est figée dans un état extatique, elle est littéralement «transportée hors de soi et du monde sensible<sup>1498</sup>». Différents éléments du tableau évoquent l'au-delà avec lequel elle serait entrée en relation intime : la colombe, la lumière et la composition de la toile. Une colombe est présente, or cet oiseau dont la tête est auréolée peut être assimilé à l'Esprit Saint. D'autre part, il apparaît comme le messager de l'autre monde : il tient en son bec un coquelicot blanc qu'il apporte à la jeune femme. La tête de la femme est elle aussi auréolée de lumière ; quant à la lumière qui éclaire son visage, elle semble émaner du personnage lui-même, comme si cette lumière l'habitait.

Isolé par son attitude, le personnage l'est aussi par la composition de la toile : un parapet divise la peinture en deux parties. Séparation entre deux mondes, entre deux temps, entre le rêve et la réalité. Au second plan, la peinture apparaît comme brouillée, les traits ne sont pas nets, nimbés d'une lumière diffuse : ce qui se passe à l'arrière-plan semble alors irréel, bien qu'on puisse y reconnaître des éléments de la réalité (une ville, un pont, un puits, deux hommes, une forêt). Paradoxalement l'attitude singulière, si ce n'est énigmatique, de la femme paraît plus réelle que la scène qui se déroule à l'arrière-plan, qui nous fait également penser à une scène de théâtre : la «vraie» réalité serait à l'avant-scène, tandis que la «réalité quotidienne» de l'arrière-scène ne serait qu'un rêve. Or la première est liée à l'intériorité, tandis que la seconde l'est à l'extériorité, idée mystique qui habite la pensée de Maeterlinck<sup>1499</sup> pour lequel la vie véritable est la vie de l'âme.

Pour revenir à l'étude du tableau, notons que l'oiseau, la fleur et le cadran solaire sont des objets symboliques, puisqu'on les retrouve dans d'autres toiles ; les couleurs rouge et verte, très souvent utilisées par le peintre, sont à ce titre

<sup>1498</sup> *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2006, p. 988 (extrait de la définition du mot «extase»).

<sup>1499</sup> «Il faut que tout homme trouve pour lui-même une particularité de vie supérieure dans l'humble et inévitable réalité quotidienne.», dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., 1986, p. 137) ; le sublime est pour lui le vrai «lieu de la vie» (*ibid.*, p. 140).

également symboliques. Il arrive que Rossetti «traduise» certains de ces symboles dans les sonnets qui accompagnent ses tableaux. En fait, la simple présence de ces symboles (en l'absence de toute clef pour les déchiffrer) trahit une pensée analogique, caractéristique de la pensée mystique. Quant à la difficulté de leur déchiffrement, ce dernier confère au tableau un aspect ésotérique<sup>1500</sup>.

Ainsi commentée, la toile nous semble indubitablement imprégnée à la fois de mysticisme et d'ésotérisme ; d'où certainement l'intérêt de Maeterlinck pour *Beata Beatrix*, dont il cherche à acquérir une illustration<sup>1501</sup>.

Cherchons à présent, comme nous l'avons fait pour Rossetti, de quelle façon se traduit la pensée mystique et ésotérique dans la première pièce de Maeterlinck, qui est aussi la première pièce symboliste.

#### IV) Mysticisme et ésotérisme dans *La Princesse Maleine*

Composition, gestes, attitudes, couleurs, objets symboliques<sup>1502</sup> sont autant de moyens picturaux pour exprimer l'attrait du peintre pour le mysticisme et l'ésotérisme. Quels sont les moyens littéraires employés par Maeterlinck pour exprimer ce même attrait ?

Les «objets symboliques» sont présents, l'écrivain les associe notamment à son héroïne, la Princesse Maleine : le jet d'eau, la lune et le cygne symbolisent différents moments de la vie de Maleine. Par exemple, le cygne à l'aile tachée de sang, qui flotte mort à la renverse sous la fenêtre de la Princesse (V, 1) apprend-il au peuple la mort de Maleine, qui sera découverte un peu plus tard (V, 3).

---

<sup>1500</sup> Rossetti donne la clé de certains de ces symboles dans les sonnets qu'il rédige après avoir peint ses toiles.

<sup>1501</sup> Laurence Brogniez : «Maeterlinck recherchait avec la même fébrilité que son ami [Van Lerberghe] les photographies des tableaux de Rossetti, dont il note à plusieurs reprises les références dans ses agendas, désirant faire l'acquisition de *Pan et Psyché* et de *Beata Beatrix*.» (Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, op. cit., p. 185). La critique fait une erreur en citant *Pan et Psyché* qui est un tableau d'Edward Burne-Jones.

<sup>1502</sup> L'utilisation de symboles fait du préraphaélite Rossetti en quelque sorte un précurseur du symbolisme.

Mentionnons également la présence insolite du miroir<sup>1503</sup>, objet qui se trouve souvent dans les peintures de Rossetti et que nous associons à l'eau dans laquelle se regarde Maleine (II, 3) ou près de laquelle elle se tient avec le prince Hjalmar (II, 6) : tous deux (eau et miroir) peuvent signifier l'intériorité, dans la mesure où le reflet renvoie à soi-même et où, en coupant le personnage du monde extérieur, il invite à l'exploration du moi<sup>1504</sup>. Or, le miroir est un emprunt aux artistes anglais ; Maeterlinck écrit dans le *Cahier bleu* : «Les Français n'avaient jamais vu le miroir – ça [sic] commencé avec Baudelaire qui l'avait vu chez les Anglais.<sup>1505</sup>». Il fait du miroir le symbole même de la femme et cette association provient aussi des «Anglais» : «Le miroir, encore une des inventions et des subtilités anglaises venant de leur femme et la caractérisant car elles semblent [sic] souvent vivre et agir dans un miroir (...)»<sup>1506</sup>. Plus loin, il parle du miroir comme «mystère visible<sup>1507</sup>». À l'instar du miroir, la femme est mystère : c'est pourquoi, dans l'appréhension de l'œuvre, il faut aller au-delà de son apparence extérieure. L'eau joue le même rôle que le miroir lorsqu'elle est immobile, elle porte donc la même symbolique ; c'est pourquoi la femme maeterlinckienne est très souvent associée à l'eau qui la symbolise. Or, d'après Maeterlinck, les Français ne voient de l'eau que la surface «de même que pour la femme<sup>1508</sup>». Nous pouvons en conclure que l'écrivain est bien à la recherche de l'intériorité dans sa représentation de la femme : la figure féminine doit renvoyer à ce qui n'est pas visible.

---

<sup>1503</sup> «Où est mon miroir ?» (I, 4) : la question posée par Maleine est étonnante dans le contexte ; d'ailleurs, la Nourrice n'y répond pas, et on ne saura jamais pourquoi Maleine cherche son miroir et quel usage elle veut en faire. Ce détail, apparemment sans importance, est par conséquent énigmatique. Par ailleurs, notre interprétation n'est pas celle du narcissisme, à moins de prendre ce terme dans le sens gidien, ce qui conduit à lire le personnage de Maleine comme celui de Mélisande (cf. notre étude de *Pelléas et Mélisande* dans 4<sup>ème</sup> partie, p. 356 et suiv.).

<sup>1504</sup> Nous avons vu que Mélisande est aussi un personnage associé à l'eau : Golaud la trouve près d'une fontaine, et c'est également près d'une fontaine, «la fontaine des aveugles», qu'ont lieu ses rencontres avec Pelléas. Motif de la fontaine pris chez Walter Crane (cf. Maurice Maeterlinck, «Le Cahier bleu», *op. cit.*, p. 96 «la fontaine de Walter-Crane», en note : le poète représente une fontaine dans au-moins deux de ses «toy books» : *The Frog Prince* et *Princess Belle Étoile*).

<sup>1505</sup> *Ibid.*, p. 129 [f° 29].

<sup>1506</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1507</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p. 135 [f° 45].

Par ailleurs, la pensée analogique (qui caractérise à la fois la pensée mystique et la pensée ésotérique<sup>1509</sup>) est constamment présente chez Maeterlinck. Comme chez les peuples primitifs, dans la pièce, les manifestations naturelles (événements météorologiques) sont les incarnations des forces obscures qui manipulent les destinées humaines : les personnages en ont toujours peur. Le plus souvent chez le dramaturge, elles présagent des catastrophes ou bien la mort. Par exemple à la scène 1 de l'acte I, lors de la fête des fiançailles de la princesse Maleine et du prince Hjalmar, moment qui devrait être joyeux, «une pluie d'étoiles semble tomber sur le château». Stéphano et Vanox, les officiers du roi, s'en font les interprètes : «VANOX : On dit que tout ceci présage de grands malheurs ! / STÉPHANO : Oui ; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus. / VANOX : On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.». En effet, la guerre éclatera et ravagera le pays ; les parents de Maleine, le roi Marcellus et la reine Godelive, seront tués et la pièce se terminera tragiquement par la mort de Maleine, celle du prince Hjalmar, celle de la reine Anne et par la «folie» du vieux roi Hjalmar.

De plus, la princesse est étroitement associée à la nature. Lorsque «*La princesse Maleine, échevelée et tout en pleurs, passe en courant, au fond du jardin.*<sup>1510</sup>», son passage ressemble au passage fugitif de la comète, «étoile à longue chevelure», et la princesse pleure, comme le ciel ainsi personnifié : «STÉPHANO : Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles ! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles !<sup>1511</sup>». Nombreux sont les exemples d'analogie entre le personnage féminin et la nature dans la pièce. Ainsi, le personnage devient le jouet des forces mystérieuses qui régissent son destin.

L'atmosphère ésotérique provient en grande partie du caractère énigmatique de Maleine<sup>1512</sup> et en particulier de son «étrange» beauté, qui renvoie à la fois à la perfection de l'œuvre d'art et au sacré, comme nous l'avons étudié dans notre

---

<sup>1509</sup> «Cette interprétation des correspondances entre la Nature et l'Esprit, entre le visible et l'invisible, ou si l'on préfère l'antique idée du microcosme et du macrocosme, est un des fondements les plus stables de la pensée ésotérique.» (Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck : Du mysticisme à la pensée ésotérique*, op. cit., p. 7).

<sup>1510</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 18.

<sup>1511</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1512</sup> Mélisande est également un personnage énigmatique.

deuxième partie<sup>1513</sup>. Une des rares descriptions de Maleine dans une réplique de Hjalmar à la scène 6 de l'acte II insiste sur l'attitude et le regard de la princesse : «Je ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux ; – et de croiser les mains ; – ainsi – et des cils blancs *étranges* ! Et son regard !... on était tout à coup dans un grand canal d'eau fraîche... Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet *étrange* regard...<sup>1514</sup>». Notons que le personnage éprouve le besoin de mimer le geste de Maleine à son interlocuteur («ainsi»). De plus, il attribue deux caractéristiques au regard de la jeune fille : la pureté (comparaison avec l'eau fraîche<sup>1515</sup>) et le caractère insaisissable («Je ne m'en souviens pas très bien»). Ces deux particularités distinguent la Princesse Maleine des autres personnages de la pièce, elles en font un être à part. Par ailleurs, Hjalmar se souvient de la façon dont Maleine croise ses mains, ce qui suggère que cette façon est inhabituelle ou bien n'est pas naturelle. Signalons ici que les mains aux «poses artificielles» et le regard «énigmatique» qui échappe au spectateur (baisser les yeux est une façon de détourner le regard) sont deux éléments essentiels des portraits de femmes de Rossetti<sup>1516</sup>. Quant au geste de renverser la tête en arrière, commandé par le prince Hjalmar<sup>1517</sup>, il peut très vraisemblablement avoir été inspiré par celui de *Beata Beatrix*, qui contribue – comme nous l'avons vu – à rapprocher la femme de l'au-delà. Dans la pièce de Maeterlinck, ce geste *ouvre* les yeux du prince : «On dirait que mes yeux se sont ouverts ce soir. – On dirait que mon cœur s'est entr'ouvert ce soir... (...) Il me semble que je ne vous ai jamais regardée jusqu'ici !», lui faisant voir ce qu'il n'avait jamais vu, une beauté à laquelle il n'avait pas encore eu accès, celle d'un monde sacré. La similitude de l'ouverture des yeux et de celle du cœur signifie le pouvoir de l'amour, ici élevé à une dimension surnaturelle. L'amour se trouve au

---

<sup>1513</sup> Cf. p. 181 et suiv.

<sup>1514</sup> Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 26 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1515</sup> Nous étudierons ci-après (p. 356 et suiv.) le sacré à travers le thème de la pureté dans une autre pièce de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*.

<sup>1516</sup> Exemples : *Pandora* (1869), *Une vision de Fiammetta* (1878), *The Day Dream* (1880) en particulier pour les mains ; *Bocca Baciata* (1859), *Regina Cordium* (1860) et *Monna Vana* (1866) en particulier pour le regard.

<sup>1517</sup> «Venez ici ; il fait plus clair, et renversez un peu la tête vers le ciel.» (Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 52).

cœur de la pensée mystique<sup>1518</sup> de Maeterlinck, il a un rôle transcendantal car il permet d'accéder à un autre monde<sup>1519</sup>. Il s'agit d'un amour divin, spirituel plus que charnel<sup>1520</sup>, ce que confirme une des dernières répliques de Hjalmar dans la scène de rencontre nocturne : «Mon Dieu ! mon Dieu ! mon Dieu ! mon Dieu ! d'où me suis-je évadé aujourd'hui ! Et quelle pierre vous avez soulevée cette nuit !<sup>1521</sup> Mon Dieu ! mon Dieu ! de quel tombeau suis-je sorti ce soir ! – Maleine ! Maleine ! qu'allons-nous faire maintenant ? – Maleine !... Je crois que je suis dans le ciel jusqu'au cœur !... / MALEINE : – Oh, moi aussi !». L'union ici mise en scène est une union des âmes. C'est au lecteur-spectateur à la déchiffrer, à travers le dialogue silencieux qui se cache sous les mots prononcés (en ce point le mysticisme – l'union mystique des âmes – rejoint l'ésotérisme). En fait, Maeterlinck parle beaucoup plus souvent d'âme que d'amour dans *Le Trésor des humbles*, or pour lui l'âme est la part de divinité qui est en l'homme et que souvent il ignore : l'union des âmes est bien une union mystique.

Par l'action de Dieu, l'amour terrestre devient céleste, Hjalmar quitte le monde réel (image de l'évasion) pour entrer dans un monde surnaturel qui l'effraie («qu'allons-nous faire maintenant ?») : ce n'est donc pas de la femme dont il a peur mais du monde qu'elle lui ouvre. L'image de la sortie du tombeau signifie que le monde réel est celui de la mort, dans le sens où l'homme s'y trouve dans l'obscurité (aveugle, il ne *voit* pas) et que la vraie vie est ailleurs, dans l'au-delà<sup>1522</sup> où l'homme peut contempler la lumière céleste («Je crois que je suis dans

---

<sup>1518</sup> Maeterlinck pense que l'amour est «un souvenir furtif, mais extrêmement pénétrant de la grande unité primitive (Maurice Maeterlinck, *Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1986, p. 131).

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1520</sup> L'union des amants se fait dans la mort, qu'il s'agisse de Maleine et Hjalmar ou de Pelléas et Mélisande. Le thème (répandu) de l'amour et de la mort est également présent dans les œuvres de Rossetti (Savarit parle d'une «re-naissance spirituelle des amants, issue des noces ésotériques de l'Amour et de la Mort», dans Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, *op. cit.*, p. 291).

<sup>1521</sup> On trouve une image presque identique dans le *Tête d'Or* de Claudel, sauf que c'est le héros-même, gonflé d'orgueil qui soulève la pierre, rivalisant de la sorte avec Dieu, avec le Créateur (ou sous une forme païenne, avec les forces surnaturelles) : «Ô équilibre des choses dans la nuit ! ô force qui selon votre nature agissez avec une puissance invincible !/ Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant dessous je ferai osciller la pierre énorme !» (Paul Claudel, *Tête d'Or* (deuxième version), Paris, Mercure de France, 1959, p. 40).

<sup>1522</sup> Maeterlinck l'appelle «la vie profonde» ; celle-ci est une vie supérieure, qui existe dans les rapports entre le moi et l'infini : elle est donc une vie spirituelle (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1986, p. 137).

le ciel jusqu'au cœur !...) : on retrouve exactement la même inversion des deux mondes (opposition et inversion des deux espaces), commentés dans *Beata Beatrix* où la figure féminine est inondée d'une lumière céleste. Or, c'est Maleine – la femme – qui a sorti Hjalmar du tombeau, ce faisant elle devient intercesseur entre les deux mondes : un simple renversement de sa tête a fait entrer le personnage masculin dans une autre réalité. Comme les préraphaélites, Maeterlinck porte une grande attention au geste. Cette attention au geste est en effet, selon Robert de la Sizeranne, une des deux grandes caractéristiques communes à toutes les œuvres préraphaélites (avec la recherche de la couleur). Il la retrouve lui aussi dans le tableau de Rossetti, *Beata Beatrix*, sans lui donner toutefois notre interprétation. Pour lui, l'originalité du geste tient dans le fait que dans les peintures préraphaélites le geste retrouve «la vérité de la nature» et se distingue de la pose classique<sup>1523</sup>, il est donc un trait de la modernité du mouvement. On peut toutefois également attribuer aux drames «statiques» de Maeterlinck, où le moindre geste devient porteur de sens, le qualificatif de «modernes». L'action n'y a pas le même sens que dans le théâtre aristotélicien.

Les deux œuvres, *Beata Beatrix* et *La Princesse Maleine*, sont «modernes» car elles rompent avec l'académisme d'un côté (peinture) et le classicisme de l'autre (théâtre), c'est-à-dire avec la mimésis traditionnelle. Les deux artistes se font novateurs. Les critiques considèrent d'ailleurs que les œuvres de Rossetti et de Maeterlinck<sup>1524</sup> sont non seulement novatrices mais encore pionnières du mouvement surréaliste. Jacques Savarit parle de l'atelier des préraphaélites comme d'«un des tout premiers laboratoires de la surréalité<sup>1525</sup>», tandis que dès 1895, Robert de la Sizeranne déclarait dans *La Peinture anglaise contemporaine*

---

<sup>1523</sup> Robert de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, op. cit., p. 67.

<sup>1524</sup> Existence d'études portant sur les liens entre Maeterlinck et le surréalisme comme l'article de Stefan Gross «Maeterlinck, père prodigue du surréalisme (un retour). Quelques réflexions sur les conceptions d'art et de vie dans l'œuvre d'Antonin Artaud, d'André Breton et de Maurice Maeterlinck», dans *Annales XXVI, Fondation Maurice Maeterlinck*, 1980, p. 119-146.

<sup>1525</sup> Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, op. cit., p. 119.

que «[l]e préraphaélisme contenait en germe toute la peinture contemporaine.<sup>1526</sup>». C'est en raison de son caractère d'abstraction, de mystère et d'ésotérisme que la peinture de Rossetti annoncerait le surréalisme. Sa peinture évolue formellement et tend à faire de la femme une icône (comme dans les peintures de Gustav Klimt) au moyen de techniques décoratives<sup>1527</sup> : cadre doré (connote le sacré et abstrait de la réalité), absence de perspective et de profondeur de champ, intérieurs souvent clos et chargés, artificialité des poses, envahissement des toiles par des fleurs<sup>1528</sup>. La beauté de la femme est ainsi divinisée, tout comme chez Maeterlinck.

Finalement, l'analyse comparée des deux œuvres, attentive aux points communs, nous permet d'observer dans la pièce de Maeterlinck une reprise des moyens d'expression du peintre : association de la femme à la nature<sup>1529</sup>, importance de ses gestes et de son regard<sup>1530</sup>, présence d'objets symboliques voire de couleurs symboliques en lien avec la femme. Tandis que Rossetti privilégie le vert et le rouge, Maeterlinck choisit le jaune, le rouge et le noir<sup>1531</sup> pour créer l'atmosphère particulière de sa pièce : à la fois mystérieuse et fantastique<sup>1532</sup>, du moins plus proche du rêve (ou du cauchemar) que de la réalité. Dans son article «La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres», Delphine Cantoni s'est intéressée à la picturalité du théâtre de Maeterlinck en ayant pour objectif d'analyser l'imaginaire maeterlinckien comme un univers de formes essentiellement infléchi par l'arabesque<sup>1533</sup>. Au cours de son

<sup>1526</sup> Robert de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, op. cit., p. 78.

<sup>1527</sup> Qui anticipe sur «l'art décoratif» des nabis, par exemple.

<sup>1528</sup> Plusieurs exemples de cet aspect icônique et décoratif : *Dantis Amor* (1859-60, fait penser à l'héraldique), *Regina Cordium* (1866), *Sancta Liliis* (1874) ou *A Vision of Fiammetta* (1878). Commentant *Regina Cordium*, Griselda Pollock écrit : «The abstracted symmetry and severely restricted potential for reading and expression produces an iconic, hieratic face.» (Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, op. cit., p. 134).

<sup>1529</sup> Notamment *Vénus Verticordia* (1864-1868), *La Ghirlandata* (1873), *La Demoiselle élue* (1875-1878), *Une vision de Fiammetta* (1878), etc.

<sup>1530</sup> Le motif des yeux est récurrent dans *Pelléas et Mélisande*.

<sup>1531</sup> Ces couleurs dominent dans la pièce où de nombreuses scènes ont lieu dans l'obscurité de la nuit : noir du ciel, rouge de la lune et jaune des étoiles (comètes), telles sont les tonalités de la scène inaugurale qui campent le décor. On les retrouve de manière récurrente à la scène 6 de l'acte II (scène de rencontre), en III, 3, en V, 2 et lors de la scène du meurtre en IV, 5. Tandis que les couleurs de Maleine sont le blanc, symbole de sa pureté et le noir, symbole de sa mort.

<sup>1532</sup> On sait que Maeterlinck s'inspire d'Edgar Poe dans l'écriture de sa pièce (cf. dossier de Fabrice Van de Kerckhove dans Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, op. cit., p. 269-274).

<sup>1533</sup> Delphine Cantoni, «La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres», dans *Maeterlinck et les arts plastiques, Actes du Colloque international de Gand*,



étude, elle commente également la fixité de l'image théâtrale qui peut être mise en relation avec la fixité des femmes rossettiennes au regard «perdu», dans lequel le spectateur plonge, attiré et fasciné, cherchant à élucider le caractère énigmatique de cette peinture. Malgré la différence qui existe entre les deux formes théâtrale et picturale, les mêmes moyens artistiques traduisent la pensée mystique et ésotérique des créateurs et, dans les deux cas, la femme est choisie comme support de cette pensée.

Pourtant, la conception de la femme par les deux artistes est différente. Rossetti ne supprime pas son côté charnel et même, selon Jacques Savarit, il assume sa «condition charnelle<sup>1534</sup>». C'est pourquoi les femmes qu'il peint sont belles et peuvent susciter le désir, ce qui n'est pas contradictoire avec le pouvoir d'élévation spirituelle qu'elles incarnent : elles sont à la fois le foyer d'un mysticisme amoureux et d'un mysticisme artistique, Rossetti ne séparant pas sa vie de son art. Par contre, l'aspect charnel est absent des représentations féminines de Maeterlinck. Il rêve d'ailleurs de faire incarner les personnages de son théâtre par des marionnettes. La femme est pour lui proche des puissances primitives, proche aussi de Dieu ; par l'amour qu'elle suscite elle fait accéder à un autre monde. Sa représentation est donc beaucoup plus abstraite que celle de Rossetti, sa beauté ne suscite pas le désir charnel. Charnelle ou non, la femme préraphaélite ou symboliste fait l'objet d'une représentation unique (d'une œuvre à l'autre, elle est toujours semblable) qui trahit la recherche de l'unité primitive et de la Beauté absolue. En fait, la différence de la représentation de la femme chez les deux artistes révèle une différence de leur pensée mystique et ésotérique formée à des sources diverses : tandis que Rossetti a développé cette pensée par les lectures de Poliphile Francesco Colonna, *Poliphili Hypnoteromachia*, des œuvres de Dante et

---

6 décembre 1997, réunis par Christian Angelet et Christian Berg, [Gent], Annales XXXI, Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck Stichling, 1999, p. 121.

<sup>1534</sup> Si l'on en croit Savarit, le rapport à la femme de Rossetti est loin d'être misogyne : «Et les victoriens ne comprirent à aucun moment que l'attitude de Rossetti vis-à-vis des femmes était celle de tout un peuple n'ayant point attendu l'essor du «féminisme» pour chanter en Ève l'Autre délicat et sensible également digne de dévotion charnelle, de camaraderie confiante et d'estime intellectuelle.» (Jacques Savarit, *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*, op. cit., p. 153).

des romans d'Edward John Lytton, *Derniers jours de Pompéi* et *Rienzi*, Maeterlinck lit et traduit Ruysbroeck l'Admirable et Novalis. Mais dans les deux cas, ces lectures et cette pensée sont à l'origine d'un nouveau type de peinture et d'écriture, qui prend pour support la figuration de la femme, seule apte à convoquer l'au-delà.

Mélisande, comme la Princesse Maleine, relève elle aussi de la nouvelle conception du personnage : elle est une femme symboliste. Comme Maleine, elle est belle et mystérieuse, d'une mystérieuse beauté. L'étude approfondie de la pièce a dévoilé qu'un des aspects du personnage sur lequel insistait Maeterlinck est sa pureté. Le thème est introduit dès la scène liminaire par son contraire, l'impureté. Or, nous verrons que non seulement le thème de la pureté rattache Mélisande au sacré mais qu'il est aussi révélateur d'un idéal artistique. Bien plus, Mélisande devient une figure du poète.

## **B) LE SACRÉ DANS *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DE MAURICE MAETERLINCK OU L'IMPOSSIBLE PURETÉ**

L'esthétique symboliste se donne pour but de mettre sur scène des Idées<sup>1535</sup>. Parmi celles-ci pourrait figurer celle de la pureté, dont on peut dire qu'elle est un Idéal et plus particulièrement un Idéal moral, dans le sens où elle implique une perfection morale qui ne peut exister dans la réalité, et que seul l'Être pur qu'est Dieu peut incarner. Dans l'hypothèse où le personnage de Mélisande est le symbole de cette pureté, il devient une figure de la divinité : la femme se trouve ainsi sacralisée. Nous proposerons une réflexion sur les notions de pur et d'impur, qui sera

---

<sup>1535</sup> Mais nous n'irons pas jusqu'à inscrire la pièce dans le «genre» du théâtre d'idées (entendu comme un équivalent du théâtre à thèse), comme le fait Christian Berg dans «Voir et savoir : une esthétique du secret» (dans *Littérature et Nation*, Tours, Presses Universitaires de Tours, juin 1990, n° 2 de la 2e série, p. 27), car nous ne pensons pas que l'intention de l'auteur soit didactique. Nous verrons que la réflexion sur le théâtre de Maurice Maeterlinck peut être déduite du texte ; l'auteur ne défend pas ouvertement une thèse.

alimentée par celle du philosophe Vladimir Jankélévitch<sup>1536</sup> et chercherons à lire dans la pièce cette tension entre le matériel et l'idéal, entre l'impur et le pur. Nous examinerons plus particulièrement en quoi Mélisande, qui se présente comme un personnage énigmatique, est le symbole d'une pureté originelle perdue<sup>1537</sup> et comment sa présence tente (inconsciemment) d'apporter la pureté dans un monde décrit comme impur.

## I) Le château d'Arkël : un lieu impur

### 1) Scène d'exposition : le nettoyage du seuil

Dès la première scène, le thème de l'eau, purificatrice, est présent. Les servantes doivent laver «le seuil, la porte et le perron», car «de grands événements» se préparent. Or le texte insiste, à travers les paroles du portier, d'une part sur le caractère exceptionnel de ce nettoyage, et d'autre part sur l'impossibilité de l'entreprise. La première difficulté à surmonter est celle de l'ouverture de la porte car celle-ci «ne s'ouvre jamais». L'excitation règne chez les servantes qui ont réveillé le portier et ne semblent pouvoir attendre plus longtemps, comme si cet acte devait absolument coïncider avec le lever du soleil. Cette scène, qui pourrait être des plus banales, prend alors une dimension mythique, ce que renforce l'allusion biblique au Déluge : «Oui, oui ; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge, vous n'en viendrez jamais à bout...<sup>1538</sup>». Nous savons que cet épisode

---

<sup>1536</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1960, 314 p. Nous avons découvert que le philosophe évoque l'innocence de Mélisande (dont nous étudierons le lien avec la pureté) dans un entretien avec Guy Samana : «Comme Ève, la femme presque irréaliste de l'origine des temps, Mélisande, l'innocente, n'a ni substance, ni consistance.» (dans *L'Avant-scène opéra, Pelléas et Mélisande*, Paris, n° 9, mars-avril 1977, p. 131 ; cf. aussi p. 133).

<sup>1537</sup> Pour Monique Dubar, Mélisande est également innocente et pure ; par ailleurs la critique développe l'idée d'une Mélisande définie comme «originelle identité», en effet le personnage permet une «reconnaissance de l'autre dans une plus exacte connaissance de soi, ce qui revient à établir ou rétablir une originelle identité». On peut penser que l'identité de Mélisande est dans la perte de la pureté originelle, d'où cette «présence-absence» qu'elle constitue, son caractère fuyant, insaisissable que de nombreux critiques ont relevé (Descamps, Lutaud, Gorceix, par exemple).

<sup>1538</sup> Cette réplique est en outre, d'après Christian Lutaud, une quasi-citation de Shakespeare qui trahit une des sources d'inspiration de l'écrivain (dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 86.).

du texte sacré figure la volonté de Dieu de purifier le monde des humains de leurs vices, de supprimer le mal que les hommes font régner sur terre et de refaire la création sur de nouvelles bases. L'humanité doit mourir pour renaître, régénérée, dans un monde de nouveau pur comme l'était le Paradis terrestre, une renaissance symbolisée à la fois par le lever du soleil et le déluge. Si la tâche était possible pour le Dieu tout puissant, elle semble au-dessus des forces des servantes : «Nous ne pourrions jamais nettoyer tout ceci». L'échec de cette tentative de purification est déjà annoncé par le constat négatif du portier : «vous n'en viendrez jamais à bout...<sup>1539</sup>». L'écart entre la puissance divine et l'humanité impuissante est ainsi souligné.

À la dimension mythique s'ajoute une dimension symbolique, car le lieu qui fait l'objet du nettoyage est un espace limite (ou frontière) : «La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère<sup>1540</sup>». La porte du château s'ouvre sur l'immensité de la mer qui, dans la tradition judéo-chrétienne, symbolise l'origine de la création, soit la divinité de la source. Ainsi l'eau «manifeste le transcendant et de ce fait elle doit être considérée comme une *hiérophanie*<sup>1541</sup>». Hiérophanie qui prendra le visage d'une jeune fille, car celle qui viendra de la mer portée par un navire, celle qui franchira le seuil est la mystérieuse Mélisande, dont le nom est significativement composé de consonances liquides et fluides comme l'eau<sup>1542</sup>. Comme elle, le personnage devient porteur d'un pouvoir de régénération. D'ailleurs, c'est en Mélisande que le

<sup>1539</sup> Citations précédentes dans *ibid.*, p. 13-14.

<sup>1540</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., et Éditions Jupiter, 2002, p. 779. Chez les grecs, la porte du temple constitue un seuil que ne peuvent franchir les fidèles qui restent donc toujours à l'extérieur : elle sépare le sacré du profane, le monde des hommes du monde des dieux, le connu de l'inconnu. Cette remarque a été suscitée par la comparaison parfois faite par certains critiques entre le groupe des servantes de la pièce et le chœur antique des tragédies grecques. De plus pour Descamps comme pour Lutaud, le seuil évoque l'image du passeur Caron : «Maeterlinck réinvestit ce que Bachelard appelle un complexe de culture, ici la réunion d'une série d'images culturellement connues autour de la figure du passeur de l'antiquité grecque.» (Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 69).

<sup>1541</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 376 ; le mot «hiérophanie» a pour sens la manifestation du divin (ce terme est formé des mots grecs *hiéros*, sacré et *phainein*, révéler).

<sup>1542</sup> Christian Lutaud en parle dans son étude du nom des personnages (Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 88-90).

roi Arkël, dans la scène 3 de l'acte IV, place son espoir d'un monde nouveau : «Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir les portes à l'ère nouvelle que j'entrevois...<sup>1543</sup> ». Nous retrouvons ici le symbolisme de la porte, motif très riche et récurrent chez Maeterlinck, source d'un réseau métaphorique qui parcourt ses pièces symbolistes<sup>1544</sup> aussi bien que son essai *Le Trésor des humbles*, dans lequel il précise implicitement la symbolique<sup>1545</sup>. Pour le dramaturge, la porte est le seuil entre le monde visible et le monde invisible, entre le fini et l'infini ; et l'âme, qui est la part de divinité en l'homme, sa part de pureté, s'y tient toujours près, surtout l'âme des femmes, qui par leur proximité avec Dieu<sup>1546</sup>, l'amour qu'elles donnent et qu'elles inspirent, rapprochent les hommes des «portes de leur être» : «et vraiment l'on croirait que toutes nos relations avec elles ont lieu par l'entrebâillement de cette porte primitive<sup>1547</sup>». C'est donc dans un château impur, que les servantes tentent en vain de nettoyer, que la pure Mélisande va pénétrer.

## 2) L'atmosphère malsaine du château

Si l'eau de la mer est symbole de pureté, si l'eau du déluge est purificatrice, il n'en est rien des eaux souterraines du château qui, au contraire, produisent un air vicié, voire mortel : «Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici ?<sup>1548</sup> ». Le texte insiste sur le lien entre les eaux stagnantes de la grotte et la mort, puisqu'en à peine deux pages, l'auteur emploie trois fois l'expression «odeur de mort» et une fois l'expression «odeur de tombeau».

La scène 3 de l'acte III, scène centrale au sens propre par sa position (elle se situe au milieu de l'acte et au milieu de la pièce qui comporte cinq actes), l'est aussi au

---

<sup>1543</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1544</sup> Par exemple, le mot «porte» apparaît sous ses formes substantive et pronominale 25 fois dans les répliques de *L'Intruse* (pièce de 27 pages) et 15 fois dans celles d'*Intérieur* (pièce de 13 pages).

<sup>1545</sup> Notamment dans le chapitre XII intitulé «La vie profonde». La porte, chez Maeterlinck, ouvre toujours sur le divin : «Notre Dieu ne cesse point un instant de parler ; mais personne ne songe à entr'ouvrir les portes», dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1908, p. 232 ; «Les sourires aussi bien que les larmes ouvrent les portes de l'autre monde», dans *ibid.*, p. 242.

<sup>1546</sup> «Elle [la femme] est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère», dans *ibid.*, p. 81.

<sup>1547</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1548</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 39.

sens figuré, car elle anticipe sur le meurtre de Pelléas par Golaud. Le texte nous laisse entendre à plusieurs reprises que ce dernier aurait emmené le jeune homme dans les souterrains du château pour le tuer, ou que, du moins, l'odeur de mort l'aurait poussé au meurtre. Tout d'abord, Pelléas manque de tomber dans un gouffre, n'étant pas éclairé par la lanterne que tient Golaud. Puis à la fin de la scène, il comprend que celui-ci a été tenté de le pousser dans l'abîme :

«GOLAUD : Penchez-vous ; n'ayez pas peur... Je vous tiendrai... donnez-moi... le bras, le bras... Voyez-vous le gouffre ? (*Troublé.*) – Pelléas ? Pelléas ?.../ PELLÉAS : Oui ; je crois que je vois le fond du gouffre... Est-ce la lumière qui tremble ainsi ?... Vous.../ *Il se redresse, se retourne et regarde Golaud.*/ GOLAUD, *d'une voix tremblante* : Oui ; c'est la lanterne... Voyez, je l'agitais pour éclairer les parois.../ PELLÉAS : J'étouffe ici ... sortons.../ GOLAUD / Oui, sortons.../ *Ils sortent en silence*<sup>1549</sup>.»

La mort est ici impure, elle qui détruit sournoisement : «Il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas ; et tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde<sup>1550</sup>.». La mort n'est pas seulement souterraine, elle qui plane au-dessus de plusieurs personnages de la pièce : le père de Pelléas, malade, est menacé de mort ; l'ami de Pelléas, Marcellus, est sur le point de mourir ; le roi Arkël, vieil homme, sent que sa mort est proche. Enfin, il y a la mort diffuse qui règne sur le royaume, en guerre depuis longtemps, et ces guerres entraînent la famine qui tue la population ; or la famine et les guerres sont les conséquences d'un monde corrompu, dans lequel le mal règne. La purification du seuil, à la scène 1 de l'acte I, qui prépare l'arrivée de Mélisande, prend alors tout son sens : celle qui franchit le seuil est un être pur qui pénètre dans un monde impur. Mais la pureté peut-elle résister contre la corruption de l'impureté ?

---

<sup>1549</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1550</sup> *Idem.*

## II ) La pureté du personnage de Mélisande

### 1) L'innocence de l'enfant

Pour Vladimir Jankélévitch, l'innocence est synonyme de pureté, puisque est pur celui qui ignore sa pureté : «l'enfant est l'innocence même, ou la pureté substantielle, mais par définition, il n'en sait rien (...) il n'est précisément pur qu'à la condition de l'ignorer<sup>1551</sup>». L'innocence est ainsi liée à l'inconscience, dans le sens où est pur celui qui n'a pas conscience du mal. On retrouve cette idée dans la définition donnée par Alain Rey : «État d'une personne qui ne commet pas le mal volontairement<sup>1552</sup>». L'innocence semble placer l'être dans un état de passivité, elle pourrait ainsi caractériser tous les personnages de Maeterlinck qui ne semblent pas maîtres de leurs actes, qui sont agis plus qu'ils n'agissent, tels les protagonistes de notre pièce. Ce ne sont donc pas seulement les enfants qui sont innocents, même si la figure de l'enfant est une figure privilégiée, et toujours présente<sup>1553</sup>, dans les pièces de Maeterlinck. Dans *Pelléas et Mélisande*, le regard de l'enfant joue un rôle essentiel puisque c'est par lui que Golaud cherche à découvrir la vérité, objet de sa quête<sup>1554</sup> : la vérité ne pourrait être atteinte que par celui qui est pur. À l'instar des préraphaélites qui veulent poser un regard neuf sur la nature, le regard de l'enfant est celui que l'artiste doit porter sur les choses s'il veut créer du nouveau : donc l'art nécessiterait une forme de pureté qui est dans la virginité du regard. Parallèlement, pour comprendre l'art, le spectateur doit aussi changer son regard ou plutôt le purifier, en le débarrassant de ce qu'il connaît déjà.

---

<sup>1551</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, op. cit., p. 6.

<sup>1552</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.

<sup>1553</sup> Il y a bien sûr l'enfant sacrifié Tintagiles dans *La Mort de Tintagiles* ; l'enfant à naître dans *L'Intruse* ; la petite fille de Maleine dans *La Princesse Maleine*, etc. Les trois pièces se trouvent dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres II, Théâtre I*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 656 p.

<sup>1554</sup> Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre*, op. cit., p. 58.

La virginité du regard relève par ailleurs de la morale : un regard vierge, pur et innocent, ne voit pas le mal, ce qui placerait l'art au-delà de la morale<sup>1555</sup>.

Dans la pièce, dès son apparition, Mélisande est cette enfant pure, cette «petite fille qui pleure à la fontaine<sup>1556</sup>», aux yeux grands ouverts qui portent un regard neuf et étonné sur le monde, un regard pur qui ne sait pas discerner le bien du mal : «GOLAUD : Voyez-vous ces grands yeux ? – On dirait qu'ils sont fiers d'être purs... Voudriez-vous me dire ce que vous y voyez ?.../ ARKËL : Je n'y vois qu'une grande innocence...<sup>1557</sup>». La comparaison de Mélisande à une enfant parcourt le texte. Ce sont d'abord Arkël et sa femme Geneviève qui la désignent par l'expression «petite fille<sup>1558</sup>», plus tard le roi dira à Mélisande : «Tu arrivais ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête<sup>1559</sup>». Son mari Golaud la compare souvent à une enfant et lui parle comme si elle en était vraiment une : «Voyons, sois raisonnable, Mélisande. – Que veux-tu que je fasse ? – Tu n'es plus une enfant<sup>1560</sup>». La fragilité, la faiblesse physique de Mélisande, soulignées par le texte, en font la victime innocente idéale. Elle est en effet décrite comme un être jeune, de faible corpulence : «le grand Golaud» lui semble un géant et elle, «la petite princesse<sup>1561</sup>», en a tout d'abord peur. L'adjectif «petit» utilisé pour qualifier le personnage est d'ailleurs récurrent dans la pièce. Ses mains sont petites : «GOLAUD : (...) Voyons, donne-moi ta main ; donne-moi tes deux petites mains. (*Il lui prend les mains.*) Oh ! ces petites mains que je

<sup>1555</sup> Pour Gide, l'art serait au-delà du bien et du mal. Réjean Robidoux consacre un paragraphe au rapport entre l'esthétique et la morale dans son étude du *Traité du Narcisse*. Il écrit que pour Gide «l'œuvre d'art est de l'ordre de la contemplation où les vérités vécues sont entièrement subordonnées à l'esthétique». Il ajoute que la morale est, selon une boutade de Gide, «une dépendance de l'Esthétique» (André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, Ottawa (Ontario), Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. «Cahiers inédits, n°10», 1978, p. 78). La contemplation induit la passivité du créateur, à l'image de celle des personnages maeterlinckiens.

<sup>1556</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1557</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1559</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1560</sup> *Ibid.*, p. 27 ; autres exemples : «On va croire à des rêves d'enfant», «C'est donc cela qui te fait pleurer, ma pauvre Mélisande ? – Ce n'est donc que cela ? – Tu pleures de ne plus voir le ciel ? – Voyons, voyons, tu n'es plus à l'âge où l'on peut pleurer ces choses...» (*idem*).

<sup>1561</sup> *Ibid.*, p. 61.



pourrais écraser comme des fleurs...<sup>1562</sup>» ; de plus, elle mourra sans raison, d'une «toute petite blessure sous son petit sein gauche». Aussi met-elle au monde «une toute petite fille», «une petite figure de cire<sup>1563</sup>», fillette dont la mère elle-même a pitié. Enfin, après la mort de la jeune femme, Arkël la définit comme «un pauvre petit être mystérieux», très jeune : «Elle est là, comme si elle était la grande sœur de son enfant<sup>1564</sup>».

L'innocence n'est pas seulement un trait de caractère de Mélisande, elle constitue l'identité même – voire l'absence d'identité – du personnage. Jankélévitch écrit que «l'innocent ne sait pas *qui il est* ni même *s'il est*», or Mélisande traversée par des paroles qu'elle ne comprend pas ne peut savoir qui elle est (si on considère que le langage définit l'être humain)<sup>1565</sup>. Le philosophe ajoute : «[L'innocent] est purement et simplement : il est ce qu'il est, sans problèmes : c'est la présence soucieuse à ses côtés qui le définit comme innocence.<sup>1566</sup>». Ce sont donc les autres personnages de la pièce qui font exister Mélisande, or cette dernière ne peut vraiment exister que pour ceux qui sont capables de voir en elle la pureté qui la constitue. Monique Dubar a compris de la même façon que nous ce qui fait l'identité du personnage et ce qui définit son rapport aux autres : «elle est l'innocence, soit, c'est-à-dire qu'elle possède la lisibilité de la pureté, si totale, si absolue, que le regard troublé des non-innocents s'y perd et qu'ils la dénoncent pour illisibilité.<sup>1567</sup>». C'est pourquoi Golaud ne la comprend pas. En fait, en cherchant à lui faire avouer sa culpabilité<sup>1568</sup>, il lui fait prendre conscience de son

---

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 69.

La femme-enfant est une des représentations de la femme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la littérature (cf. roman de Catulle Mendès, *La Femme-enfant*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, 631 p.), cette image est plutôt connotée négativement, elle se superpose à celle de la femme perverse qui joue de sa faiblesse pour séduire les hommes. Rien de tel dans la pièce de Maeterlinck, pour qui l'enfant comme la femme est proche de Dieu.

<sup>1565</sup> «Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis (...) Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis pas ce que je veux...» (V, 2, dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 65).

<sup>1566</sup> *L'Avant-scène opéra, Pelléas et Mélisande*, Paris, n° 9, mars-avril 1977, p. 133.

<sup>1567</sup> Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», thèse de doctorat d'État, Lille, Université Lille III, 1993, 4 vol., p. 755.

<sup>1568</sup> À propos de la culpabilité, Gorceix écrit : «s'interroger sur la culpabilité de Mélisande, c'est commettre un contresens et transposer au théâtre symboliste la problématique du théâtre classique.» (Paul Gorceix, «*Pelléas et Mélisande*, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la

innocence, c'est-à-dire de son identité. Elle perd alors son insouciance qu'elle ne retrouvera qu'au moment de la mort qui seule la délivre de ses soucis : «Oui, oui ; je n'ai plus toutes ces inquiétudes.<sup>1569</sup>». De plus, c'est entre autres sa pureté qui fait d'elle l'objet du désir de tous les personnages de la pièce<sup>1570</sup> : «Mélisande polarise bien les désirs de beauté, de douceur et de fraîcheur qu'elle suscite chez tous ceux qu'elle approche. Elle est d'ailleurs la seule à entrer en contact – si toutefois nous pouvons parler de «contact» – avec tous les autres personnages.<sup>1571</sup>». En effet, Mélisande ne veut pas être touchée et ne semble pouvoir l'être.

## 2) L'intangibilité de Mélisande

Peut-être parce qu'elle a conscience – ou plutôt une conscience inconsciente – de sa fragilité et de sa pureté, Mélisande ne veut-elle pas être touchée ; il semble qu'un interdit pèse sur elle, comme si elle était sacrée. Figure hiérophanique, elle est comme le Christ qui apparaît à Marie-Madeleine à sa sortie du tombeau. Les premiers mots qu'elle prononce sont ceux qu'adresse Jésus à Marie, ce jour où il

---

convention», p. 13 dans *Annales XXIX : Pelléas et Mélisande*, Actes du Colloque International de Gand (27 novembre 1992), édités par Christian Angelet, [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck, 1994, 187 p.). Or si Golaud peut être considéré comme un représentant du spectateur (Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre, op. cit.*, p. 102), il est le type du spectateur «aveugle», déstabilisé par la nouveauté que constitue le théâtre de Maeterlinck, et qui par conséquent cherchera à interpréter la pièce en plaquant son savoir et sa vision sur ce qu'il ne comprend pas (c'est exactement l'attitude de Golaud dans la pièce), ou encore en cherchant à entendre ce qu'il veut entendre et qui répond à sa logique (Maryse Descamps relève l'exemple de la scène 2 de l'acte II où «[Mélisande] abandonne finalement la partie, donnant à entendre à Golaud ce qu'il veut entendre. Elle ment pour lui plaire.» (*ibid.*, p. 107).

Le théâtre symboliste nécessite un changement de regard de la part du spectateur, sous peine de commettre des contre-sens (*cf.* 1<sup>ère</sup> partie p. 36 et suiv.).

<sup>1569</sup> Maurice Maeterlinck. *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 67.

<sup>1570</sup> Car il y a également le désir de savoir. Tous – personnages et spectateurs – s'interrogent sur ce personnage énigmatique qui représente l'inconnu : qui est-elle ? quel sens peut-on donner à ce personnage ? Pour Christian Berg, Mélisande «constitue le pôle de gravitation du désir de savoir». Il écrit encore : «Dans une esthétique du secret, on ne cesse d'affirmer que le sens n'est pas trouvé, qu'il n'est pas ici, ou qu'il n'est pas celui qui prévaut. Le secret, en fait, c'est l'hyperbole du sens, promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà.» (Christian Berg, «Voir et savoir : une esthétique du secret» dans *Littérature et Nation, op. cit.*, p. 36). Selon nous, Mélisande échappe au sens (son sens n'est jamais arrêté, défini), elle est un «signifiant qui ne révélerait jamais son signifié» (*idem*) et c'est pourquoi on peut dire qu'elle constitue un symbole.

<sup>1571</sup> Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre, op. cit.*, p. 56.

ressuscite : «Ne me touchez pas ! ne me touchez pas !<sup>1572</sup>», c'est le «*Noli me tangere*» de l'Évangile selon Saint-Jean (chapitre XX, versets 11-18). Comme le Christ après sa Passion, c'est-à-dire après le mal, la torture qu'il a endurés sur la Croix, Mélisande prononce ces mots après avoir subi un mal, un mal mystérieux mais peut-être aussi douloureux que celui du Sauveur, pour qu'elle ne veuille pas en parler :

«GOLAUD : Quelqu'un vous a-t-il fait du mal ? / MÉLISANDE : Oh ! oui ! oui ! oui !.../ *Elle sanglote profondément.* / GOLAUD : Qui est-ce qui vous a fait du mal ? / MÉLISANDE : Tous ! tous ! / GOLAUD : Quel mal vous a-t-on fait ? / MÉLISANDE : Je ne veux pas le dire ! Je ne peux pas le dire !...<sup>1573</sup> ».

Un autre élément qui fait écho à la scène biblique est son caractère d'«apparition» : dans les deux cas, la rencontre est très inattendue. Dans la pièce de Maeterlinck, l'exclamation de Golaud marque la surprise : «Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ?<sup>1574</sup>».

Enfin, le personnage de Mélisande qui pleure en se penchant au-dessus de la fontaine pourrait être une évocation de Marie : «Marie était restée dehors, près du tombeau, et elle pleurait. Tout en pleurant elle se penche sur le tombeau<sup>1575</sup>». La pécheresse Marie ne peut toucher le Christ, de même que Golaud, être impur, ne peut toucher Mélisande. On voit comment l'intangibilité est liée à la pureté. Nous retrouvons de manière plus implicite le *Noli me tangere* dans d'autres passages du drame. Par exemple, à la scène 4 de l'acte I, lorsque Pelléas veut prendre la main de Mélisande pour l'aider à descendre un chemin escarpé, elle trouve un prétexte : «Voyez, voyez, j'ai les mains pleines de feuilles et de feuillages<sup>1576</sup>». À la scène 3 de l'acte II, le texte laisse entendre qu'elle refuse le contact avec Pelléas : «PELLÉAS : Venez/ MÉLISANDE : Laissez-moi, laissez-moi, je préfère marcher seule...<sup>1577</sup>». À la scène 2 de l'acte III, Pelléas souhaite prendre la main de

<sup>1572</sup> Maurice Maeterlinck. *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 15.

<sup>1573</sup> *Idem.*

<sup>1574</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1575</sup> *La Bible*, Paris, Éditions du cerf, 1990, p. 1585.

<sup>1576</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 21.

<sup>1577</sup> *Ibid.*, p. 30.

Mélisande qui se trouve à la fenêtre d'une tour, la jeune fille se penche tant qu'elle risque de tomber, mais ils n'arrivent pas à se toucher et c'est finalement la chevelure qui se déverse que Pelléas pourra toucher : «Je la tiens dans les bras, je la touche des lèvres... Je la tiens dans les bras, je la mets autour de mon cou...<sup>1578</sup>». Enfin, comme si elle était un être sacré, Pelléas lui dit lors de leur dernière rencontre : «J'aurais presque peur de te toucher...<sup>1579</sup>».

Ainsi, comme le Christ, Mélisande semble avoir été sacrifiée pour purifier le mal : ses pleurs, dans la première scène comme dans le reste de la pièce, sont le signe d'une souffrance qui serait celle de tous les hommes et qu'elle porte en elle sans en être consciente<sup>1580</sup>. Elle apparaît comme le Messie que les hommes attendent pour les sauver, car si on interprète la figure de Mélisande comme une figure christique, les «grands événements» et les «grandes fêtes» (comme «l'ère nouvelle» dont parle Arkël) évoqués dans la scène inaugurale, font référence à l'arrivée du Sauveur. De plus, comme le Christ, elle mourra jeune après avoir beaucoup souffert (la douleur aussi est purificatrice) et aura passé peu de temps auprès des hommes ; comme lui enfin, elle leur aura apporté l'amour.

### III ) Pelléas et Mélisande : l'amour pur

Dans un monde corrompu, n'y aurait-il plus que l'amour qui soit pur ? C'est ce que pense Jankélévitch lorsqu'il écrit : «il n'y a pas pour l'homme d'autre pureté que l'amour<sup>1581</sup>», le philosophe définit l'amour comme ce mouvement vers la pureté, qui est la pureté elle-même. C'est un mouvement qui élève l'homme et, comme le croit Maeterlinck, lui permet d'accéder à une vie supérieure, à cet autre monde que représente Mélisande.

---

<sup>1578</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1580</sup> «De même Mélisande dit la souffrance commune à tous les hommes (...)» lorsqu'elle répète qu'elle n'est pas heureuse (Monique Dubar, «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», *op. cit.*, p. 755).

<sup>1581</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, *op. cit.*, p. 301.

## 1) Regard impur sur un amour pur

Golaud, sans doute confiant en sa femme, ne voit d'abord dans la relation entre les deux protagonistes que l'amour innocent qui peut unir deux enfants. Il leur parle d'ailleurs comme s'ils en étaient : «Vous êtes des enfants... Mélisande, ne te penche pas ainsi à la fenêtre, tu vas tomber... Vous ne savez pas qu'il est tard ? – Il est près de minuit. – Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité. – Vous êtes des enfants... (*Riant nerveusement.*) Quels enfants !... Quels enfants !...<sup>1582</sup>». Le ton du discours est celui de la remontrance, les phrases utilisent la modalité jussive, le contenu du propos (interdiction de jouer, de se coucher trop tard) est adapté à des enfants. Mais le rire nerveux de Golaud trahit sa gêne devant la scène à laquelle il assiste, et on peut se demander s'il croit vraiment à l'innocence de ces relations. En effet, deux scènes plus loin, il avertit Pelléas : «Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants ; mais il ne faut pas qu'ils se renouvellent<sup>1583</sup>». Pourquoi, si l'innocence préserve du mal ? Golaud seul est capable de faire le mal, puisqu'il finira par tuer le jeune homme. Ce n'est qu'au moment où sa femme se meurt qu'il regrette son acte et constate l'innocence du lien qui l'unissait à Pelléas, la pureté de leur relation : «J'ai tué sans raison ! Est-ce que ce n'est pas à faire pleurer les pierres !... Ils s'étaient embrassés comme des petits enfants... Ils s'étaient simplement embrassés. Ils étaient frère et sœur...<sup>1584</sup>». La mort de Mélisande lui révèle sa pureté : «Il ne faudrait faire que le portrait des morts, car eux seuls sont eux-mêmes et se montrent un instant tels qu'ils sont<sup>1585</sup>». Cependant, par son remords, par son acte involontaire<sup>1586</sup>, par la conscience qu'il a pris de cet acte, Golaud se purifie : «c'est la souffrance elle-même et c'est la détresse sincère du remords qui nous restituent une espèce de chasteté», écrit Jankélévitch<sup>1587</sup>. Car le mal n'est pas dans la relation qui unit les deux jeunes gens, mais dans celui qui y

---

<sup>1582</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1583</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1585</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1908, p. 53.

<sup>1586</sup> «Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous... Je l'ai fait malgré moi... », Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>1587</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, *op. cit.*, p. 271.

voit le mal : «tout est impur aux impurs, même ce qui est pur<sup>1588</sup>». Grâce à Mélisande, Golaud aura accédé à la pureté, mais il retombe dans l'impureté, n'ayant pas su aimer la petite princesse d'un amour pur et ayant voulu chercher une vérité hors de la seule vérité, qui est celle de l'amour : «Il faut dire la vérité à quelqu'un qui va mourir... Il faut qu'il sache la vérité, sans cela il ne pourrait pas dormir... Me jures-tu de dire la vérité ?<sup>1589</sup>». D'ailleurs sa mort projetée ressemble à un chantage, elle n'est pas sacrifice de l'amant pour l'être aimé. D'autant plus que c'est Mélisande qui mourra et la pièce ne nous dit pas si Golaud se tue après. Quoi qu'il en soit, s'il se tuait sa mort serait vaine car elle n'aurait pas sauvé la vie de sa femme ; elle ne serait qu'un geste égoïste. Seule la mort qui est sacrifice est acceptable comme solution à l'impureté (à l'image de celle du Christ), car elle est créatrice de vie : «Le sacrifice ne veut pas la mort pour la mort, mais la mort pour la vie : il veut la mort-propre comme un moyen tragique et absurde de la vie (...) il veut conjointement, d'une seule volonté pure et diaphane, la mort et la vie, et la vie dans la mort<sup>1590</sup>». Au contraire, le lien qui unit Pelléas à Mélisande est celui du véritable amour, cet «amour prédestiné et véritable» qui est celui des âmes et dont le royaume «est avant tout le grand royaume des certitudes»<sup>1591</sup>.

## 2) Le véritable amour

La relation entre les deux protagonistes de la pièce a la pureté de l'enfance. Les deux personnages se sont aimés sans être conscients de leur amour, ils n'ont fait que suivre le mouvement qui les a poussés l'un vers l'autre. Pelléas, le premier, prend conscience de cet amour qui l'attache à Mélisande, en même temps qu'il prend conscience du danger qu'il représente, d'où son désir de fuite : «J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée (...) Je vais lui dire que je vais fuir... Mon père est hors de danger ; et je n'ai plus de quoi me mentir à moi-même...». Avant

<sup>1588</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>1589</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>1590</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, *op. cit.*, p. 304.

<sup>1591</sup> Idée développée par Maurice Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, 1908, p. 79.

son départ, il souhaite lui révéler son amour<sup>1592</sup> et cette révélation provoquera celle de Mélisande, qui jusqu'à présent ignorait le lien qui l'unissait à Pelléas :

«MÉLISANDE : Nous sommes venus ici il y a bien longtemps... Je me rappelle.../ PELLÉAS : Oui... oui... Il y a de longs mois. – Alors, je ne savais pas... Sais-tu pourquoi je t'ai demandé de venir ce soir ? / MÉLISANDE : Non./ (...) PELLÉAS : Je dois te dire ce que tu sais déjà ? – Tu ne sais pas ce que je vais te dire ? / MÉLISANDE : Mais non, mais non ; je ne sais rien.../ PELLÉAS : Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'éloigne... (*Il l'embrasse brusquement.*) Je t'aime.../ MÉLISANDE, à voix basse : Je t'aime aussi...<sup>1593</sup>».

Dans le monologue précédant sa dernière rencontre avec Mélisande, Pelléas se qualifie lui-même d'enfant : «J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas<sup>1594</sup>». En effet, on pourrait interpréter leurs différentes rencontres comme des jeux d'enfants : Mélisande joue avec son anneau au-dessus de l'eau, Pelléas joue avec la chevelure de la jeune fille. La condition de la pureté de l'amour est dans cette inconscience, cette innocence de l'enfant. C'est pourquoi, même lorsque Mélisande ment à son mari pour cacher sa relation avec Pelléas, elle reste pure ; elle a ce que Jankélévitch appelle la «surconscience du mensonge» qui est une conscience de la conscience<sup>1595</sup>, or : «Cette conscience à la puissance Deux est doublement innocente, d'abord au sens intentionnel et ensuite au sens substantiel : intentionnellement, elle est une volonté de pureté, et par suite, en tant que bienveillante, elle est déjà pure elle-même ; substantiellement la surconscience est encore innocente dans la mesure où elle est à son tour un peu inconsciente<sup>1596</sup> ». Le philosophe ajoute que les intentions de la surconscience sont

<sup>1592</sup> «il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...», dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 54.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1594</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1595</sup> Pour Maeterlinck aussi la conscience a plusieurs degrés : «Notre conscience a plus d'un degré, et les plus sages ne s'inquiètent que de notre conscience à peu près inconsciente parce qu'elle est sur le point de devenir divine», dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 90.

<sup>1596</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, op. cit., p. 270.

pures «à condition que la surconscience soit elle-même une conscience malheureuse, et à condition que cette surconscience n'ait pas trop conscience de son malheur.<sup>1597</sup>». Ces conditions s'appliquent à Mélisande qui se trouve malheureuse tout en étant incapable d'analyser son malheur, d'en connaître les causes, et c'est en vain que Golaud cherche à comprendre la raison de ses pleurs à la scène 2 de l'acte II :

«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 ne suis pas heureuse ici...<sup>1598</sup>».

D'autre part, le texte lui-même insiste sur la pureté de Mélisande malgré son mensonge, ce qui confirme notre interprétation :

«PELLÉAS : Mais pourquoi m'aimes-tu ? – Est-ce vrai ce que tu dis ? – Tu ne me trompes pas ? – Tu ne mens pas un peu pour me faire sourire ?.../ MÉLISANDE : Non ; je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère.../ PELLÉAS : Oh ! Comme tu dis cela ! Ta voix ! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes mains<sup>1599</sup>».

L'exclamation du jeune homme, la comparaison entre la voix franche et «l'eau pure» semblent ne laisser aucun doute sur la pureté du personnage de la jeune fille. Nous pourrions parler également d'une surconscience malheureuse de l'amour, partagée par les deux jeunes gens. C'est l'enfant Yniold, symbole d'innocence et de pureté, qui nous la révèle ; lorsqu'ils sont avec lui, «Ils sont malheureux, mais ils rient...<sup>1600</sup>» ou bien ils ne font que pleurer dans l'obscurité, comme si les pleurs

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>1598</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1599</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1600</sup> *Ibid.*, p. 44.



pouvaient les purifier d'un amour interdit. Le jeune Yniold apparaît comme le garant de la pureté de cet amour, contrairement à Golaud il ne voit pas le mal dans cette relation, car lui-même est pur. C'est pourquoi Golaud se trompe en voulant voir le mal par les yeux de l'enfant, en cherchant une vérité qui n'existe pas, il s'en rend finalement compte lui-même : «Ah ! misère de ma vie !... je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan !...<sup>1601</sup>».

«La seule présence de la pureté ne suffit pas à purifier l'impur<sup>1602</sup>», c'est ce que semblait annoncer de manière symbolique l'impossible lavage du seuil à la première scène. Dès le début de la pièce, l'échec de la purification est annoncé, la tragédie de la mort des deux héros, prophétisée. Malgré le pessimisme de cette fin tragique, l'espoir ne disparaît pas puisque Mélisande laisse une petite fille, symbole de pureté. De plus, la pureté est aussi dans l'amour qui unit Pelléas à Mélisande, et si la mort scelle leur destin, c'est pour signifier que l'amour pur ne peut perdurer dans un monde impur : la pureté ne peut exister dans le temps<sup>1603</sup>. Pour conclure, ce qui importerait ne serait pas de retrouver la pureté originelle perdue, mais d'aimer, car l'amour véritable est pureté et fait accéder l'homme à une vie supérieure, la seule vie véritable, selon Maeterlinck, celle qui met l'homme en contact avec l'infini.

Dans la construction d'un personnage féminin qui n'existe que par la pureté qu'il incarne, Maeterlinck trahit sa recherche d'Idéal : Idéal non seulement de l'amour, lorsqu'il est impossible (sens qui pourrait être donné à l'intrigue), mais surtout Idéal de création artistique dans une pièce qui cherche à se démarquer de la création contemporaine en dénonçant subtilement les conventions théâtrales<sup>1604</sup>.

---

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1602</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>1603</sup> «La pureté, commencement sans suite ni lendemain, ne dure elle aussi que le temps d'un éclair», dans *ibid.*, p. 276.

<sup>1604</sup> Différents critiques le relèvent, par exemple Sophie Lucet dans son article «*Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste : mise en scène et dramaturgie», dans *Annales XXIX, Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 27-48. Elle écrit que Maeterlinck se livre «à une dénonciation subtile des conventions théâtrales ; en cela, il fait œuvre de symboliste» (*ibid.*, p. 47). Par exemple, il se distancie volontairement du drame passionnel et de ses conventions par un effet

Mélisande est un double du poète, de la même façon qu'elle est le double de Pelléas dans la pièce<sup>1605</sup>. Elle est le miroir dans lequel Maeterlinck cherche lui aussi la vérité – comme son personnage Golaud – même s'il est conscient qu'il ne la trouvera jamais (ce que démontre sa pièce). Nous montrerons ainsi que Mélisande se rattache au mythe de Narcisse, qu'à l'instar de Maeterlinck, de nombreux symbolistes se sont réapproprié. Nous découvrirons que la femme sacralisée par sa pureté est aussi un symbole de l'art et de la relation de l'artiste à son art.

#### IV) Pureté de Mélisande et idéal artistique : le mythe de Narcisse et les symbolistes

Le mythe de Narcisse a particulièrement intéressé les symbolistes<sup>1606</sup>, et non des moindres : André Gide (*Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*<sup>1607</sup>), Paul Valéry (dans quatre poèmes publiés : «Narcisse parle», «Fragments du Narcisse», «Cantate du Narcisse» et «l'Ange»<sup>1608</sup>) ou encore Stéphane Mallarmé (Hérodiade

---

d'ironie discret quand il fait dire à Golaud, anticipant la vengeance de la trahison, à la scène 2 de l'acte IV : «simplement parce que c'est l'usage» (exemple donné à la page 44 de ce même article).<sup>1605</sup> «Comme Mélisande se penche sur l'eau, elle se penche sur Pelléas comme sur un autre soi-même, double féminin qu'elle enchaîne et qui l'enchaîne, pris tous deux dans une passion fusionnelle qui abolit les différences, faisant naître la figure de l'hermaphrodite et de l'androgynie.» (Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre, op. cit.*, p. 71). Tandis que Maryse Descamps lit la figure de l'androgynie (très présente dans les œuvres symbolistes) dans ce dédoublement narcissique, pour Christian Lutaud, Maeterlinck fait exister le couple par le verbe même, grâce aux sonorités de leurs noms (à l'instar de Rossetti dont l'écrivain note dans son *Cahier bleu* qu'il crée la femme par les sons) : la fluidité et la liquidité des syllabes unissent plus étroitement encore Pelléas et Mélisande (*cf.* le détail de l'analyse de Lutaud dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 88). Ainsi l'identité de ses personnages est musique, et comme cette dernière, évanescence ; en particulier Mélisande dont le nom évoque le *melos* grec, c'est-à-dire le chant, comme le remarque justement Christian Lutaud (*idem*).

<sup>1606</sup> Réjean Robidoux écrit : «On a dit que Narcisse, figure privilégiée de l'Idéalisme, est le seul mythe qu'ait rénové sinon inventé, le symbolisme.» (dans André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, *op. cit.*, p. 20).

<sup>1607</sup> *Op. cit.*

<sup>1608</sup> Pauline Galli étudie les poèmes de Valéry, dans «Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse», *Arts poétiques et arts d'aimer*, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1073.php> (lien vérifié le 22 février 2012).

Anna Lo Giudice met en valeur cette figure dans son édition de la correspondance entre Paul Valéry et André Fontainas (*Paul Valéry-André Fontainas, Correspondance 1893-1945 : Narcisse au monument*, Paris, Éditions du Félin, 2002, 373 p.).

est une figure de Narcisse, nous le verrons). Gide et Valéry associent explicitement la figure de Narcisse à la figure du poète, voire à la création poétique même<sup>1609</sup>. Quant à Mallarmé, Christian Angelet effectue un rapprochement entre les deux figures qui nous intéressent – Hérodiade et Mélisande – et note : «comme l’Hérodiade de Mallarmé est la figure de la poésie, Mélisande apparaît ici comme le symbole du symbole.<sup>1610</sup>». L’étude d’Hérodiade fait en effet apparaître bien des points communs entre les deux figures féminines. Tout d’abord Hérodiade se présente elle-même comme un être sacré : elle ne veut pas être touchée, la toucher est commettre un sacrilège, c’est pourquoi elle fuit le contact de la Nourrice : «Reculez.» est le premier mot qu’elle lui adresse<sup>1611</sup>. Lorsque la Nourrice veut retenir sa tresse qui tombe, elle parle de ce geste ébauché comme d’une «impiété fameuse» et de «cette main encore sacrilège,/ car tu voulais, je crois, me toucher<sup>1612</sup>».

Les deux personnages ont encore en commun leur beauté. Comme Mélisande, Hérodiade est très belle et a de longs cheveux blonds, si longs qu’ils peuvent enlacer son corps<sup>1613</sup>. Ses cheveux la divinisent : «immaculés», ils évoquent la pureté ; d’autre part, la jeune fille les qualifie d’«immortels»<sup>1614</sup>. Mais à la différence du texte de Maeterlinck, la pureté d’Hérodiade renvoie explicitement à sa virginité et à la sexualité<sup>1615</sup>. Dans son désir de préserver sa pureté de vierge, il y a une fascination pour sa propre beauté qui en fait une figure de Narcisse. D’ailleurs, la seule action du texte est celle d’Hérodiade se peignant les cheveux

<sup>1609</sup> Pour Gide, cf. l’étude de Réjean Robidoux, dans André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, op. cit. et pour Valéry l’article de Pauline Galli «Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse», dans *Arts poétiques et arts d’aimer*, op. cit.

<sup>1610</sup> Le critique appuie sa proposition en prenant la définition que Maeterlinck donne du symbole : «le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l’encontre de ses intentions [parle du poète]», puis en mettant cette définition en parallèle avec les paroles de Mélisande qui ne comprend pas et ne sait pas ce qu’elle dit, dans Christian Angelet, «*Pelléas et Mélisande* : des brouillons de Maeterlinck au livret de Debussy», note 2 p. 53, dans *Annales XXIX : Pelléas et Mélisande*, op. cit.

<sup>1611</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, GF Flammarion, 1989, p. 67.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 69. Plus loin dans le texte, elle anticipe de nouveau un geste de sa nourrice : «Mais n’allais-tu pas me toucher ?» (*ibid.*, p. 70).

<sup>1613</sup> Ceux de Mélisande sont «plus longs que mes bras (...) plus longs que moi (...)» (Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 23), c’est pourquoi ils atteignent Pelléas en descendant le long du mur de la tour (*ibid.*, p. 37).

<sup>1614</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 67.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, p. 70-72.

en se regardant dans un miroir : «Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,/ À me peigner nonchalamment dans un miroir.<sup>1616</sup>». Elle s'adresse à son miroir («Ô miroir !») qu'elle définit comme «Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée», «glace au trou profond» ou «sévère fontaine»<sup>1617</sup>. Par ailleurs, elle rêve d'être «près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille<sup>1618</sup>» et se compare à une fleur au bord de l'eau : «Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi/ Que son ombre dans l'eau vu avec atonie.<sup>1619</sup>». Autant d'éléments qui l'associent de nouveau à Narcisse et qu'elle a en commun avec le personnage de Mélisande. L'héroïne de Maeterlinck n'est-elle pas continuellement associée à l'eau ? Ne se penche-t-elle pas toujours au-dessus de l'eau des fontaines ? Enfin, Hérodiade comme Mélisande sont porteuses de mort, et la femme mallarméenne en est consciente : «O femme, un baiser me tûrait/ Si la beauté n'était la mort...<sup>1620</sup>». D'ailleurs, cette conscience de sa beauté, de sa pureté qu'elle cherche à préserver à tout prix la différencie de Mélisande dont la pureté est innocence, comme nous l'avons vu, et dont les actes sont inconscience.

Examinons maintenant la proposition de Christian Angelet selon laquelle «l'Hérodiade de Mallarmé est la figure de la poésie», et aussi (ce qu'il ne dit pas) la figure du poète. De nombreux critiques relèvent cette déclaration de Mallarmé faite dans une lettre à son ami Cazalis, datée de 1867 : «Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises.». L'écriture de la tragédie devenue poème<sup>1621</sup> est pour beaucoup le reflet de la vie même de Stéphane Mallarmé : de sa vie d'homme et de sa vie d'écrivain, car l'œuvre semble inséparable de l'homme. Pour ces critiques, le texte d'Hérodiade est la

---

<sup>1616</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1617</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1618</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1619</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1620</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>1621</sup> En 1865 selon Catherine Boschian, «L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean- Baptiste», dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 40, 2006 p. 155, <http://id.erudit.org/iderudit/018109ar> (lien vérifié le 22 février 2012).

«transposition symbolique» d'un «drame existentiel» et reflète la crise spirituelle de son auteur<sup>1622</sup>.

Par ailleurs, pour Catherine Boschian, le texte est également l'incarnation d'une expérience poétique<sup>1623</sup>, où Mallarmé veut peindre l'effet (inspiré par la poétique d'Edgar Poe) non la chose : par l'écriture d'Hérodiade, il cherche à définir sa poétique. Il envisage d'ailleurs le texte de la *Scène* (parue en 1871 dans le *Parnasse contemporain*<sup>1624</sup>) comme l'*Ouverture* de l'*Œuvre*<sup>1625</sup>, c'est-à-dire le Livre auquel il consacre toute sa vie. Or ce projet, dans la volonté d'atteindre la perfection, relève de l'Idéal<sup>1626</sup> et en ce sens porte en lui-même l'échec. Il n'y a pas alors véritablement impuissance d'écriture (stérilité) mais une quasi impossibilité de représenter ce qui ne peut l'être : la Beauté parfaite. Cette dernière peut être approchée mais ne peut être touchée et encore moins possédée. Tout acte d'écriture devient alors acte de profanation, geste sacrilège tel celui de la Nourrice lorsqu'à plusieurs reprises elle veut toucher Hérodiade de sa main : toucher, c'est accéder à une jouissance impure car sexuelle ; la jouissance pure ne peut être que celle de la contemplation, elle est contenue dans le désir de la connaissance auquel veut accéder celui qui contemple. On comprend les réticences du poète à toucher de sa plume «la page blanche, érotisée – sublimée – véritable peau dont la virginité obsède<sup>1627</sup>», et encore plus à publier ses œuvres (les

<sup>1622</sup> Catherine Boschian, «L'*Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste», *op. cit.*, p. 156, 157 et 160) ; Monic Robillard, *Le Désir de la vierge : Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. n°322, 1993, p. 13 et Sylviane Huot, *Le «mythe d'Hérodiade» chez Mallarmé : genèse et évolution*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 15.

<sup>1623</sup> Catherine Boschian, «L'*Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste», *op. cit.*, p. 153.

<sup>1624</sup> Information recueillie chez Gardner Davies, dans *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, Paris, Librairie José Corti, 1978, p. 7.

<sup>1625</sup> «Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra peut-être jamais (...)» (extrait de correspondance, dans *ibid.*, p. 19). Dans une lettre à Cazalis de mai 1867, Mallarmé fait un lien direct entre *Hérodiade* et l'*Œuvre* : elle en sera l'*Ouverture*. (*ibid.*, p. 77).

<sup>1626</sup> «Je reviens à *Hérodiade*, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais.» (extrait de correspondance, dans *ibid.*, p. 15).

<sup>1627</sup> Anne Bourgain-Wattiau, *Mallarmé au bord du gouffre*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 102.

publications seront réglementées<sup>1628</sup>). Attirance et horreur du poète pour la page immaculée, attirance et horreur d'Hérodiade pour son corps vierge : dans les deux cas, le rapport du sujet à l'objet est sacré et la figure féminine apparaît comme le double de son créateur.

La virginité et la pureté de la jeune fille sont des attributs de sa beauté<sup>1629</sup>, ils sont aussi des attributs de l'art dans l'esprit du poète, ce qui explique son obsession de la pureté<sup>1630</sup>. Après sa crise spirituelle, Mallarmé est arrivé à une «Conception pure de la pensée», or la pureté de la pensée trahit un désir de virginité : la Poésie pure, absolue que l'écrivain cherche à créer ne pourrait naître que d'une pensée pure ; d'où la vision de la virginité que dégage Monic Robillard du texte mallarméen : «La virginité comme qualité inhérente au lieu psychique où se fabrique la pensée, les mots, la poésie, et habité par ce qu'on pourrait appeler un "méta-sujet", à la fois antérieur et toujours à venir, retiré du monde ou n'y touchant guère que par le fil subtil de la langue.<sup>1631</sup>». La virginité est à l'origine de l'écriture. Dès lors la langue employée doit être aussi pure que l'est la jeune fille : «L'Idéal de pureté, symbolisé par Hérodiade, passe par une *langue immaculée*. Porter atteinte à la virginité constitue un défi au sacré (...)»<sup>1632</sup>. Le sacré est ici celui du verbe, voire du Verbe, car le projet de Mallarmé – immense, ambitieux – peut apparaître comme une provocation à un Dieu auquel il a cessé de croire : n'y

---

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>1629</sup> Gardner Davies écrit à propos de la virginité qu'elle est un «attribut essentiel du symbole de la beauté parfaite que représente Hérodiade.» (Gardner Davies, dans *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, *op. cit.*, p. 39).

<sup>1630</sup> Sylviane Huot note son «étonnante continuité d'une recherche qui, toujours, mène à plus de pureté (...)», dans *Le «mythe d'Hérodiade» chez Mallarmé : genèse et évolution*, *op. cit.*, p. 214. D'autre part, Gardner Davies cite Mallarmé qui écrit : «Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. (...) mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.» (Gardner Davies, *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>1631</sup> Monic Robillard, après avoir donné une explication psychanalytique oedipienne du «désir intense à l'endroit de la virginité» de Mallarmé, propose de «penser une autre virginité», un rapport au corps qui soit un rapport à la pensée (Monic Robillard, *Le Désir de la vierge : Hérodiade chez Mallarmé*, *op. cit.*, p. 14).

<sup>1632</sup> Anne Bourgain-Wattiau, *Mallarmé au bord du gouffre*, *op. cit.*, p. 100. La «*langue immaculée*» est une langue sacrée qu'Hérodiade symbolise en même temps. Monic Robillard écrit : «Mallarmé aura symbolisé la langue au point de la doter d'une subjectivité, d'un corps tout de souffle (...)» (Monic Robillard, *Le Désir de la vierge : Hérodiade chez Mallarmé*, p. 17). Ce corps est celui du personnage d'Hérodiade, animé du souffle créateur ; un corps sacré qui est verbe.

a-t-il pas un certain orgueil<sup>1633</sup> (un orgueil prométhéen ?) à entreprendre la Création d'un Livre unique, comme Dieu a entrepris la Création d'un monde unique ? Rappelons que c'est une crise religieuse qui a déclenché l'écriture de ce texte.

Pour Paul Valéry aussi, la virginité mais également la pureté et la stérilité sont à l'origine de la création poétique mallarméenne, car dans *Hérodiade* elles «apparaissent les conditions mêmes de la beauté.». Dans son chapitre sur Mallarmé, Valéry reprend l'image gidienne du cristal pour faire d'Hérodiade, dans sa recherche de la pureté, le symbole du poète dans sa recherche – esthétique – de la beauté : «faut-il voir (...) dans cette sorte de vocation de l'âme à l'état de cristal, l'extrême expression de toute une esthétique ? Si ce n'est d'une éthique ?...<sup>1634</sup>». À ses yeux, la pureté est bien un élément capital de l'esthétique mallarméenne. Dans sa pureté et grâce à sa pureté, Hérodiade devient le miroir du poète, il se penche sur elle comme Narcisse se penche sur sa propre image. Hérodiade qui se regarde dans le miroir, c'est le poète qui contemple la beauté, qui parfois la saisit et parfois la laisse échapper, ombre fuyante et insaisissable<sup>1635</sup>. C'est – en considérant tout ce qui précède – le sens qui peut être donné à ces paroles d'Hérodiade : «Que de fois et pendant des heures, désolée/ Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont/ Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,/ Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine./ Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,/ J'ai de mon rêve épars connu la nudité !<sup>1636</sup>». Hérodiade, fictive, est une ombre : elle se situe dans un espace-temps limite entre la vie et la mort<sup>1637</sup>, intermédiaire entre la fiction et la réalité.

---

<sup>1633</sup> L'ampleur du projet est sous-jacent dans cet extrait d'une lettre adressée à Villiers de l'Isle-Adam : «J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers...» (Gardner Davies, *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, *op. cit.*, p. 20).

<sup>1634</sup> Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, NRF, 1950, p. 92.

<sup>1635</sup> Gardner Davies s'est également intéressé au narcissisme de Mallarmé : «Étant donné l'évidente prédilection de Mallarmé pour l'image du miroir, il est légitime de s'interroger sur la portée de ses propres penchants narcissistes.» (Gardner Davies, *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, *op. cit.*, p. 37).

<sup>1636</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>1637</sup> «Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?» s'écrit la Nourrice (*ibid.*, p. 67). Or ce sont les premiers mots du poème, les premiers mots de l'Œuvre. Étonnement ou crainte de l'auteur de voir s'échapper sa vision ?

Ainsi, dans le texte de Mallarmé, Hérodiade est à la fois une figure de Narcisse et la figure du poète qui se contemple en elle. On peut dire la même chose du personnage de Mélisande dans la pièce de Maeterlinck. Mais peut-être Mélisande est-elle davantage une Narcisse gidienne qu'une Narcisse mallarméenne, chez qui le désir et la sexualité jouent un rôle important, à la différence de la pièce de Maeterlinck<sup>1638</sup> ?

La pure Mélisande est toujours associée à l'eau, or la pureté et la transparence de l'eau sont les qualités que doit avoir l'œuvre d'art gidienne : «Car l'œuvre d'art est un cristal – Paradis partiel où l'Idée refleurit en sa pureté supérieure (...)»<sup>1639</sup>. C'est de la contemplation du symbole que naît l'œuvre d'art. C'est de la contemplation de Mélisande que la pièce peut être comprise, car c'est par la contemplation même de l'écrivain que la figure féminine a surgi. Seule la contemplation permet de fixer le caractère mouvant des choses et ainsi de les arracher au temps qui passe. Dans sa durée, elle transforme l'eau (mouvante, fluide) en miroir, elle est le seul moyen de saisir la perfection des formes et de les rendre à l'éternité. Si la pureté de Mélisande a été entachée (ce que laissent supposer les allusions au mal qu'on lui a fait), le personnage tente de la retrouver dans la contemplation de sa propre image, ce que suggère la scène inaugurale. L'eau est purificatrice, c'est pourquoi dans la scène 1 de l'acte II la jeune fille aimerait se guérir du mal en plongeant ses mains – malades – dans l'eau profonde de la fontaine. Elle échoue : «Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre.»<sup>1640</sup>. Que cherche-t-elle à atteindre ? Le texte ne le dit pas, car on ne sait pas à quoi renvoie le pronom personnel dans cette phrase. Ne serait-ce pas cette image d'elle-même, celle de sa perfection originelle ? Car par la faute des hommes (de ceux qui lui ont

---

<sup>1638</sup> Le personnage a été étudié comme incarnation du désir sexuel dans des approches psychanalytiques, celles de Monic Robillard, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, op. cit. et d'Anne Bourgain-Wattiau, *Mallarmé ou la création au bord du gouffre* (chapitre II «Mallarmé, Hérodiade et l'obsession de la virginité»). Par ailleurs, le texte évoque très clairement, à plusieurs reprises la sexualité d'Hérodiade (par exemple : «pour qui, dévorée/ D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée/ Et le mystère vain de votre être ?», dans Stéphane Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 70 ou encore : «des calices/ De mes robes, arôme aux farouches délices./ Sortirait le frisson blanc de ma nudité», *ibid.*, p. 71).

<sup>1639</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, op. cit., p. 22.

<sup>1640</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 23.



fait du mal) elle a perdu cette perfection. Comme le Narcisse de Gide, elle est une victime de la faute d'Adam et elle cherche à retrouver la «forme première perdue, – paradisiaque et cristalline.<sup>1641</sup>» derrière les apparences que sont les reflets des choses dans l'eau. Elle voudrait céder à la même tentation que Narcisse : plonger ses mains dans l'eau pour s'emparer de son image. Geste inutile, car troubler l'eau c'est déformer l'image voire la faire disparaître. Accomplit-elle ce geste ou, comme le Poète, se contente-t-elle de regarder : «Le Poète est celui qui regarde.<sup>1642</sup>» ? Le texte n'est pas explicite. Quoi qu'il en soit, Mélisande est bien dans la pièce celle qui regarde son image dans l'eau, qui contemple : sa représentation renvoie au mythe de Narcisse. Or, l'écrivain a fait de la jeune femme un symbole de perfection et de pureté – symbole divin – soit une image de l'Idéal. Dans la contemplation et le rêve, dans le silence<sup>1643</sup>, Maeterlinck s'est «pench[é] sur les symboles», il est descendu en lui-même et «il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être (...) il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline.<sup>1644</sup>» : il a créé Mélisande, double de lui-même, son reflet. Et il a fait de Mélisande un symbole de la création telle qu'il la conçoit. Peut-être l'eau profonde de la fontaine aux aveugles symbolise-t-elle l'origine mystérieuse de la création puisqu'«[o]n ne sait d'où elle vient.<sup>1645</sup>» ? Or, tous les personnages de la pièce, et le lecteur-spectateur aussi, ignorent d'où vient Mélisande et ne le sauront jamais. Il n'est pas étonnant que la jeune femme soit associée à l'eau, ce que suggère le texte à la scène 1 de l'acte II par la chute des cheveux de Mélisande dans la

---

<sup>1641</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, op. cit., p. 107.

<sup>1642</sup> *Idem.*

<sup>1643</sup> Le silence est une des conditions de la création de l'œuvre d'art pure, selon Gide : «De telles œuvres [pures] ne se cristallisent que dans le silence (...)» (André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, op. cit., p. 119). Or il règne autour de la fontaine du parc «un silence extraordinaire» (Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 22). Par ailleurs, la première fois que Mélisande est trouvée auprès d'une fontaine, elle est seule. Enfin, c'est toujours dans ce lieu que l'amour se révèle aux protagonistes, que ce soit dans *Pelléas et Mélisande* ou dans *La Princesse Maleine*. Ajoutons que le silence est le langage même de Mélisande tout autant que celui de Maeterlinck (cf. l'article de Delphine Cantoni «La poétique du silence dans le premier théâtre», dans Marc Quaghebeur (sous la dir.), *Présence/ Absence de Maurice Maeterlinck, Actes du Colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, coll. «Archives du futur», 2002, p. 124-149).

<sup>1644</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, op. cit., p. 118.

<sup>1645</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 22.

fontaine. Par ce mouvement, le caractère extraordinaire, surnaturel du personnage est de plus souligné : les cheveux en effet agissent d'eux-mêmes, comme s'ils étaient vivants. Pelléas en est d'abord surpris et apeuré, ce qu'indiquent les exclamations et les mises en garde : «Oh ! oh ! prenez garde ! prenez garde ! Mélisande !... Mélisande !... – Oh ! votre chevelure !...», avant de constater : «Vos cheveux ont plongé dans l'eau...<sup>1646</sup>». Nous avons également vu que la pureté et la fraîcheur de la voix de Mélisande sont celles de l'eau. Ajoutons que la fontaine aux aveugles jouera son rôle de fontaine miraculeuse, car elle désillera les yeux des deux protagonistes : lorsqu'ils se retrouveront auprès d'elle, le soir fatidique, ils s'avoueront un amour qu'ils n'avaient pas soupçonné<sup>1647</sup>. L'œuvre d'art aussi devrait jouer le même rôle, c'est-à-dire provoquer une vision chez le récepteur qui aille au-delà des apparences : c'est une des intentions des artistes symbolistes.

Par l'idéal de pureté et l'idéal esthétique qu'elle incarne, Mélisande place le sacré au cœur de la création artistique de Maurice Maeterlinck. D'une manière similaire, nous allons voir que le personnage d'initiatrice – Izel – créé par Joséphin Péladan dans *Le Fils des étoiles*<sup>1648</sup>, parce qu'elle incarne sa «théorie de la Beauté», est une médiatrice du sacré et le symbole d'un au-delà.

### **C) LE «TRANSFERT DU SACRÉ» DANS *LE FILS DES ÉTOILES* DE JOSÉPHIN PÉLADAN**

Nous venons de voir que dans la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, le sacré n'est qu'indirectement thématique à travers les notions de pur et d'impur. Dans *Le Fils des étoiles* de Joséphin Péladan, il l'est beaucoup plus directement puisque sont mis scène des personnages sacrés issus de la Haute Antiquité. Nous montrerons au cours de notre analyse que chez Péladan (comme

---

<sup>1646</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1647</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1648</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles : Pastorale kaldéenne en 3 actes*, Paris, Théâtre de la Rose-Croix, édition de Beauvais, 1895, 52 p.

chez Maeterlinck), le sacré ne repose pas sur une thématique, mais que – plus essentiellement – il est lié à un idéal artistique. C'est pourquoi il est possible de lire la conception de l'art et le rapport à l'art de ces écrivains dans le rapport des personnages au sacré.

Pour le catholique non dogmatique qu'est Péladan, la religion est indissociable de l'art et de la magie. Dans le théâtre de Péladan comme dans sa vie, art, religion et magie se mêlent pour définir le sacré. Or, comme nous le verrons, ces notions constituent trois modalités de la croyance<sup>1649</sup> aux frontières perméables. C'est pourquoi un «transfert du sacré» est possible de l'une à l'autre de ces modalités, en particulier de la religion vers l'art. Nous faisons l'hypothèse que *Le Fils des étoiles* illustre ce «transfert du sacré», et nous pensons que ce dernier opère chez de nombreux symbolistes, en raison de l'évolution de la religion et de la foi, des interrogations sur les croyances, mises en doute par les découvertes scientifiques de l'époque. Nous verrons que la confusion de l'art et de la foi est assumée, revendiquée et même théorisée par l'écrivain. D'autre part, il semblerait que le théâtre soit choisi par Péladan, parmi les autres genres littéraires<sup>1650</sup>, comme *mise en jeu de la croyance*, dans la mesure où l'écrivain souhaite un théâtre capable de véhiculer le sacré, à l'instar du théâtre grec<sup>1651</sup>.

Dans un premier temps, nous examinerons la notion de sacré en étudiant le syncrétisme religieux à l'œuvre dans deux de ses pièces de théâtre : *Babylone* et

---

<sup>1649</sup> Nous nous appuyons sur l'ouvrage de Roger Lapointe qui définit ces modalités (*Socio-anthropologie du religieux*, 2 vol. (vol. 1 La religion populaire au péril de la modernité ; vol. 2 Le cercle enchanté de la croyance), Genève, Librairie Droz, 1988-1989, 258 p. (vol. 1), 317 p. (vol. 2)), mais nous substituons la magie à la folie (dans la mesure où elle est la forme que prend la «folie» chez Péladan, qui croit être un mage).

<sup>1650</sup> Joséphin Péladan, en dehors de ses écrits théoriques ou de critiques d'art, est à la fois l'auteur de romans et de pièces de théâtre. C'est pourquoi son choix de mettre en scène (et donc d'utiliser la forme dramatique) le parcours initiatique du principal protagoniste nous semble riche de significations.

<sup>1651</sup> La tragédie grecque constitue un modèle pour de nombreux symbolistes. Anne Pellois le montre en commentant des écrits d'Édouard Schuré, Saint-Pol Roux et Péladan (Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», thèse nouveau régime, Grenoble, Université Grenoble III, 2006, p. 653-656), après avoir rappelé que Wagner, «figure tutélaire des symbolistes, prend pour modèle la tragédie grecque.» (*ibid.*, p. 653).

*Sémiramis*<sup>1652</sup>, choisies pour le rôle primordial qu'y joue la femme. Puis nous verrons de quelle façon la croyance de l'écrivain (et ses différentes modalités) définit son rapport à l'art, et au théâtre en particulier. Dans un troisième temps, nous lirons la pièce *Le Fils des étoiles* comme une illustration de la «théorie de la beauté», théorie née de la croyance de l'artiste qui établit le rapport entre la religion et l'art. Enfin, nous étudierons dans cette même pièce les relations qu'entretiennent la femme, l'art et la religion, à travers le rôle joué par Izel, personnage principal féminin, dans l'initiation d'Oelohil, personnage principal masculin.

### I) Le théâtre de Joséphin Péladan : un théâtre sacré

Dans trois des pièces de Péladan, *Babylone*, *Sémiramis* et *Le Fils des étoiles*<sup>1653</sup>, une atmosphère sacrée est créée par la suggestion de l'existence d'un au-delà. De plus, toutes ces pièces mettent en scène des personnages masculins sacrés : mages, archimages, sârs ou pontifes. Les femmes y sont sacrées par leur rôle de prophétesse (Samsina, dans *Babylone*), de déesse (*Sémiramis*, dans la pièce éponyme) ou d'initiatrice (Izel dans *Le Fils des Étoiles*). Enfin, les drames prennent place dans des temps et des lieux où la religion constituait le pilier de la société. Cependant aucune de ces pièces n'illustre une religion en particulier, au contraire, les religions orientale et chrétienne se mêlent, abolissant temps et lieu et créant un syncrétisme religieux qui ne permet pas de parler de théâtre religieux<sup>1654</sup> mais de théâtre sacré.

---

<sup>1652</sup> Joséphin Péladan, *Babylone : Tragédie en 4 actes*, Paris, Chamuel éditeur, 1895, 123 p. ; Joséphin Péladan, *Sémiramis*, Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1897, 72 p. (autre édition : *Sémiramis*, Paris, Société du Mercure de France, 1905, 91 p.)

<sup>1653</sup> *Op. cit.* pour les trois pièces.

<sup>1654</sup> Selon nous, on ne peut parler de théâtre religieux dans la mesure où le théâtre de Péladan ne représente jamais un épisode précis d'une religion en particulier, n'illustre pas la vie d'un saint ou ne répond pas non plus à un rituel codifié.

## 1) Le syncrétisme religieux fin-de-siècle et le catholicisme de Péladan

La pièce de théâtre que nous nous proposons d'étudier, *Le Fils des étoiles* (1895), est celle d'un écrivain catholique donc celle d'un croyant. Cependant, à l'instar de *Babylone*<sup>1655</sup> (1895) ou *Sémiramis*<sup>1656</sup> (1897) dont l'action prend également place dans la Haute Antiquité<sup>1657</sup>, *Le Fils des étoiles* est une pièce qui témoigne du syncrétisme religieux de son auteur, reflet d'un catholicisme non dogmatique<sup>1658</sup>. En effet, si l'écrivain affirme son catholicisme haut et fort : «Sois catholique avant tout, en tout et par-dessus tout. Le catholicisme est la vérité<sup>1659</sup>», il s'agit d'un catholicisme teinté d'occultisme et d'ésotérisme<sup>1660</sup> qui peut paraître à un premier abord fantaisiste, d'autant plus que Péladan se permet de critiquer les autorités ecclésiastiques. Par exemple, il voit d'un mauvais œil le rapprochement entre le clergé et l'État laïque, d'où lui vient l'idée, partagée avec son ami Stanislas de Guaita, d'un projet d'une «société secrète moderne : la défense du dogme catholique, fût-ce contre les autorités ecclésiastiques à une époque où le clergé s'égarait jusqu'à pactiser avec la démocratie (...)»<sup>1661</sup>. Ce sera la Rose-Croix Kabbalistique. Par ailleurs, Péladan n'hésite pas à s'adresser librement aux hauts dignitaires de l'Église, en témoignent par exemple une «Lettre à l'Archevêque de Paris», publiée en 1892 dans l'éthopée X de *La Décadence latine*, et une «Supplique à S.S. le Pape Pie X pour la réforme de canons en matière de divorce», publiée en 1904<sup>1662</sup>. Mais si l'occultisme l'attire, il entend rester fidèle au catholicisme et c'est la raison pour laquelle il se sépare de Guaita pour fonder la Rose+Croix catholique. En tant que catholique, il considère que la magie pratiquée par son ami est hérétique et qu'il est une autre forme de magie, tolérée

---

<sup>1655</sup> *Op. cit.*

<sup>1656</sup> *Op. cit.* Pièce que nous étudierons plus en détail que *Babylone* en raison des liens qui unissent la femme avec les trois modalités de la croyance que sont la religion, la magie et l'art.

<sup>1657</sup> La Haute Antiquité est égyptienne ou babylonienne par exemple (antérieure au VIII<sup>e</sup> siècle avant J-C).

<sup>1658</sup> Syncrétisme religieux présent également dans la trilogie d'*Antonia* d'Édouard Dujardin, comme nous l'avons vu précédemment (3<sup>ème</sup> partie, p. 257 et suiv.).

<sup>1659</sup> Joséphin Péladan, *La Décadence latine : Istar*, Paris, G. Édinger éditeur, 1888, p. XVI.

<sup>1660</sup> Il se nourrit de lectures ésotériques entre 1880 et 1884 (Christophe Beauvils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918*, Grenoble, Jérôme France, 1993, p. 32).

<sup>1661</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1662</sup> Pour plus d'informations à propos du rapport de Péladan au catholicisme, cf. *ibid.*, p. 190-192.

par sa religion et beaucoup plus puissante encore, celle de l'art : «l'occulte ne pouvait être que subordonné au catholicisme et la magie cérémonielle était un enfantillage à côté de la magie de Wagner<sup>1663</sup>». La découverte de Richard Wagner provoque en lui une véritable conversion, à l'origine de son projet de communauté artistique : «Mais surtout l'imagerie de *Parsifal* lui avait donné la première idée d'un ordre esthétique et religieux inspiré de la chevalerie du Graal, une nouvelle Rose-Croix dont il serait le grand maître et qui aurait pour but de rétablir l'idéalisme en art et de sauver pour un temps les Latins de l'inéluctable décadence<sup>1664</sup>».

La rupture avec Guaita semble opérer définitivement le transfert de la foi en Dieu à la foi en l'Art. D'ailleurs, la Rose-Croix catholique devient rapidement la Rose-Croix esthétique<sup>1665</sup>. Péladan constate que les hommes cherchent dans les musées les «émotions sacrées<sup>1666</sup>», il déclare même au début de *L'Art idéaliste et mystique* que «le Louvre officiera, si Notre-Dame est profanée<sup>1667</sup>» : il ne rejette donc pas ce qu'on pourrait appeler une laïcisation du sacré. Finalement, il ne fait qu'adopter le point de vue des théologiens actuels vis-à-vis de la croyance religieuse, pour lesquels la croyance n'a pas diminué mais s'est transformée<sup>1668</sup>.

La position religieuse du syncrétisme n'est ni unique ni choquante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au regard du succès de l'ouvrage d'Édouard Schuré, *Les Grands initiés*<sup>1669</sup>

<sup>1663</sup> Christophe Beaufile, *Le Sâr Péladan, 1858-1918 : Biographie critique*, Paris, Aux amateurs des livres, 1986, p. 75.

<sup>1664</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1665</sup> Passage de la Rose-Croix catholique (créée en 1890) à la Rose-Croix Esthétique : «Le 14 mai, dans une *Instauration de la Rose-Croix esthétique, Parole du Sâr de la Rose-Croix à ses pairs* parue en annexe au Salon de 1891, Joséphin définissait pour la première fois un objet précis. (...) la Rose-Croix Esthétique relèverait les masses incroyantes en exaltant un art idéaliste qui infuserait aux contemporains une forme moderne de la foi (...) L'apôtre de cette régénération promettait de promulguer de nouveaux "canons" esthétiques propres à insuffler "l'essence théocratique" dans l'art, s'attaquant aux préjugés de "bonne exécution", à l'académisme des Pompiers en même temps qu'à tout "dilettantisme de procédé", dans le but de subordonner toute manière, tout style, toute technique, à la beauté idéale.» (Christophe Beaufile, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918, op. cit.*, p. 193).

<sup>1666</sup> Joséphin Péladan, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, E. Sansot et Cie, 1905, p. 91.

<sup>1667</sup> Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique : Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel Éditeur, 1894, p. 20.

<sup>1668</sup> Roger Lapointe, *Socio-anthropologie du religieux*, vol. 2, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1669</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Pocket, coll. «essai poche», n° 2182, 2004, 508 p.

(réédité à de nombreuses reprises), ouvrage dont un des objectifs principaux est de montrer l'unité des religions : de même que Dieu est UN, la religion est UNE et n'a fait que prendre des formes différentes à travers le temps (nous verrons dans l'étude du *Fils des étoiles* que le personnage d'Izel est emblématique de ces métamorphoses). Le livre de Schuré plaît car il est en parfaite conformité avec cette «théorie de l'évolution» qui semble pénétrer tous les champs, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : «le trait dominant est celui de l'évolutionnisme (...). L'idée d'évolution sera partout (...). La naissante histoire des religions illustre cette orientation de façon paradigmatique.<sup>1670</sup>». Par ailleurs, la croyance elle aussi serait UNE et évoluerait d'un champ à l'autre. Seul changerait l'objet de la foi – Dieu ou l'art – et s'opérerait alors un transfert du sacré.

## 2) Le syncrétisme religieux dans *Babylone* et *Sémiramis*

Pour en revenir au syncrétisme religieux de Péladan, nous constatons que ni *Babylone* ni *Sémiramis* ni *Le Fils des étoiles*<sup>1671</sup> n'illustrent des épisodes de la religion chrétienne, ce qui n'empêche pas que cette dernière soit toutefois présente par des mentions concrètes de l'histoire chrétienne ou par la croyance en une religion unique<sup>1672</sup>. Ainsi, la tragédie *Babylone* qui se déroule à Babilou, en Kaldée, met en scène une femme, Samsina, qui joue le rôle d'une prophétesse. Cette dernière dévoile «l'oracle d'Ilou» qui signifie l'annonce de la venue du Christ et donc la fin du polythéisme oriental. Elle est également l'objet d'une vision qui est celle de la naissance du Christ<sup>1673</sup>. À la fin de la pièce, le Sâr

---

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1671</sup> *Op. cit.*

<sup>1672</sup> Anne Pellois constate que le syncrétisme religieux qui «caractérise un certain nombre de pièces symbolistes» «témoigne de la nécessité de revenir à une forme de croyance.» : «La première logique, qui caractérise l'univers dramatique de Péladan, consiste à utiliser le syncrétisme dans une entreprise de filiation de la religion catholique avec des systèmes antérieurs de croyance, visant à montrer la pérennité et la vérité du système catholique. Les œuvres de Péladan opèrent la synthèse des croyances antiques et des croyances chrétiennes dans un but bien précis : donner à la religion chrétienne une origine antérieure à l'apparition du Christ.» (Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité », *op. cit.*, p. 219). Pour sa part, Anne Pellois a illustré le syncrétisme religieux de Péladan en étudiant *Babylone* et *La Prométhéide* (remarque : elle n'étudie pas *Le Fils des étoiles* dans sa thèse).

<sup>1673</sup> Joséphin Péladan, *Babylone : Tragédie en quatre actes*, *op. cit.*, p. 40-41.

Mérodack est converti (à l'amour chrétien) par la transformation du Tau en croix chrétienne. De plus, en apportant l'amour au Sâr, Samsina se fait l'intermédiaire entre le monde des humains et le monde divin, car dans la religion chrétienne le Christ est amour : «L'amour ne serait-il pas ce nouveau sentiment, annoncé par l'oracle.<sup>1674</sup>». En entremêlant religion orientale et religion chrétienne, Péladan illustre l'idée défendue par Schuré de l'existence d'une religion unique. C'est également par l'amour, moteur de son destin et de celui de son peuple, que Sémiramis pourrait être une figure christique (Christ est Amour pour les chrétiens), bien que rien dans la pièce ne fasse explicitement référence à la religion chrétienne. En effet, la Reine règne par l'amour qui produit la cohésion sociale et politique du pays. C'est parce qu'elle est aimée de ses soldats qu'elle en est obéie et qu'elle remporte toutes les victoires, conquiert tous les territoires (Afrique et Asie presque entières)<sup>1675</sup> : «SÉMIRAMIS : Je suis l'amante des légions, l'épouse de l'armée !<sup>1676</sup>». Ses succès, son invincibilité font que ses soldats la croient déesse : tous portent «un cœur d'amant pour la colombe assyrienne. (...) On la croit insensible et d'essence divine.<sup>1677</sup>». L'amour est valorisé dans la pièce, car d'une part, il justifie la vie : «KETH-AOUR : Magnifique ou charmante, si la gloire ou l'amour l'emplit,/ l'existence, dans son cours ordinaire, ne vaut pas un regret. <sup>1678</sup>», et d'autre part, il révèle la beauté et sa puissance : «SÉMIRAMIS : Moi, je nais de ce soir à une vie nouvelle./ Oh ! parle encor ce langage inconnu qui seul exprime l'âme !/ Oh, ne détourne pas tes yeux, ce miroir enchanté/ où je me vois si belle !». Grâce à l'amour que lui porte Keth-Aour, Sémiramis découvre la vanité de ses exploits guerriers<sup>1679</sup> ainsi que sa nature de femme<sup>1680</sup> ; elle va jusqu'à renier le fait que le peuple ait fait d'elle une

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1675</sup> De même que la religion chrétienne se propagera grâce aux apôtres.

<sup>1676</sup> Joséphin Péladan, *Sémiramis*, Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1897, p. 13.

<sup>1677</sup> Joséphin Péladan, *Sémiramis*, *op. cit.*, 1905, p. 50-51.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p. 47. Keth-Aour dit encore : «J'ai vécu et la mort ne peut plus rien m'ôter.» (*ibid.*, p. 71).

<sup>1679</sup> À l'instar du personnage de Tête d'Or dans la pièce éponyme de Claudel, qui découvre l'amour grâce à La Princesse (il y a donc chez Péladan inversion des rôles homme-femme).

<sup>1680</sup> «Hier, j'étais ce divin personnage/ qui manifeste aux hommes étonnés la majesté du ciel./ Incroyable métamorphose, inouï changement !/ Un nouveau cœur habite ma poitrine !» (Joséphin Péladan, *Sémiramis*, Paris, *op. cit.*, 1905, p. 57).



déesse<sup>1681</sup>. La beauté dont Sémiramis prend conscience sous le regard de l'amour et que tout le texte ne cesse de souligner provoque la fascination des hommes, prêts à mourir pour elle (les trois hommes qui l'ont aimée sont allés volontairement à la mort) ; par ailleurs, le personnage lui-même utilise son pouvoir de fascination : «Pourquoi as-tu paru quand je le fascinai ?<sup>1682</sup>».

Il est significatif que ce soit Keth-Aour qui lui fasse découvrir l'amour et lui révèle sa beauté. En effet, différents éléments du texte donnent à ce personnage les traits du poète : son portrait parle d'une «allure héroïque et rêveuse», d'un «air de dédain et de mélancolie<sup>1683</sup>», il est aussi celui qui veut «[v]ivre selon son vœu et mourir de son rêve<sup>1684</sup>». Par conséquent, c'est bien le poète (figure de l'écrivain) qui grâce à l'amour crée la beauté et se donne à la fois une raison de vivre et de mourir : «Tu es l'être irréel qu'un poète conçoit/ en combinant l'effort héroïque et la race divine.», déclare Keth-Aour à Sémiramis<sup>1685</sup> ; «Je dois mourir de mon amour, ô Reine (...)»<sup>1686</sup>. Ainsi la femme qui incarne la beauté symbolise l'art et le rapport de Keth-Aour à Sémiramis est aussi celui du poète, prêt à tous les sacrifices pour la beauté de l'art<sup>1687</sup>. Le texte nous dit que c'est seulement par l'amour que le poète peut créer la beauté, il est le moyen terrestre d'accéder au divin. De plus, l'art du poète est magie (à l'instar de celui de Wagner, selon Péladan), ce que la fin de la pièce (version de 1905) donne à voir, lorsque le mage fait disparaître Sémiramis. C'est aussi dire peut-être que la vérité divine peut être révélée par l'illusion, que crée lui aussi le théâtre, lui donnant alors un pouvoir de conversion.

---

<sup>1681</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1682</sup> *Ibid.*, p. 64. Cette scène de la pièce fait penser à la scène de fascination de la Salomé d'Oscar Wilde (*Salomé*, édition bilingue, Paris, GF Flammarion, n° 649, 1993, p. 71). Sémiramis veut pousser le général d'Assour à mourir pour elle (peut-être pour protéger Keth-Aour), en lui promettant que peut-être alors elle l'aimerait ou du moins qu'il aura l'illusion de son amour : «*Zakir fasciné a pris la bague.*» (or cette bague est remplie de poison), dans *ibid.*, p. 61-62.

<sup>1683</sup> Joséphin Péladan, *Sémiramis*, *op. cit.*, 1905, p. 22.

<sup>1684</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1686</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1687</sup> Au-delà de toutes ses extravagances et de toutes les (mauvaises) intentions qui lui sont conférées, Joséphin Péladan est un homme qui a consacré sa vie à l'art, croyant en son pouvoir de changer le monde et de l'empêcher de tomber dans la «décadence».

L'amour terrestre conduit à l'amour divin : peut-être est-ce le message christique que l'auteur veut transmettre en créant son personnage féminin ? Sémiramis possède par ailleurs un autre point commun avec le Christ. Sa naissance est mystérieuse, mais le texte nous apprend qu'elle est à moitié divine et à moitié humaine. Divine par sa mère, humaine par son père, la double origine de Sémiramis lui donne un caractère ambigu sur lequel le texte joue sans cesse<sup>1688</sup>. Dans la version de 1905, le Mage Ourkam la fait disparaître en la métamorphosant en colombe<sup>1689</sup> – oiseau dont on connaît la forte symbolique judéo-chrétienne – pour édifier le peuple et conserver sa croyance en une reine-déesse. La disparition de Sémiramis, bien qu'étant la conséquence d'une action magique, nous paraît toutefois aussi mystérieuse que celle du corps du Christ après la mise au tombeau. Dans la pièce éditée en 1897, bien qu'à contrecœur, Sémiramis fait le sacrifice de son amour terrestre pour l'amour de son peuple, de la même façon que le Christ se sacrifie pour l'amour de l'humanité. Ses dernières paroles pourraient d'ailleurs s'appliquer à la vie du Christ : «Descendue céleste des sommets pour vous guider,/ l'œuvre étant accomplie, je vous quitte./ Votre reine, qui ne saurait mourir va disparaître. (...) Moi, je reprends ma place parmi les Dieux !». Tous ces éléments permettent de voir la figure christique derrière le personnage de Sémiramis, malgré tout ce qui les différencie.

La fin de la pièce est bien différente dans l'édition de 1897 : Sémiramis a renoncé à sa divinité pour l'amour d'un homme et elle décide de se tuer pour le rejoindre dans la mort. Cependant la mise en scène de sa mort maintient aux yeux du peuple son caractère divin. Elle déclare à ses hommes les quitter pour avoir été trahie («O légions infidèles, armée qui m'a désobéi<sup>1690</sup>»), de même que le Christ mourra en raison d'une trahison. Comme ce dernier, sa mission sur terre est terminée : elle

---

<sup>1688</sup> Ce qui peut être lu également comme le reflet de l'ambiguïté de Péladan dans son rapport à la femme.

<sup>1689</sup> «dans une apothéose/ Un vol de colombes mystiques planera/ sur les témoins éblouis du miracle» (Joséphin Péladan, *Sémiramis*, *op. cit.*, 1897, p. 65). «Colombe» est d'ailleurs le surnom qui lui est donné par tous, ce qui n'a rien d'étonnant, car étymologiquement Sémiramis signifie «amie des colombes», de l'akkadien *Sammuramat* (*Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT– SEJER, 2009, p. 2082).

<sup>1690</sup> Joséphin Péladan, *Sémiramis*, *op. cit.*, 1897, p. 71.

doit rejoindre les dieux<sup>1691</sup>. Elle proclame à son peuple son immortalité et de cette façon le pousse à croire. Ainsi la comparaison des fins des deux éditions de 1897 et 1905 souligne encore plus le caractère ambigu du personnage, dont on ne peut dire avec certitude si elle est femme ou déesse (seule la croyance peut apporter la certitude). Péladan a-t-il voulu en faire un personnage hypostatique, à l’instar du Christ ?<sup>1692</sup> Quoiqu’il en soit, l’édition de 1897 la présente davantage comme une femme, tandis que celle de 1905 en fait plutôt une déesse. Toutefois, dans les deux cas, Sémiramis ne perd jamais totalement son caractère divin, elle reste – comme elle l’a toujours voulu – «Sémiramis la Grande». En fait, la femme telle que veut la représenter Péladan (telle qu’il la rêve ?) est à la fois femme et déesse, sa dualité est essentielle (dans le sens où elle constitue son essence). D’ailleurs, Keth-Aour le poète, qui est une figure de l’écrivain, le dit dans son dernier souffle : «Sémiramis, déesse et femme...<sup>1693</sup>» sont les derniers mots qu’il prononce avant de mourir. Dans la pièce, l’amour que reçoit ou que donne Sémiramis (mais aussi les autres personnages de la pièce) apparaît comme le vecteur de transfert du sacré – du monde divin – vers le monde humain.

## II) Théâtre, jeu et croyance

Quel jeu joue Péladan dans la mise en scène à la fois de sa propre vie et de son théâtre ? Nous émettons l’hypothèse d’un jeu sérieux – jeu sacré – aux implications concrètes, dont le but serait d’emporter l’adhésion du spectateur et ce faisant de réveiller sa croyance. Si le spectateur croit à ce qui se passe sur scène, et

---

<sup>1691</sup> Mêmes propos adressés à son peuple que ceux qui figurent dans l’édition de 1905 (cités précédemment).

<sup>1692</sup> Le Christ est à la fois Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit, tandis que Sémiramis est à la fois déesse, femme et colombe (symbole du Saint-Esprit, dans le Nouveau-Testament). Rappelons que Sémiramis est associée tout au long de la pièce à la colombe (*Sémiramis, op. cit.*, 1905 : p. 6 «Simmas, qui l’adopta, l’appelait sa colombe !» ; p. 8 «Le jour – ô Dieu ! qu’il ne luise jamais ! – / où la colombe des combats deviendrait la colombe amoureuse» ; p. 12 Keth-Aour : «Que demain soit la mort, si aujourd’hui, une heure, / je suis aimé de la Colombe.» ; Sémiramis : «J’ai vieilli ! – Colombe de Simmas» ; p. 36 Zakir-Iddin : «il n’est pas un soldat qui ne porte sous sa cuirasse/ un cœur d’amant pour la Colombe assyrienne.» ; et également p. 39, 53, 54 et 72).

<sup>1693</sup> *Ibid.*, p. 68. En ce sens, le mystère dont Sémiramis est porteuse n’est jamais résolu, elle reste une énigme.

si ce qui se passe sur scène relève du sacré, alors le théâtre redevient le rituel religieux qu'il était à ses origines<sup>1694</sup> : tel est le raisonnement qu'a pu se tenir Péladan<sup>1695</sup>.

### 1) Les modalités de la croyance

#### Religion, art et folie

On pourrait définir Joséphin Péladan comme étant un croyant, un artiste et un «fou»; catholique convaincu, écrivain pléthorique dont les excentricités vestimentaires<sup>1696</sup> ou comportementales pourraient faire penser qu'il est atteint d'une douce folie<sup>1697</sup>. Par exemple, il croit de bonne foi être le descendant direct d'un ancêtre kaldéen, Baladan, altération de Bel-Adam, fils du Dieu Bel<sup>1698</sup>, autrement appelé le mage Mérodack-Baladan («Sar babylonien (...) qui vécut entre les sixième et septième siècles avant l'ère chrétienne et apparaît à deux

<sup>1694</sup> On ne s'étonne pas ainsi de l'intérêt de Péladan pour le théâtre de plein-air dont il s'est fait, selon Anne Pellois, le «zélé défenseur» (Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 656).

<sup>1695</sup> À l'instar des tragédies antiques, plusieurs tragédies de Péladan ont été jouées en plein-air, où elles ont remporté un succès populaire (Christophe Beaufils, *Le Sâr Péladan, 1858-1918, biographie critique, op. cit.*, p. 128). Par exemple, *Œdipe et le Sphinx* est représenté le 1<sup>er</sup> août 1903 au Théâtre antique d'Orange (aujourd'hui Les Chorégies).

<sup>1696</sup> «Cette progression inquiétante marchait de pair avec ses costumes de plus en plus remarquables. Jean Lorrain leur consacra une chronique en avril 1888, après avoir aperçu Péladan à Saint-Gratien vêtu d'un "complet de drap bleu ciel" avec "jaquette Watteau à la paysanne, s'ouvrant sur un gilet de satin crème à fleurs faisant corsage et lacé par derrière"; d'une "collerette à la Pierrot" émergeait un visage "aux yeux de bistre, aux lèvres sanglantes, nimbé de la chevelure en auréole des byzantines iconostases"... Son voyage à Bayreuth en juillet 1888 devait rester légendaire à cet égard.» (Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918, op. cit.*, p. 141).

<sup>1697</sup> Christophe Beaufils, dans sa biographie critique, parle quant à lui d'une «maladie du lyrisme» (sous-titre de son ouvrage de 1993).

<sup>1698</sup> *Ibid.*, p. 166 ; «dans l'*Oraison funèbre du chevalier Adrien Péladan* (...) il affirmait en toutes lettres que sa famille, sa race, formât une lignée de mages descendant en ligne directe des "trois premiers adorateurs de Jésus"» (*ibid.*, p. 173).

reprises dans l'Ancien Testament<sup>1699</sup>) ; d'autre part, il se fait appeler «Sar Péladan» : il signe d'ailleurs ses ouvrages, articles ou courriers de ce titre<sup>1700</sup>.

Chez Péladan, l'art, la religion et la folie (douce) se mêlent ; or, selon Roger Lapointe, ce sont trois modalités de la croyance aux frontières perméables puisque, d'après son hypothèse, «les êtres humains ont toujours été à la fois déments, religieux et artistes<sup>1701</sup>». La perméabilité des modalités de la croyance favoriserait le passage et/ou l'entremêlement d'une modalité à l'autre, que nous verrons à l'œuvre très concrètement dans la pièce *Le Fils des étoiles*. La «pose artiste» consciente de Péladan dit cet entremêlement de l'art et du religieux, elle n'est donc pas un simple jeu gratuit. Et l'écrivain, loin d'être fou, est tout à fait conscient de ce qu'il fait lorsqu'il feint de se croire élu (ce qui en ferait le successeur du dernier grand initié qu'est le Christ) ou encore lorsqu'il porte les habits du mage : si le déguisement est un jeu, c'est un jeu signifiant et il est révélateur que des photos du Sâr soient parfois intégrées dans les éditions de ses œuvres. Pour Péladan, le mode de vie peut être un art et l'habit ne fait qu'extérioriser ses convictions intimes, soit sa foi en l'art et en la religion.

La lecture de quelques-uns des ouvrages théoriques de l'artiste (ce dernier est très prolix ! ) nous apprend que, pour lui, avoir foi en l'art, c'est avoir foi en Dieu. C'est pourquoi l'écrivain se donne pour mission de défendre l'art en combattant sa «déchéance», qui serait la manifestation d'une perte du sens du sacré. Tel un chevalier des temps modernes, Péladan part en croisade sous la bannière de l'Ordre de la Rose+Croix pour sauver la religion (plus précisément le

---

<sup>1699</sup> *Ibid.*, p. 165. On peut lire ces deux textes quasi identiques dans Esaïe, 39 et Rois II, 20, dans *Traduction œcuménique de la Bible, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, Paris, Alliance biblique universelle-Le Cerf, 1990, p. 513 et 455.

<sup>1700</sup> Le personnage de Mérodack apparaît dans différents romans. Par exemple dans *Le Vice suprême* où il est, selon Beaufils, «un second Péladan» qui «représentait l'auteur dans son «protéisme de mage» (Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918, op. cit.*, p. 86), ou encore dans le roman *Istar* : «Mérodack représentait Joséphin en mage» (*ibid.*, p. 147). De plus, il signe du nom de «Mérodack» ses lettres à son ami Guaïta, qui en retour signe «Nébo», nom d'un autre personnage du roman ; il utilise aussi ce nom dans une lettre à Barbey d'Aurevilly (*ibid.*, p. 139). Enfin, le nom est affublé d'un titre dans un article du journal *l'Initiation* de juin 1890, signé «Sar Mérodack Péladan, Légat catholique romain» (*ibid.*, p. 180).

<sup>1701</sup> Roger Lapointe, *Socio-anthropologie du religieux*, vol. 2, *op. cit.*, p. 256.

catholicisme) par l'art<sup>1702</sup>, et c'est bien ce qu'exprime son exhortation : «qu'une chevalerie paraisse pour honorer et servir l'Idéal<sup>1703</sup>».

### Singularité et collectivité

Par son mode de vie, par ses prises de parole, nul doute que l'écrivain se singularise. Ce masque du Mage, cette figure de l'initié qu'il épouse sont une revendication de sa singularité (de son excentricité, diraient certains<sup>1704</sup>), ce qui le fait entrer dans ce que Nathalie Heinich appelle le «régime de singularité<sup>1705</sup>». Mais la singularité n'exclut pas la collectivité<sup>1706</sup>, c'est une communauté – certes élitiste – que Péladan cherche à créer en instituant l'Ordre de la Rose+Croix, un ordre qui par ses règles énoncées dans différents textes<sup>1707</sup> instaure un critère d'excellence artistique, rend public le groupe et lui donne par conséquent une place dans la société. Les Salons de la Rose+Croix seront un tremplin pour des peintres jusqu'alors inconnus mais qui cesseront de l'être (par exemple, Armand Point, Alexandre Séon ou Fernand Khnopff). Cette communauté cherchera d'ailleurs à s'élargir par la volonté de toucher un plus large public, comme nous le verrons. Nous pensons avec Anne Pellois qu'«[i]l n'est pas contradictoire de voir

<sup>1702</sup> Anne Pellois développe l'idée d'une «croisade artistique» dans sa thèse (Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 427-438).

<sup>1703</sup> Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1704</sup> Péladan a évidemment des détracteurs, qui le prennent pour un «fou». Sophie Lucet énumère un certain nombre de «textes satiriques brocardant Péladan» (Sophie Lucet, «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 417, note 185). Il a aussi des admirateurs, et non des moindres : Barbey d'Aurevilly qui, certes poussé par le jeune écrivain, acceptera de rédiger la préface au *Vice suprême* (Christophe Beauvils, *Le Sâr Péladan, 1858-1918 : Biographie critique*, *op. cit.*, p. 32) ; Paul Verlaine qui écrit dans *Quinze jours en Hollande* que Péladan est un «homme de talent considérable, éloquent, profond souvent, et que tous ceux capables de comprendre et d'apprécier doivent, sous suspicion de mauvaise foi insigne, admettre sinon admirer.» (*ibid.*, p. 96) ou encore August Strindberg qui écrit dans *Inferno* : «Le Sâr Péladan, jusqu'alors un inconnu pour moi [c'est-à-dire avant sa lecture de *Comment on devient mage*, en 1897] se présente comme un orage, une révélation de l'homme supérieur, de l'Übermensch de Nietzsche» (*ibid.*, p. 137).

<sup>1705</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, NRF, Gallimard, 2005, p. 40.

<sup>1706</sup> Nathalie Heinich écrit que la tension entre la singularité et l'universalité est caractéristique du régime de singularité (*ibid.*, p. 83).

<sup>1707</sup> *Constitution de la Rose-Croix : Le Temple et le Graal* (1893) ; *Typhonia : avec la Règle esthétique du second Salon de la Rose+Croix* (1892) ; *L'Art idéaliste et mystique, doctrine de l'Ordre et du Salon annuel de la Rose+Croix* (1894). S'il y a jeu (existence de règles), ce jeu est bien sérieux.

en Péladan à la fois le partisan d'une élite artistique protégée par les structures occultes de cette simili société secrète et un des plus ardents défenseurs d'un art pour un large public.<sup>1708</sup> À ce propos, un critique de l'époque – Pierre Valin – se méprend sur les intentions de l'auteur en pensant que ce qu'il appelle «le théâtre de déclamation», dont *Le Fils des étoiles* est selon lui une illustration, ne peut être représenté que dans de petites salles avec un public restreint (donc d'élite). Il est curieux qu'évoquant «l'usage renouvelé des chœurs antiques<sup>1709</sup>», un style de jeu aux gestes «lents et larges», «des intonations des rapsodes»<sup>1710</sup>, il ne songe pas à la possibilité d'un théâtre de plein air (celui-là même que défendra Péladan) qui justement n'a pas besoin de ce décor mimétique que Valin critique dans son article<sup>1711</sup>. Sans doute, la volonté de créer un théâtre nouveau «élitiste», c'est-à-dire vecteur d'une pensée, qui puisse aussi toucher un large public relève-t-elle de l'utopie et peut-elle sembler paradoxale, mais n'est-elle pas cependant légitimée par le modèle du théâtre grec, aux yeux des symbolistes et de Péladan en particulier ? Nous ne pouvons que constater l'unité du théâtre de Péladan, dont toutes les pièces véhiculent les mêmes idées, et dont le sacré est véhiculé par l'art. L'élitisme artistique se réconcilie avec la collectivité dans un but d'«édification populaire» : «Péladan devient le chantre d'une nouvelle conception du théâtre social, qui cherche à réinscrire l'institution théâtrale au cœur du civique, selon le modèle grec (...)»<sup>1712</sup>. Le projet «utopique» de Péladan et son aspect «réactionnaire<sup>1713</sup>» n'est pas si isolé qu'Anne Pellois le laisse entendre, si on considère le mouvement symboliste dans son ensemble. En effet, c'est mus par les

<sup>1708</sup> Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 183.

<sup>1709</sup> Pierre Valin, «Le théâtre de déclamation dans *Le Fils des étoiles*», dans *La Revue d'art dramatique*, tome XXVI, avril-juin 1892, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 53.

<sup>1710</sup> Pierre Valin, «Le théâtre de déclamation dans *Le Fils des étoiles*», dans *La Revue d'art dramatique*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1711</sup> «Quant à la décoration du *Fils des étoiles*, elle témoignait ridiculement de l'inanité qu'il y a à vouloir donner un décor au théâtre de déclamation.» (*ibid.*, p. 55). Adoptant la position symboliste, Valin souhaite «une scène sans décor, selon le gré de M. Quillard, avec une toile de fond arabesquée et nuancée concordamment aux sentiments exprimés dans la pièce, selon le vœu de M. Séon, le plus remarquable exposant de la Rose-Croix.» (*idem*).

<sup>1712</sup> Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 425.

<sup>1713</sup> Anne Pellois parle d'une «révolution artistique» «extrêmement réactionnaire» dans le sens d'un ordre ancien à restaurer («Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 438).

mêmes intentions qu'Armand Point<sup>1714</sup> et Maurice Denis (à la suite de William Morris, en Angleterre) créent chacun des communautés artistiques – les Ateliers de Haute-Claire et les Ateliers d'art sacré – afin de rendre accessible la beauté à un large public. De plus, les deux peintres se tournent vers le passé, c'est-à-dire la peinture primitive et les chefs d'œuvres classiques, pour créer du nouveau. D'autre part, si «les arts du théâtre»<sup>1715</sup> sont placés en haut de la hiérarchie par Péladan (et les symbolistes en général), il ne faut pas oublier que le théâtre rêvé par les symbolistes doit contenir tous les arts : peinture, musique, danse (voire sculpture et architecture). C'est ainsi conçu, en tant que spectacle total, que «[l]es arts du théâtre sont les plus aptes à faire partager à l'ensemble d'une population les émotions d'art, et à porter le projet d'un art de masse.<sup>1716</sup>», comme l'écrit Anne Pellois.

#### La croyance et le public

Or, l'«art de masse» suppose la présence d'un public nombreux. Si à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la croyance est reléguée dans la sphère du privé, Péladan est conscient que la restauration de la foi par la défense de l'art ne sera possible qu'en touchant un public élargi ; c'est pourquoi il évoluera de l'«élitisme individualiste», tel qu'il existe au sein de l'Ordre de la Rose+Croix, au désir de prendre en considération le public. Aux représentations en cercle relativement fermé de ses pièces (lors des Salons de l'Ordre) succéderont les représentations à ciel ouvert, comme celle de *Sémiramis* qui inaugure le théâtre antique de la Nature à Champigny-la-Bataille, en 1905. Il faut cependant tenir compte du fait que le «choix» du lieu de représentation, et donc du public, est aussi dû en partie au fait que ses pièces ont été refusées par les «grands théâtres» que sont l'Odéon ou la Comédie française (par exemple, *Le Prince de Byzance* en 1896 et *Le Fils des étoiles* en 1895). D'autre part, à cette époque, le théâtre occupe une place élevée dans la hiérarchie

<sup>1714</sup> Une étude de l'œuvre de ce peintre conclura notre partie sur le sacré (cf. infra p. 419 et suiv.).

<sup>1715</sup> Titre d'un article de Péladan publié dans la *Revue bleue* du 14 novembre 1908.

<sup>1716</sup> Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité », *op. cit.*, p. 438.



des genres, derrière la poésie, «genre suprême de la hiérarchie des activités littéraires<sup>1717</sup>», il est en quelque sorte une vitrine de l'art. De plus, il permet, le temps de la représentation, de regrouper en un seul lieu des citoyens et de créer les conditions favorables à la diffusion voire au partage des croyances, celles d'une «communion» entre les spectateurs (ce qui ne signifie pas nécessairement que cette communion s'établira). En effet, «la croyance religieuse se vit toujours dans un groupe restreint<sup>1718</sup>» et c'est parce qu'elle est partagée qu'elle est «raisonnable» et se distingue de la folie.

La «part du jeu» et de la croyance dans l'art en général et au théâtre en particulier

En tant qu'amateur d'art et que spectateur de pièces de théâtre, Péladan a nécessairement éprouvé lui-même le pouvoir de l'illusion : celui des images qui présentent une «réalité seconde», simulacre d'une «réalité première», pour reprendre les termes de Roger Lapointe. L'illusion conduit à croire ce que l'on voit, mais pour une durée limitée, à savoir celle du spectacle ou celle de la vision de l'œuvre. L'aspect ludique du jeu théâtral reposerait sur la prise de conscience de l'illusion et donc du jeu, laquelle serait une des sources de plaisir du spectateur de théâtre : le spectateur entre ou sort du jeu à son gré, y adhère ou non selon son bon plaisir ; le plaisir étant procuré par cette sensation de domination du monde par l'esprit. Cependant, le jeu parfois «prend» le spectateur sans qu'il s'en soit rendu compte et la «fausse réalité», soit l'illusion, lui paraît plus vraie que la vraie : le rapport de forces s'inverse et c'est l'art qui exerce alors un pouvoir sur le spectateur.

Or pour celui qui croit, la «réalité seconde» n'est pas moins réelle que la «réalité première» : on peut dire qu'il n'y a plus d'illusion. C'est pourquoi Lapointe établit une différence entre l'amateur d'art, conscient de sa croyance, et le croyant qui n'a pas cette conscience. Mais que se passe-t-il lorsque l'amateur d'art est croyant ? Dans ce cas, l'œuvre devient un moyen pour accéder à l'autre monde, au monde

---

<sup>1717</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, NRF, Gallimard, 2005, p. 73.

<sup>1718</sup> Roger Lapointe, *Socio-anthropologie du religieux*, vol. 2, *op. cit.*, p. 248.

sacré que les images théâtrales, par exemple, ont fait surgir le temps de la représentation. Le transfert de la religion à l'art, mais aussi de l'art à la religion, est alors rendu possible grâce à la puissance des images<sup>1719</sup>. Ainsi l'art pourrait convertir.

La faculté de faire surgir le sacré grâce au pouvoir des images théâtrales peut relever de la magie, or Péladan croit aussi aux pouvoirs magiques. Il s'est d'ailleurs intéressé de près à l'occultisme et à l'ésotérisme (qu'il met en scène dans sa pièce<sup>1720</sup>).

## 2) Le lien entre théâtre, religion et occultisme : la magie

Péladan est particulièrement conscient du lien étroit qui existe entre le théâtre et la religion depuis ses origines supposées, à savoir celles des représentations sacrées des Mystères d'Éleusis, puisqu'il commente ce lien dans *Origine et esthétique de la tragédie*. Ces Mystères, on le sait, reposent sur le secret que les élus doivent conserver une fois qu'ils ont reçu l'initiation. En outre, ils constituaient, selon Édouard Schuré, des événements relativement rares et secrets<sup>1721</sup>. Or, pour Péladan, religion et occultisme ne peuvent être séparés : «On voit que le Verbe religieux et le Verbe magique se ressemblent (...). Ce parallélisme ne cesse pas. La Religion contemple le mystère avec son cœur et l'occulte le conçoit avec son esprit. Et l'un ne saurait se substituer à l'autre.<sup>1722</sup>». Ce premier théâtre que serait la salle d'initiation d'Éleusis constitue à son sens «une véritable chaire de

<sup>1719</sup> Il n'est pas exclu que la puissance des images puisse amener à une conversion, et donc à une véritable croyance (cf. «propagation épidémique» des convulsionnaires de Saint-Médard).

<sup>1720</sup> Selon Sophie Lucet : «En titrant ainsi ses actes [La Vocation, L'Initiation, L'Incantation], le dramaturge offrait un point de vue surplombant sur l'action dont il désignait le contenu ésotérique, ainsi que le rapport avec le rituel d'initiation Rose-Croix, transposé dans cette légende chaldéenne.» (Sophie Lucet, «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 425).

<sup>1721</sup> «Les *grands mystères* qui faisaient suite aux petits mystères, et qui s'appelaient aussi les *Orgies sacrées*, ne se célébraient que tous les cinq ans, au mois de septembre, à Éleusis» (Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 406).

<sup>1722</sup> Joséphin Péladan, *La Chaîne des traditions : Introduction aux sciences occultes*, Paris, E. Sansot et Cie, [1911], p. 34.

l'ésotérisme<sup>1723</sup>». On peut penser que c'est pour revenir à ces origines du théâtre, à sa fonction initiatique et au pouvoir sacré qu'il exerçait alors que l'écrivain choisit ses sujets dans la Haute Antiquité (et non dans la Bible chrétienne), qu'il met en scène des personnages d'initiés ou d'élus (l'Archimage et Oenohil dans *Le Fils des étoiles*). Selon Mireille Losco, la pièce est d'ailleurs construite «sur le modèle initiatique» : l'évolution du héros se fait par étapes. Sa construction dramatique est caractérisée par un morcellement spatio-temporel qui la rapproche du «drame à stations»<sup>1724</sup>. Selon nous, Péladan cherche à recréer la forme théâtrale du Mystère : sa pièce cache un secret à révéler, celui de l'existence du Dieu unique préfiguré par les dieux de Chaldée<sup>1725</sup>. Anne Pellois argumente le fait que Péladan réécrit l'histoire selon une logique annonciatrice<sup>1726</sup> : les religions anciennes, les cultes orientaux que l'écrivain met en scène annoncent la venue du christianisme. Or, à la fin du siècle, des débats agitent les spécialistes de l'assyriologie, l'Église et tous ceux qui, comme Péladan, s'intéressent aux questions religieuses. Ces débats sont déclenchés par la traduction des tablettes de Ninive qui mettent au jour l'existence d'une «Genèse chaldéenne», par conséquent antérieure à celle de la Bible. Selon Sophie Lucet, au moyen de son théâtre, Péladan prend position en proposant «sa propre conception gnostique (et antisémite)» de la question. En fin de compte, par la réécriture de l'histoire, l'écrivain adopte la même position que l'Église, lorsque celle-ci cherche à établir l'antériorité du christianisme<sup>1727</sup>.

Nous avons dit que pour Péladan la magie – pouvoir occulte – est au cœur de la religion, par la puissance de son Verbe. Elle est de la même façon au cœur de l'art,

<sup>1723</sup> Joséphin Péladan, «Les Arts du théâtre», dans *Revue bleue* 14 novembre 1908, p. 2.

<sup>1724</sup> Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», thèse de doctorat n° 9307020, Paris, Université de Paris III, 1998, p. 93 et 144.

<sup>1725</sup> Pour Sophie Lucet, c'est au deuxième acte que «la clé gnostique de la pièce de Péladan» est révélée : «le secret de la magie chaldéenne reposait dans la conception du Dieu unique, et la présence de l'incarnation du Dieu chrétien, comme en témoignaient le double motif de la Nativité et de la Passion» (Sophie Lucet, «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 436).

<sup>1726</sup> Anne Pellois, «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», *op. cit.*, p. 409.

<sup>1727</sup> Ce développement repose sur les recherches de Sophie Lucet. Celle-ci présente les textes de spécialistes que Péladan a pu lire, et souligne aussi le fait qu'en intégrant ses connaissances en assyriologie dans son théâtre, l'écrivain divulgue la pensée occultiste et vulgarise le savoir historique du temps. Cf. «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 425-428.

et c'est pourquoi l'auteur la met en scène. En fait, la magie que voudrait exercer Péladan se limite à celle de l'art et en particulier à celle du théâtre où «le Verbe» (magique), proféré en présence d'un public, peut exercer toute sa puissance (si ce n'est sa toute puissance) car il est action<sup>1728</sup>. En effet, dans *Comment on devient mage*, il définit la Magie comme «une science de la volonté, conférant le pouvoir de diriger ses capacités d'enthousiasme dans un but spirituel ou artistique.<sup>1729</sup>». Selon Beaufils, «l'occulte ne pouvait être que subordonné au catholicisme et la magie cérémonielle était un enfantillage à côté de la magie de Wagner<sup>1730</sup>». Fasciné par la musique de Richard Wagner, ou du moins par le spectacle qu'offrent ses opéras, Péladan introduit lui aussi la musique dans son théâtre, par le biais de la partition d'Érik Satie<sup>1731</sup> ou par le texte même. Le Verbe magique est action ; il est aussi incantation, notamment grâce à la présence des chants des Chœurs, qui se répètent tels des leitmotiv au cours de la pièce. Ces Chœurs ne sont pas un simple accompagnement musical, Mireille Losco a montré qu'ils ont des fonctions précises<sup>1732</sup>.

La magie est également présente concrètement dans la pièce sous la forme de l'apparition d'Izel à Oelohil, à deux reprises. La première fois, Izel se montre à

---

<sup>1728</sup> «La Magie est Verbe et non langage et le Verbe est action» (Joséphin Péladan, *La Chaîne des traditions : Introduction aux sciences occultes*, Paris, E. Sansot et Cie, [1911], p. 46). Il dit aussi de la magie qu'elle réside «dans la force de notre volonté» (*idem*).

<sup>1729</sup> Cité par Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918*, *op. cit.*, p. 219 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1730</sup> Christophe Beaufils, *Le Sâr Péladan, 1858-1918 : Biographie critique*, *op. cit.*, p. 75. Péladan dit d'ailleurs de Dante, Shakespeare et Goethe qu'ils furent des Mages incomparables» (*ibid.*, p. 97-98) ; par cette déclaration, il confère à l'art des pouvoirs magiques. Nous constatons qu'un ordre hiérarchique s'établit entre la magie, la religion et l'art, qui place l'art (celui de Wagner) au dessus de la magie (occultisme) et de la religion (catholicisme).

<sup>1731</sup> Des préludes d'Érik Satie accompagnaient la représentation du *Fils des Étoiles* : «le fondateur de la Rose-Croix avait demandé au maître de chapelle en titre depuis 1891, Érik Satie, d'écrire une musique de scène pour la pièce, ce qui était dans son esprit une autre manière de wagnériser.» (Sophie Lucet, «Le "théâtre en liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *op. cit.*, p. 433). Selon Lucet, l'ignorance de Péladan en matière musicale ne lui permettait pas de se rendre compte que la musique de Satie n'avait rien de wagnérienne, et qu'elle s'en démarquait au contraire (*ibid.*, p. 433-434).

<sup>1732</sup> Elle donne l'exemple du Chœur des Mages (acte II, scène 3) qui a «pour fonction de soutenir le jeune héros dans son initiation, de grandir ce personnage isolé dans l'en-scène, et donc de faire de cette scène presque vide un espace vibrant et merveilleusement rempli (...)», ainsi que l'exemple du Chœur des Bergers qui «permet au duo amoureux de se déployer dans tout l'espace, de lui faire tout contenir du monde (...) de produire l'illusion que le monde dans son entier s'est donné rendez-vous sur la scène.» (Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», *op. cit.*, p. 266-267).

Oelohil avant même qu'il ne la rencontre, lors d'une vision éphémère et onirique : «Ce n'était qu'un fantôme maintenant disparu<sup>1733</sup>». Cette apparition fugitive suffit pour lui faire reconnaître en elle une «sagesse ou déesse». Ainsi la femme est tout de suite liée simultanément à la magie et au sacré. La deuxième fois, elle est le vœu exaucé par le jeune homme, l'étoile que son père adoptif lui a demandé d'attendre : «Étoiles qui passez, en vos trajets de flamme,/ emportez jusqu'au ciel mon vœu le plus ardent/ que je voie mon étoile distincte de tous les astres (*Une étoile fuse*) (...)»<sup>1734</sup>. Immédiatement après, Oelohil voit apparaître Izel. Ici, c'est le pouvoir des étoiles (et donc de la nature) qui est magique et par conséquent Izel elle-même, qui est une de ces étoiles<sup>1735</sup>.

### III) La pièce comme illustration de la «théorie de la Beauté» de Péladan

#### 1) Présentation de la théorie

Dans *L'Art idéaliste et mystique*, Péladan présente l'Art «comme une religion ou, si l'on veut, comme cette part médiane de la religion entre la physique et la métaphysique<sup>1736</sup>». Selon lui, l'art se situe en position intermédiaire et fait le lien entre le monde concret de la Réalité et le monde abstrait de la Pensée, de même que la religion fait le lien entre le monde humain et le monde divin.

Pour établir sa «théorie de la Beauté», Péladan distingue d'abord trois modes religieux, c'est-à-dire trois modes qui relient la créature à son Créateur : «1) la Science ou recherche de Dieu par la Réalité, 2) l'Art ou recherche de Dieu par la

<sup>1733</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1734</sup> *Idem.*

<sup>1735</sup> Dans sa thèse, Mireille Losco interprète les étoiles comme «correspondants divins d'un échange amoureux» : «Sans se connaître ni même s'être rencontrés, les deux personnages sont donc liés l'un à l'autre par les étoiles. Leur amour a pour fonction de relier le bas et le haut, à la fois dans l'ordre social et dans l'ordre cosmique» ; leur relation est de plus sous-tendue par le mythe de l'androgynie (Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», *op. cit.*, p. 157 et 158).

<sup>1736</sup> Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste & mystique*, *op. cit.*, p. 36.

Beauté, 3) la Théodicée ou recherche de Dieu par la Pensée<sup>1737</sup>». Puis il distingue trois types de Beautés, celles du Père, du Fils et du Saint-Esprit, qui correspondent respectivement au Sublime, au Beau (qui sont deux catégories esthétiques) et à la Perfection ; en «mimant» la Trinité, l'écrivain fait de l'art une autre religion. Remarquons que ces catégories ternaires font écho à la «constitution ternaire» présentée par Édouard Schuré dans son ouvrage *Les Grands initiés*, dont la première édition date de 1889<sup>1738</sup>, et dont les idées peuvent par conséquent avoir inspiré Péladan<sup>1739</sup>. Nous retiendrons de cette théorie une assimilation de l'art à la religion qui permet le transfert du sacré.

## 2) Illustration de la théorie dans *Le Fils des étoiles*

Si contrairement à Édouard Schuré, Joséphin Péladan ne croit pas en la réincarnation des âmes, il semble pourtant faire de ses protagonistes Izel et Oelohil une réincarnation des divinités antiques Istar et Tammuz, par des références constantes à ces personnages mythiques. Dans la bouche d'Izel et d'Oelohil, dans les chants des chœurs, les divinités sont souvent évoquées. À plusieurs reprises dans le texte, les protagonistes se nomment par le nom des divinités : «Parleur si doux, ô mon Tammuz, que l'attente fut longue<sup>1740</sup>». En identifiant le pâtre et la sagesse au dieu Tammuz et à la déesse Istar, Péladan sacralise ses personnages tout

<sup>1737</sup> *Ibid.*, p. 34. Selon le dictionnaire de Lalande, entre 1840 et 1880, la «théodicée» est une des quatre parties du cours de philosophie (à côté de la psychologie, de la logique et de la morale), puis le mot désigne la théologie naturelle (ou rationnelle), c'est-à-dire celle qui ne s'appuie que sur l'expérience et la raison (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1988, p. 1124-1125).

<sup>1738</sup> Constitution présentée comme une des parties de la doctrine ésotérique que définit Schuré et dans laquelle la femme, comme chez Péladan, se retrouve en position intermédiaire (Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 19-20). En rassemblant de manière analogique tous les éléments de cette trinité, on obtient : 1) microcosme (homme) – esprit – monde divin – Père – essence ; 2) macrocosme (univers) – âme – monde humain – Mère – substance ; 3) Esprit absolu – corps monde naturel – Fils – vie.

<sup>1739</sup> Nous n'avons pas la preuve que Péladan a lu Schuré, mais la proximité des idées des deux auteurs peut nous faire penser que oui. Nombreux sont les symbolistes qui connaissent l'ouvrage de Schuré, selon la critique.

<sup>1740</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, *op. cit.*, p. 50. Autres exemples : «Tu as cru que j'étais Istar ; je songeais à t'appeler Tammuz» (*ibid.*, p. 17). En observant de loin le couple qui vient de lier leurs destins, l'Archimage commente : «Tammuz renaît sous les baisers d'Istar» (*ibid.*, p. 18). Ou encore, bien plus tard, lorsqu'Oelohil évoque sa rencontre avec Izel, il dit : «C'était ce jour béni de Tammuz qui renaît» (*ibid.*, p. 43).

en figurant l'idée du syncrétisme religieux dont nous avons parlé en introduction. La reprise du mythe est alors plus qu'une «source» pour l'auteur dramatique, elle serait révélatrice d'une croyance, qui est la croyance à l'existence d'un dieu unique aux multiples formes<sup>1741</sup>. Le personnage d'Izel illustre bien cette croyance. De plus, comme nous allons le montrer, la jeune fille symbolise l'origine du théâtre.

Nous avons vu que Péladan s'est intéressé aux Mystères d'Éleusis et à la relation entre le théâtre et la religion dans son ouvrage *Origine et esthétique de la tragédie*<sup>1742</sup>. La mythologie nous apprend que ces Mystères ont été fondés par Déméter «pour commémorer le retour de sa fille Perséphone<sup>1743</sup>», or il s'avère que le mythe de Déméter n'est pas sans rapport avec l'histoire d'Istar et Tammuz<sup>1744</sup>, qui aurait servi de modèle à Péladan, lequel se livre en partie au-moins à une réécriture de ce récit. Par ailleurs, la déesse des Mystères – Déméter – «fut aussi identifiée, dans les temps les plus reculés, à la déesse égyptienne Isis, à la déesse phrygienne Cybèle, et à sa propre mère, Rhéa.<sup>1745</sup>». Parmi ces déesses, Isis retient notre attention, divinité dont le nom fait écho à ceux d'Izel et d'Ishtar. D'ailleurs, l'analyse du texte nous autorise à ce rapprochement des figures d'Izel et d'Isis : à l'instar d'Isis, Izel est assimilée à la nature<sup>1746</sup> et tout comme la déesse égyptienne,

<sup>1741</sup> L'idée du dieu unique est énoncée à plusieurs reprises dans la pièce : «tu adores le *Dieu unique*, sous des appellations innumérables» (Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, *op. cit.*, p. 35 ; c'est nous qui soulignons) ; «Alors, reviens au temple, purifier ta lyre/ et la vouer au *Dieu unique* que je t'ai révélé.» (*ibid.*, p. 37 ; c'est nous qui soulignons). Dans *Babylone*, cette idée constituerait même le sujet de la pièce.

<sup>1742</sup> Le chapitre I s'intitule «Le mystère d'Éleusis» et le chapitre II «La religion et le théâtre». Dans ce dernier chapitre, il affirme que le théâtre, malgré sa décadence, est «l'expression la plus haute de notre race, et le rite suprême de la civilisation aryenne.» (Joséphin Péladan, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, E. Sansot & Cie, 1905, p. 28).

<sup>1743</sup> Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*, [Paris], Édition Seghers, coll. «marabout université», n° 366, 1975, p. 110.

<sup>1744</sup> Comme le mythe de Déméter, le mythe d'Ishtar et Tammuz, malgré ses différences, possède le même sens général puisqu'il «permettait d'expliquer aux humains la succession des saisons et les différentes modifications de la nature au cours du déroulement de l'année ; à l'automne et à l'hiver, Tammuz est absent parmi les vivants, et à son retour (le printemps et l'été) la vie réapparaît sur terre.» (Jean Bottero et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 319-324).

<sup>1745</sup> Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>1746</sup> Elle est «l'étoile» et appartient de ce fait au monde céleste. Elle est aussi la femme-fleur, lorsqu'elle dit «Zéphyr, prenez à mes lèvres mon souffle de fleur (...) (*elle essème sa*

une lumière spirituelle émane d'elle. En effet, selon Schuré qui étudie la figure d'Isis dans *Les Grands initiés* en lui donnant trois sens, Isis dans son sens comparatif personnifie «l'ensemble de la nature terrestre avec toutes ses puissances conceptives<sup>1747</sup>», et dans son sens superlatif, elle est «la nature céleste et invisible, l'élément propre des âmes et des esprits, *la lumière spirituelle* qui seule confère l'initiation<sup>1748</sup>». En ce sens, Izel apparaît comme une des formes de la divinité Isis. Elle devient dès lors dans la pièce un personnage emblématique : en effet, elle appartient à une lignée de femmes que l'on retrouve à travers le temps dans les différentes religions du monde (elle illustre le syncrétisme religieux dont nous parlions). Toutes ces femmes portent des noms différents certes, mais similaires par leurs sonorités et le nombre de syllabes (Izel/ Ishtar/ Isis)<sup>1749</sup>. D'autre part, ces femmes-divinités sont toutes affublées des mêmes traits<sup>1750</sup>. Sacralisée par son nom, Izel peut alors revêtir dans la pièce un caractère divin en raison de sa «filiation».

La modalité religieuse est redoublée par la modalité artistique lorsque l'Archimage déclare que «la beauté, mon fils, ne réside pas dans un art,/ et les féconde tous<sup>1751</sup>». Comme Dieu, l'art est unique et prend des formes multiples<sup>1752</sup>. De plus, Péladan écrit dans *L'Art idéaliste et mystique* que «la Beauté est l'unité de l'œuvre d'art<sup>1753</sup>». En caractérisant Izel par sa beauté, l'auteur en fait à la fois un symbole de l'art et de la religion. La jeune femme incarne une beauté parfaite, parce que complète : «Oui, tout ce qui s'admire épars dans la nature,/ et dispersé

---

*guirlande*)» ; ou encore, c'est une fleur qui réveille Oenohil juste avant l'arrivée d'Izel : «Une fleur, une rose, rouvre mes yeux.» (Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, op. cit., p. 15).

<sup>1747</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, op. cit., p. 190.

<sup>1748</sup> *Ibid.*, p. 190-191 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1749</sup> Or pour certains, le nom est non seulement révélateur de l'identité mais aussi de l'essence de l'être (Maeterlinck comme Claudel choisissent les noms de leurs personnages avec soin). Schuré superpose une troisième figure de femme à Isis, celle d'Ève, femme d'Adam et épouse de Dieu, dont le nom même dit l'essence divine : «Elle constitue les trois quarts de son essence. Car le nom de l'Éternel IÈVÈ, dont nous avons fait improprement Jéhovah et Javèh, se compose du préfixe Jod et du nom d'Èvè.» (*ibid.*, p. 191). Si Izel est aussi Ève, la première femme, elle peut alors symboliser les origines.

<sup>1750</sup> Nous venons de le voir pour Izel et Isis. Quant à Ishtar, elle incarne aussi la nature, puisqu'elle est «la dame des forêts et des sources» (Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, op. cit., p. 13).

<sup>1751</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>1752</sup> Par exemple dans la pièce, la poésie, la musique et l'architecture.

<sup>1753</sup> Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, op. cit., p. 171.



selon les heures, en toi se concentre et resplendit, / *complet* au moment même<sup>1754</sup>». La beauté d'Izel synthétise («se concentre») celle de la nature, fruit de la création divine, donc parfaite. Or l'art dans sa forme la plus parfaite est UN, comme Dieu est UN et comme la Beauté est UNE. C'est pourquoi l'art, constitue pour Péladan le moyen d'atteindre la Beauté qui est la recherche de Dieu, selon sa théorie. Nous aurions peut-être ici la définition de «l'art total» selon Péladan.

Enfin, l'art qu'incarnerait Izel, à l'instar de la peinture, est un langage silencieux comme celui de la beauté : «Tu as déjà tout dit par ta présence, / ta beauté rayonne sur mon cœur.<sup>1755</sup>». Ici, la seule présence de la femme est une parole, son langage est sa beauté.

L'artiste en quête d'idéal (comme Péladan et tous les symbolistes) doit perfectionner son art pour atteindre la Beauté et donc Dieu. Dans le *Fils des étoiles*, le poète qu'est Oelohil doit perfectionner son art du chant pour mériter la fille du Patési, et pour cela il doit recevoir l'initiation.

#### IV) Le rôle de la femme dans l'initiation

##### 1) Une initiation artistique

Parce qu'elle incarne la Beauté UNE et Divine et symbolise de ce fait l'œuvre d'art, il n'est pas étonnant qu'Izel soit à l'origine de l'initiation artistique d'Oelohil. Dans la pièce, l'initiation est artistique et non religieuse dans la mesure où Oelohil sera conduit à maîtriser l'art du chant – qui est pour Péladan l'art par excellence : art poétique (car le poème est d'abord chant) – dans le but d'obtenir la main du patési. Malgré les conseils et les ruses de l'Archimage, Oelohil s'arrêtera au seuil des sciences occultes en refusant d'apprendre la magie. L'art poétique est d'ailleurs élevé au rang de «science» par Péladan, à travers ces paroles de

---

<sup>1754</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, op. cit., p. 17 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1755</sup> *Idem.*

l'Archimage : «Tu avais le génie, je t'ai donné la science.<sup>1756</sup>». Il domine les autres arts et notamment l'architecture, représentée par le personnage de Goudéa : le premier métier du père d'Izel est architecte, métier noble puisqu'il consistait en particulier à construire des édifices sacrés. De plus, l'architecture est un art nécessaire à l'ordre social, il est en quelque sorte créateur de la cité par l'édification de bâtiments administratifs publics<sup>1757</sup>. Par la bouche de Goudéa, Péladan fait l'éloge de l'architecture : «*Art sublime, art premier, seigneur de tous les arts, Divine architecture !*<sup>1758</sup>». Cependant dans la pièce, cet art sera supplanté par l'art suprême, l'art poétique, passant ainsi au second rang : en effet, c'est le chant d'Oelohil – le poète – qui convaincra Goudéa – l'architecte – de le laisser épouser sa fille Izel.

## 2) Initiation, origine et destinée

La femme révèle à la fois l'origine et le destin de l'homme. En effet, dans la pièce le jeune berger ignore ses origines (il est un enfant trouvé) et c'est la raison pour laquelle il se nomme lui-même «fils des étoiles»<sup>1759</sup> et porte le nom d'Oelohil. Or, ce nom évoque par ses consonances celui des «Bene-Oelohim» qui sont, selon la Bible, les fils de Dieu venus sur terre s'unir aux filles des hommes. Ainsi Péladan

---

<sup>1756</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1757</sup> Remarquons que Paul Claudel met aussi un personnage de poète et un personnage d'architecte en opposition dans sa pièce *La Ville*.

<sup>1758</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1759</sup> Orphelin, il se donne une filiation divine ; dans l'esprit de Péladan, le «fils des étoiles» serait le fils d'un «Bene-Oelohim» (d'où son nom), soit moitié-homme, moitié ange, un «démon». Dans Genèse 6-4, il est écrit : «En ces jours, les géants étaient sur la terre et ils y étaient encore lorsque les fils de Dieu vinrent trouver des filles d'hommes et eurent d'elles des enfants. Ce sont les héros d'autrefois, ces hommes de renom.» (*Traduction œcuménique de la Bible, op. cit.*, p. 28).

Beaufils écrit que selon Péladan «[t]ous les grands fondateurs de l'humanité ont cette origine, les penseurs, les artistes, les poètes : il y a sur terre “les démons et les autres, les quelconques, les autochtones” (...) D'origine angélique, ces “fils des étoiles”, ces “Oelohites” sont androgynes et toujours illuminés par la rencontre d'un “frère” ou d'une “sœur”» (Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918, op. cit.*, p. 148 ; c'est nous qui soulignons). Nous reconnaissons là le destin d'Oelohil qui rencontre Izel. Mireille Losco propose d'ailleurs une interprétation de la relation entre Oelohil et Izel qui repose sur le mythe de l'androgynie. Tout au long de la pièce également, les étoiles sont assimilées aux divinités : «Dans le bleu firmament, les étoiles s'éveillent./ Istar paraît (...)» (Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles, op. cit.*, p. 48). De plus, les étoiles ont des pouvoirs magiques, elles sont capables d'exaucer des vœux ; enfin, elles sont des signes envoyées par les divinités.

donne à son personnage des origines divines qui en font un élu, c'est pourquoi l'Archimage le choisit pour recevoir l'initiation.

Izel intervient à plusieurs moments dans la destinée du berger, parfois de façon involontaire. Tout d'abord, Oelohil se découvre musicien en trouvant la lyre d'Izel, ce qui confirme le caractère artistique de l'initiation : «Je trouvai ici même une lyre brisée : la fille de notre patési l'avait jetée de sa terrasse./ Je nommai chaque corde d'un nom des Sept [dieux], et j'appris à charmer./ C'est moi qui chante la prière aux bergers.<sup>1760</sup>». Puis, sans savoir qu'elle est sa destinée, il l'attend, suivant en cela le conseil de son père adoptif : «Demeure à Sirtella jusqu'au jour/ où ton âme s'emplit d'un unique désir impérieux, et qu'une étoile/ t'ait parlé.<sup>1761</sup>». Ce «désir impérieux» naîtra de la simple vision d'Izel (avant même toute parole) : il est le désir de la beauté idéale qu'elle représente – qui doit être la quête de l'artiste – et de la divinité qu'elle incarne. D'autre part, la première parole qu'Izel adresse au jeune berger, sans même connaître son nom : «Je suis l'étoile qui devait te parler.<sup>1762</sup>», montre qu'elle se sait faire partie de son destin. Un lien s'opère donc entre le destin d'artiste et la rencontre avec Dieu sous la forme d'une femme divinisée. Tant qu'Oelohil n'a pas rencontré Izel, il ne peut réaliser son destin d'élu, d'initié que l'Archimage a pressenti. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'homme qui a élevé Oelohil – Douzi – lui a conseillé de demeurer à Sirtella pour attendre son étoile. Or, cette étoile, c'est Izel<sup>1763</sup>.

L'initiation a pour but de faire accéder à la connaissance de choses secrètes et la femme joue un rôle dans cet accès à la connaissance.

---

<sup>1760</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1761</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1762</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1763</sup> Mireille Losco propose une autre interprétation à la relation entre Oelohil et Izel qui repose sur le mythe de l'androgynie, un mythe de la complétude sous-tendu par «une idéologie de l'unité» et la croyance aux correspondances. Selon elle, Izel est l'autre moitié d'un ancestral androgynie qu'il s'agit de retrouver. C'est sur fond de mythe de l'androgynie – figure maîtresse de l'univers hermétiste – que se noue la relation amoureuse (...)» (Mireille Losco, «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», *op. cit.*, p. 157). Les personnages sont liés l'un à l'autre par les étoiles, alors qu'ils ne se connaissent pas, or les étoiles sont les «correspondants divins d'un échange amoureux ; elles sont les *signes* à «nombrer» et à interpréter, d'une correspondance entre les mondes.». L'union entre Izel et Oelohil devient une union entre ciel et terre (*ibid.*, p. 158).

### 3) La femme et la connaissance

Cette rencontre d'Oelohil avec Izel constitue une première étape, celle de la connaissance de soi. Mais la femme va apporter au jeune berger une connaissance plus large. Un autre aspect de l'initiation est de permettre l'accès à des vérités détenues par un petit nombre d'élus. Or, dès qu'Oelohil voit Izel, elle lui ouvre le «mystère» : «Tu as tout dit déjà, par ta présence,/ ta beauté rayonne sur mon cœur./ Ce qui était fermé encor, au livre du mystère, s'explique/ au moindre mouvement de ta tunique et aux nuances de tes yeux.<sup>1764</sup>». Le rayonnement de sa beauté évoque la lumière spirituelle, propre à dissiper l'obscurité. Éclairé par cette lumière, Oelohil se révèle capable<sup>1765</sup> de déchiffrer le mystérieux papyrus tombé de la poche de l'Archimage et qu'il avait trouvé au premier acte. Il découvre que ce texte ésotérique n'est rien d'autre que son destin en train de s'accomplir. Il peut alors s'écrier : «Langage du mystère que mes yeux seuls lisaient,/ mon esprit, éclairé par l'ardent désir, te pénètre déjà<sup>1766</sup>». Izel a donc initié Oelohil en lui ouvrant les yeux de l'esprit, car selon Édouard Schuré, les initiés ne voient pas «avec les yeux du corps, mais avec ceux de l'esprit<sup>1767</sup>». Le désir suscité par la femme est bien un désir de connaissance ; idéalement, pour Péladan, la relation homme-femme doit être uniquement spirituelle<sup>1768</sup>. Mais si Oelohil a accès au langage du mystère, il ne le comprend pas encore ; ce n'est qu'après ses trois ans d'initiation que le jeune pâtre sera capable de comprendre sa destinée : «Langage du mystère que mes yeux seuls lisaient,/ mon esprit te **comprend** à cette heure.<sup>1769</sup>».

---

<sup>1764</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1765</sup> Avant cette rencontre, les mots restaient pour lui incompréhensibles : «Langage du mystère que mes yeux savent lire,/ mon esprit, malgré son avide désir, ne t'entend pas encore» (*ibid.*, p. 8).

<sup>1766</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1767</sup> Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>1768</sup> La pièce s'achève cependant sur l'union annoncée des deux protagonistes, qui implique une relation charnelle. Cela trahit-il le rapport ambigu de l'auteur à la femme, qui peut-être n'est pas encore prêt à renoncer à la chair ?

<sup>1769</sup> Joséphin Péladan, *Le Fils des étoiles*, *op. cit.*, p. 37.

La rencontre avec Izel constitue donc la première étape de l'initiation, celle qui précède la connaissance de l'art et des sciences occultes, ce que confirme l'Archimage : «La femme est la première énigme que tout homme doit deviner<sup>1770</sup>». La femme-énigme devient une métonymie du «livre du mystère<sup>1771</sup>», c'est-à-dire du monde, et résoudre l'énigme qu'elle constitue doit conduire à Dieu. L'homme face à la femme se retrouve comme Œdipe face au Sphinx<sup>1772</sup>.

Pour conclure, que ce soit au niveau du syncrétisme religieux mis en scène dans les pièces de Péladan ou au niveau de l'initiation (religieuse et artistique) de l'homme, la femme joue un rôle fondamental dans ce que nous avons appelé le «transfert du sacré». Symbole de l'art et de la religion, médiatrice – à l'instar du Christ – entre Dieu et les hommes, la femme semble cristalliser toutes les croyances de l'auteur, ou plutôt une croyance unique. En effet, nous avons montré que chez Péladan la croyance est UNE et évolue d'un champ à l'autre, c'est-à-dire du religieux à l'art. Seul change l'objet de la foi – Dieu ou l'art – et s'opère alors un transfert du sacré. De même, pour cet écrivain, les frontières entre la réalité et la fiction s'estompent. Beaufils voit dans son œuvre une mise en scène permanente de l'écrivain, qui se projette dans les différents personnages masculins de ses livres. Les personnages de Nergal, Mérodack ou Nebo par exemple, qui reviennent d'œuvre en œuvre, sont selon lui trois visages de Joséphin, à la fois romancier, mage et esthète<sup>1773</sup>. Parallèlement, Péladan cherche à faire de sa vie une œuvre d'art. Dans *L'Art idéaliste et mystique*, il revendique un art de la personnalité qu'il appelle «la kaloprosopie», dont le but est d'embellir l'aspect humain : la recherche dans ses tenues vestimentaires, remarquées et souvent moquées par ses contemporains, est une illustration de cet art. Enfin, il propose de remplacer la

---

<sup>1770</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1772</sup> Péladan écrit d'ailleurs dans *Constitution de la Rose-Croix* : «Cette énigme du sphinx sexuel enfin devinée, le règne du Saint-Esprit se possibilise.» (Joséphin Péladan, *Constitution de la Rose-croix : Le Temple et le Graal*, Paris, Secrétariat, 2 rue de Commaille, 1893, p. 13).

<sup>1773</sup> Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918*, op. cit., p. 147.

définition de l'homme comme «animal religieux», en «animal esthétique»<sup>1774</sup>. Pour finir, peut-être est-ce en raison de la sincérité de ses croyances qu'il pouvait passer pour «fou» aux yeux de certains ? En effet, après avoir pris conscience de l'échec de sa «mission», il adoptera un comportement plus discret et «normal» : le doute s'étant insinué en lui aurait ébranlé ses croyances<sup>1775</sup>, voire le sens même de son existence, lui qui affirme dans *Introduction aux sciences occultes* : «Rien n'est que ce qu'on croit<sup>1776</sup>». La «part du jeu»<sup>1777</sup> serait-elle dans son cas réduite à néant?

Joséphin Péladan théorise ses idées sur l'art, et comme nous venons de le voir, sa théorie peut se lire dans sa production dramatique. De la même façon, les peintres symbolistes inscrivent la théorie au sein même de leur pratique. C'est le cas en particulier pour les Nabis. Or, il s'avère que les théories esthétiques énoncées par Maurice Denis, Paul Sérusier et Émile Bernard ont toutes un rapport au sacré.

#### **D) LA CONCEPTION SACRÉE DE L'ART CHEZ LES NABIS ET LES PEINTRES DE L'ÂME**

Le sacré se trouve au sein des théories des peintres nabis, qu'il s'agisse de Maurice Denis, de Paul Sérusier ou d'Émile Bernard, que nous étudierons ici<sup>1778</sup>. Pourrait-il en être autrement quand l'art est né de la religion et a commencé par

---

<sup>1774</sup> «On a dit l'homme un animal religieux : je le dirai volontiers un animal esthétique» (Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, op. cit., p. 51).

<sup>1775</sup> Selon Lapointe, si le croyant se voit comme croyant, il cesse de l'être (Roger Lapointe, *Socio-anthropologie du religieux*, vol. 2, op. cit., p. 213) : en somme, toute prise de conscience de la croyance détruit cette croyance.

<sup>1776</sup> Joséphin Péladan, *La Chaîne des traditions : Introduction aux sciences occultes*, op. cit., p. 53.

<sup>1777</sup> Reprise du titre d'un article de Vincent Descombes («La part du jeu», dans *Critique*, *Revue générale des publications françaises et étrangères*, tome XXXVI, n° 396, mai 1980, p. 441-456) dont la lecture a alimenté notre réflexion sur la croyance.

<sup>1778</sup> Ces peintres sont les théoriciens majeurs du mouvement, auxquels il faut ajouter Odilon Redon et Paul Gauguin. Françoise Lucbert cite parmi les artistes-théoriciens Whistler, Gauguin, Denis, Sérusier, Redon et Signac (Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 65).

représenter figures saintes et histoires religieuses ? Un artiste, qu'il soit ou non croyant, peut-il ignorer cette origine de l'art et ignorer le rapport de l'art au sacré ? Dans les peintures symbolistes, le sacré n'apparaît pas sous la forme de thèmes ; sa présence ne dépend pas non plus du caractère religieux de la peinture ou de sa destination (hôtel particulier ou église, par exemple). On le trouvera autant dans des peintures à sujet profane que dans celles dont le sujet est religieux, car le sacré sous-tend la conception même de l'art symboliste. Il n'est donc pas si étonnant que les peintres-théoriciens mentionnés ci-dessus, à l'origine de la création de nouvelles formes d'art telles que le cloisonnisme ou le synthétisme, évoluent tous au cours de leur carrière vers un nouveau classicisme<sup>1779</sup>. Par ailleurs, à chaque fois que tel ou tel peintre se réclame de tel primitif, qu'il soit flamand ou italien, c'est toujours pour revendiquer l'aspect spirituel de son propre art et la haute conception qu'il s'en fait. Finalement, peu importe les «modèles» dont se réclament ces peintres<sup>1780</sup>, puisque tous sont englobés dans une même conception de l'art : une conception sacrée.

Il importe donc de présenter ces théories qui sont au cœur de la création picturale et doivent nous guider dans la compréhension de l'art symboliste. Parce que la théorie est intrinsèquement liée à la peinture, par définition l'art symboliste est une peinture d'idée ou une peinture spirituelle : l'image – quelle qu'elle soit – y est pensée, ou encore la pensée se fait imageante<sup>1781</sup>. Après la présentation des théories, nous étudierons le parcours d'Armand Point, guidé par cette conception de l'art sacré. Point est un peintre symboliste que nous avons volontairement choisi en-dehors du groupe des nabis, afin de mieux montrer que la conception de l'art symboliste est la même pour tous les peintres (nabis, peintres de l'âme ou

---

<sup>1779</sup> «néo-traditionnisme» de Denis, «renouveau esthétique» de Bernard, «art classique» (égyptien et grec) pour Sérusier.

<sup>1780</sup> Achille Segard souligne la diversité des modèles de Maurice Denis. Selon lui, sa personnalité est formée à partir de : Cézanne, Van Gogh, Gauguin et l'École de Pont-Aven et encore les primitifs italiens et français (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs*, vol. 2, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1914, p. 150).

<sup>1781</sup> Cf. notre cadre théorique (1<sup>ère</sup> partie, p. 50 et suiv.).

peintres indépendants<sup>1782</sup>). Notre choix repose aussi sur le fait que dans toutes ses œuvres la femme tient une place essentielle.

## I) Présentation des théories des peintres nabis dans leur rapport au sacré

### 1) Maurice Denis : la fusion de la théorie et du sacré

Maurice Denis écrit à l'âge de 16 ans dans son *Journal* daté du 5 janvier 1886 : «La peinture est un art essentiellement religieux et chrétien.». Fervent catholique, il gardera cette conception de la peinture toute sa vie. Nous avons déjà abordé dans la deuxième partie de la thèse la conception sacrée de son art. Nous avons vu que pour Denis «l'Art est la sanctification de la nature», c'est-à-dire qu'il repose sur l'harmonie d'une nature considérée comme un symbole de la perfection divine. Or, l'harmonie est créée chez ce peintre par l'aspect décoratif de sa peinture, caractérisé en particulier par la technique des couleurs en aplats et par les arabesques. Couleurs et lignes courbes créent l'unité de la composition, condition de l'harmonie<sup>1783</sup>. Contrairement aux théories de Pierre Lenz (présentées ci-après) qui donnent toute son importance au dessin, la couleur est première chez Denis, c'est d'ailleurs elle qui définit les lignes. Achille Segard qui étudie l'aspect décoratif des œuvres de Maurice Denis remarque que dans *L'Échelle sur le feuillage*, ce sont les nuances de couleur mêmes qui créent l'arabesque<sup>1784</sup> : Denis rompt ainsi avec la technique du clair-obscur et supprime le modelé, comme le feront à sa suite bien d'autres symbolistes. Par ailleurs, l'adoption d'un art

---

<sup>1782</sup> Cette catégorie pourrait regrouper tous les peintres «inclassables» (Odilon Redon, par exemple).

<sup>1783</sup> Achille Segard a étudié cet aspect décoratif dans plusieurs œuvres de Denis, dans son ouvrage sur les peintres décorateurs (Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs, op. cit.*).

<sup>1784</sup> «Dès son premier tableau [*Mystère catholique*, 1891] M. Maurice Denis avait trouvé sa façon de dessiner, sa manière de poser les tons par teintes plates et de modeler par les colorations plus que par le jeu traditionnel des ombres et des lumières.» (*ibid.*, p. 155). Segard écrit encore : «une des préoccupations de M. Maurice Denis : faire surgir les formes par l'arabesque et par la coloration beaucoup plus que par le modelé ou le jeu des ombres, à plus forte raison par le trompe-l'œil.» (*ibid.*, p. 187).



décoratif signifie la volonté d'intégrer l'art à la vie de tous les jours, de faire de l'art une forme de vie qui soit l'expression du sacré, c'est-à-dire qui traduise l'origine divine de toute création (nous aurions là une définition de «l'art vivant»).

La particularité de Maurice Denis est d'associer la théorie au sacré, c'est-à-dire à sa foi et à la religion catholique (ce que nous avons pu montrer concrètement à travers l'étude de plusieurs tableaux dans la deuxième partie de notre thèse<sup>1785</sup>), sans la séparer de la pratique. Cette association est constante, malgré l'évolution de ses théories et son «retour au classicisme». Jean-Paul Bouillon, spécialiste du peintre, développe cette idée de fusion de la théorie et du sacré dans un article sur Denis intitulé «Le théoricien»<sup>1786</sup>. Il cite le peintre qui écrit : «La poursuite de la recherche théorique en soi témoigne à la fois d'un péché d'orgueil et d'un oubli du royaume de Dieu (...)». Ce qui signifie que la recherche théorique n'est acceptable que si elle est mêlée à la pratique, c'est-à-dire si elle intervient dans le processus de création même. Par conséquent, la pratique justifie la théorie et la recherche théorique devient une nécessité. «Oublier le royaume de Dieu», c'est pour Denis oublier que la création artistique est de l'ordre du divin<sup>1787</sup>. Mais sa peinture n'est pas que pensée abstraite, elle est aussi l'expression du sentiment religieux, comme le souligne justement Achille Segard<sup>1788</sup>, sentiment éprouvé à la suite d'une émotion procurée devant la nature, dont le peintre a su voir la perfection divine. Le peintre est un visionnaire dont la vision dépend de la foi. Pour Jean-Paul Bouillon, «la foi et la religion sont donc véritablement fondatrices des théories de

---

<sup>1785</sup> Cf. p. 200 et suiv.

<sup>1786</sup> Jean-Paul Bouillon (dir.), Maryline di Panzillo et al. (auteurs), *Maurice Denis 1870-1943*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée d'Orsay ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, 303 p.

<sup>1787</sup> Françoise Lucbert écrit : «Des peintres comme Bernard et Denis, qui souhaitent voir l'art religieux se renouveler, donnent une nouvelle portée à la thèse de Lamennais voulant que Dieu soit «l'artiste suprême» et que la création artistique émane d'une volonté de transposer la création divine dans le monde humain. Pour Denis, les «créateurs de l'Art» sont ceux qui, de tout temps, ont su imiter «Dieu artiste de l'Univers», c'est-à-dire le principe créateur lui-même.» (*Entre le voir et le dire, op. cit.*, p. 164-165).

<sup>1788</sup> Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs, op. cit.*, p. 210 : «La qualité du sentiment dans l'œuvre de Maurice Denis, voilà ce qui est essentiel et entièrement original. C'est pourquoi il est impossible de ne pas tenir compte du rôle capital que joue le sentiment religieux, dans la formation et dans l'affinement de cette sensibilité.». Le critique parle également d'une «réalité subjective et sentimentale», il qualifie Denis de «peintre de sentiments» (*ibid.*, p. 196).

Denis, la pierre sur laquelle il bâtit sa peinture.» et «[t]out défaut dans l'acte de penser la peinture, de s'efforcer de penser la peinture en train de se faire, d'elle-même, ferait courir le risque de retomber dans le péché naturaliste, dans l'illusion de la soumission à un primat du visible, ou au désordre des seules sensations.»<sup>1789</sup>. Et en effet, la pensée droite est pour Denis «le principe de l'art<sup>1790</sup>». On peut en déduire que la morale sous-tend sa peinture. Le peintre rejetterait l'art naturaliste en raison de son immoralité. Si le naturalisme est la représentation du visible et le symbolisme la représentation de l'invisible (donc de Dieu), il ne peut y avoir d'art que symboliste<sup>1791</sup> aux yeux de Maurice Denis. En effet, le symbolisme part du visible pour conduire à l'invisible ou bien, comme l'écrit le peintre, va «du sensible au suprasensible» : méthode qui est aussi celle de la religion<sup>1792</sup>. Cette méthode est la méthode analogique des correspondances.

## 2) Paul Sérusier : des théories inspirées de l'École de Beuron

Maurice Denis n'est pas le seul pour qui l'art, s'il n'est strictement religieux, est du moins sacré. Son collègue et ami, Paul Sérusier, rencontré à l'Académie Julian en 1888, ne cessera de chercher à grandir son œuvre en lui conférant une dimension sacrée. Avant de se raffermir dans sa foi catholique<sup>1793</sup> grâce à son élève et ami peintre Jan Verkade, devenu moine à l'abbaye de Beuron, il peint déjà dans un esprit empli de mysticisme<sup>1794</sup>. Pour Sérusier, l'art et la religion se

<sup>1789</sup> Citations dans Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943, op. cit.*, p. 37.

<sup>1790</sup> «Or, si bien penser est le principe de la morale, c'est aussi le principe de l'art, lequel suppose essentiellement la rectitude et la raison.» (Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme : Théories*, textes réunis et présentés par Olivier Revault, Paris, Hermann, 1964, p. 83). À cela s'ajoute le rôle des émotions et du sentiment religieux.

<sup>1791</sup> «(...) il n'y a pas d'art véritable qui ne soit symboliste.» (*ibid.*, p. 122).

<sup>1792</sup> Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, coll. «Collection savoir : sur l'art», 1993, p. 189.

<sup>1793</sup> Lecteur des *Grands initiés* qu'il fait lire à Verkade, il est aussi théosophe, «plus théosophe que catholique» selon Verkade, tandis que Denis pense qu'il mélange théosophie et catholicisme «sans beaucoup se soucier d'orthodoxie» (Maurice Denis, *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier*, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, Paris, Librairie Floury, 1942, p. 61).

<sup>1794</sup> Denis parle de la «mystique de Sérusier» et Travers Newton, restaurateur de tableaux, d'une «sensibilité quasi-mystique» dans sa manière d'aborder la peinture (Caroline Boyle-Turner et Catherine Puget, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Musée de Pont-Aven (30 juin-30 septembre 1991), Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1991, p. 19).

tiennent<sup>1795</sup>. Peintre de la nature bretonne<sup>1796</sup>, il émettra le vœu d'y renoncer pour respecter les principes de l'École de Beuron. Il n'y parviendra pas et gardera son originalité en ajoutant aux théories du père Lenz<sup>1797</sup> ses propres théories sur la couleur<sup>1798</sup>. Ajoutons que par les théories qu'il formule et transmet, Sérusier a une grande influence sur les autres peintres nabis, à commencer par Denis<sup>1799</sup>. À propos de la couleur, si importante chez les synthétistes qui oseront utiliser les couleurs de la palette au lieu des couleurs «naturelles», il est intéressant de présenter sa conception du blanc, couleur si fréquente dans la représentation de femmes symbolistes : «je considère le blanc comme une couleur non classable, qui serait la note obscure d'une gamme céleste, invisible pour nos yeux.<sup>1800</sup>». Le blanc n'est donc pas seulement un symbole de pureté et d'innocence, il a en lui-même (en son essence) une dimension sacrée. Or, c'est parce que Sérusier conçoit l'art comme sacré qu'il adhère aux principes de l'esthétique de Beuron. Quels sont-ils et qu'en retient-il ?

Selon Désidérius Lenz, il existe des principes d'art immuables, des «lois éternelles de la nature», lois de l'harmonie qui dirigent l'art. Ce sont des lois mathématiques, géométriques, lois du Vivant tel que Dieu l'a créé, lois d'ordre et de mesure qui font que chaque chose est à sa place et que le monde est le reflet de la perfection divine<sup>1801</sup>. Lois du divin, elles sont donc aussi les lois du Beau, «mystérieusement cachées dans la nature». Il s'agit alors pour l'artiste de découvrir la «Géométrie

---

<sup>1795</sup> Il écrit à Verkade : «Avant de parler art, parlons un peu religion, cela se tient.» (Maurice Denis, *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier*, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, op. cit., p. 75).

<sup>1796</sup> Caroline Boyle-Turner et Catherine Puget, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Musée de Pont-Aven (30 juin-30 septembre 1991), Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1991, 96 p.

<sup>1797</sup> Le révérend père Didier Lenz est aussi un peintre qui a rédigé en 1865 *L'Esthétique de Beuron*, il est le fondateur avec Jacques Wurger de l'École d'art de Beuron (Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, traduite de l'allemand par Paul Sérusier, Paris, Bibliothèque de L'Occident, 1905, 49 p.).

<sup>1798</sup> Maurice Denis, *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier*, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, op. cit., p. 80.

<sup>1799</sup> Il est évident que Maurice Denis cherche à «réhabiliter» son ami Sérusier (ou du moins lui donner une place plus grande), en montrant qu'il n'est pas l'élève de Gauguin, qu'il a eu très tôt – dès 1891 – sa propre originalité et que c'est lui, et non Gauguin, le théoricien, le propagateur des idées des nabis : «l'esthétique de la nouvelle école, c'est lui [Sérusier] qui la créait.» (*ibid.*, p. 53).

<sup>1800</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1801</sup> Maurice Denis partage également cette idée d'une géométrie sacrée : «Mais l'art classique implique encore la croyance à des rapports nécessaires, à des proportions mathématiques, à une norme de beauté (...)» (Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme : Théories*, op. cit., p. 140).

vivante». Cette découverte, telle que la décrit Pierre Lenz, met l'artiste dans un état qu'on peut qualifier d'extatique (la description de cet état est en effet celle d'une expérience mystique) : «Nous découvrirons alors la "Géométrie vivante" dont l'ensemble intime et profond nous conduira à des profondeurs où la stupeur nous saisit, où notre souffle s'arrête, où notre lumière ne peut plus suivre. Alors, nous ne sentons plus que les profondeurs et les richesses divines ; toute notre force s'écroule, il ne nous reste que la *Foi* en l'insondable profondeur de l'harmonie et de la sagesse célestes.». C'est alors que l'artiste peut «voir» ce qui était caché, et donc au moyen de son art «faire voir» l'invisible. Dans l'état extatique, l'artiste est passif, de même que dans le processus de création décrit par Maeterlinck<sup>1802</sup>. En effet, ce que Sérusier traduit par «appareil» (géométrique) agit de lui-même : «Personne ne s'en emparera de force ; il s'ouvre de lui-même. (...) il veut qu'on le *laisse opérer sur soi* ; il fait lui-même tout le reste. Il vient au devant de nous, mais nous devons être vigilants.<sup>1803</sup>». Envahis par «nos connaissances nombreuses» (notre savoir), il est difficile d'accéder à la simplicité de l'appareil<sup>1804</sup>. Or, écrit encore Lenz, «Dieu est "le Simple" ; sa langue, sa musique est le monocorde, l'accord parfait, le beau dans le simple.<sup>1805</sup>». On comprend comment cette conception de l'art a pu amener des peintres à se convertir, à l'instar de Verkade. Dans cette conception, l'art naît d'une expérience du sacré. Des principes de Lenz, Sérusier retient la simplicité des formes, déjà prônée par le Synthétisme. De plus, le peintre écrit dans une lettre à Maurice Denis qu'il croit, tout comme le fondateur de Beuron, en des principes immuables en art et en la science qui les enseigne, l'esthétique. Ces principes «sont les lois de l'harmonie dans la ligne et la couleur.<sup>1806</sup>». La principale différence avec Lenz est l'importance qu'il accorde à la couleur, pour laquelle il élabore des théories qui vont évoluer au cours du temps (il invente différents cercles chromatiques, par

---

<sup>1802</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Les Éditions Thot, 1982, p. 126 et 127.

Signalons que Sérusier, proche des écrivains symbolistes a illustré *Intérieur* de Maeterlinck.

<sup>1803</sup> Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, traduit par Paul Sérusier, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905, p. 21-22.

<sup>1804</sup> Cf. *supra* notre partie sur l'ouverture et le «non savoir» (1<sup>ère</sup> partie, p. 43 et suiv.).

<sup>1805</sup> Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1806</sup> Maurice Denis, *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier*, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, *op. cit.*, p. 51.

exemple). Cependant, s'il adopte les principes géométriques de l'École de Beuron, il ne les applique pas strictement. D'après Denis, il n'utilise la mesure des angles que pour «contrôler, et parfois refroidir ses inventions de formes, sa composition, l'originalité de son dessin.<sup>1807</sup>». À l'Académie Ranson, il enseigne à ses élèves un dessin dépouillé, à l'instar des principes de Lenz qui prônent la plus grande simplicité : «Il voulait qu'on réduisît les données de la sensation à un petit nombre d'éléments simples et intelligibles.<sup>1808</sup>». Enfin, Denis souligne que malgré Beuron et Lenz, Sérusier est «resté fidèle à la tradition médiévale moins savante, plus humaine.<sup>1809</sup>», les sujets de ses œuvres en témoignent<sup>1810</sup>, de même qu'une technique picturale qui fait ressembler ses tableaux à des tapisseries<sup>1811</sup>.

### 3) Émile Bernard : renouveau esthétique et mysticisme catholique

Émile Bernard, qui ne considère pas Paul Sérusier comme un grand peintre, renvoie cependant le lecteur à ses écrits théoriques. Bernard partage en effet avec Sérusier certaines idées déjà énoncées par Lenz, mais surtout une même conception sacrée de l'art. On sait que Lenz prend pour modèle l'art égyptien qui à ses yeux «renferme la clef de l'art grec<sup>1812</sup>». Or Bernard qui a séjourné onze années en Égypte (à partir de 1893) a été fasciné par «cette terre mystique de l'Égypte, sensuelle et grave, austère et aimable, où tout a gardé la noblesse grandiose et naturelle de l'hiératisme.», où se révèlent à lui les «vérités

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p. 83. On sent que Denis regrette que son ami ne se laisse pas plus aller à ses intuitions de peintre.

<sup>1808</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1809</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1810</sup> Certains sujets sont empruntés aux tapisseries d'Angers et de Cluny qu'il a pu contempler, par exemple : *Hommage à Anne de Bretagne*, après 1900 ; *Les Trois fileuses*, vers 1915 et *La Guirlande de roses*, vers 1900, «l'une des premières que les tapisseries médiévales inspirèrent à Sérusier», selon Caroline Boyle-Turner, spécialiste du peintre (*Paul Sérusier : La technique, l'œuvre peint*, Lausanne, Édition SA, coll. «Biographie», 1988, p. 124).

<sup>1811</sup> Denis écrit : «Il ménageait ses effets par des hésitations raisonnées, des tâtonnements volontaires, qui l'ont amené à se servir habituellement de petites touches et de hachures.», «Ce sont ces tons tissés qui donnent à sa peinture cet aspect de tapisserie qui le fait reconnaître au premier coup d'œil.» (Maurice Denis, *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier*, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture, op. cit.*, p. 107).

<sup>1812</sup> Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron, op. cit.*, p. 26.

éternelles»<sup>1813</sup>. L'art oriental, qu'à l'instar de Lenz il appelle «classique», lui a fait également comprendre l'Antique (et donc l'art grec). Le Synthétisme, né du cloisonnisme inventé par Bernard<sup>1814</sup>, recherche lui aussi la simplicité des lignes, et conduit à un certain géométrisme des formes, ce que Bernard appelle «l'architecture de la peinture»<sup>1815</sup>. Il écrit : «Le devoir du peintre lui dictait de reconduire toute forme à sa géométrie, afin de découvrir plus clairement son hiéroglyphe mystérieux (...) Finalement, le tableau devait se résumer dans une architecture définitive en liant toutes les parties. (...)»<sup>1816</sup>. Le tableau est donc un tout harmonieux, dont l'unité est créée en particulier<sup>1817</sup> par les lignes. Il doit révéler la «Géométrie vivante» de la Nature, ordonnée par Dieu. Le peintre doit aller au-delà de la forme apparente pour déchiffrer le mystère de la nature, il n'est pas question pour lui d'imiter la nature dans sa forme extérieure. L'adoption de ce procédé («reconduire toute forme à sa géométrie») conduit à la création de formes hiératiques. Bernard souhaite d'ailleurs créer un style hiératique<sup>1818</sup> : «Je rêverais de créer un style hiératique qui s'élèverait au-dessus de la modernité, au-dessus de l'actualité, comme procédé et comme inspiration, il faut en revenir aux primitifs ; être très bref au point de vue technique, ne se servir de la ligne que pour déterminer le caractère et de la couleur que pour déterminer les états. Il faudrait en un mot créer un style qui serait celui de notre époque.»<sup>1819</sup>. Par ailleurs, le mot

<sup>1813</sup> «Confidences», *La Vie*, décembre 1912, dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1994, p. 15.

<sup>1814</sup> La question de la paternité du cloisonnisme aura engendré de nombreux articles amers de la part d'Émile Bernard (dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, *op. cit.*).

<sup>1815</sup> Le symbolisme est pour Bernard le principe architectural de la peinture (dans la mesure où les lignes révèlent le divin), cf. «Le symbolisme pictural, 1886-1936», *Mercure de France*, mai 1936, dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>1816</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>1817</sup> Car la couleur joue aussi un rôle, comme chez Sérusier.

<sup>1818</sup> Il prend les «hiératicistes» comme exemple, car il considère qu'ils ont produit «du grand art» : «Platoniciens, ils envisageaient l'art comme une écriture d'idéal plus que comme une représentation des choses de la vie (...)» («Puis de Chavannes», *L'Occident*, décembre 1903, dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, *op. cit.*, p. 60.). Nous comprenons mieux maintenant pourquoi le hiératicisme constitue un des traits caractéristiques des œuvres symbolistes.

<sup>1819</sup> Propos énoncés à Jacques Daurelle en 1893, cité dans *La Vie*, décembre 1912, dans Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, *op. cit.*, p. 16-17. Ce nouveau style élaboré avec de l'ancien illustre la définition de Tertullien : «ce qu'il y a de plus nouveau, c'est ce qu'il y a de plus ancien.», que cite Bernard dans son «Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890» (*ibid.*, p. 199).

«style» est chez Bernard aussi important que chez Lenz<sup>1820</sup>, car il a intrinsèquement un caractère sacré. En effet, il est «le caractère et l'esprit» de l'objet, il révèle son essence. Pour le trouver, l'artiste doit se mettre dans l'état extatique dont nous avons parlé précédemment. Par ailleurs, le style hiératique, révélateur de la Géométrie vivante, est à l'image de Dieu : «Le Seigneur ne réside pas dans le mouvement», écrit Pierre Lenz qui cite la Bible. Il ajoute que «l'absence de calme dans la plastique est tout à fait indigne de la divinité et manque le but.»<sup>1821</sup>.

Convaincu du caractère sacré de l'art, Émile Bernard se considère également comme un mystique et parle de son «mysticisme catholique»<sup>1822</sup>. Ce dernier est doublé, comme pour Joséphin Péladan, d'un mysticisme esthétique, car le symbolisme est pour lui «essentiellement chrétien». On comprend que Bernard adhère à la Rose-Croix : il exposera d'ailleurs une *Annonciation* (dessin), un *Christ portant sa croix* et un *Christ au jardin des oliviers* au Salon de 1892<sup>1823</sup>. Dans un article sur Paul Cézanne, il précise ce qu'il entend par mysticisme. Il écrit que «Cézanne est un mystique précisément par ce dédain de tout sujet, par l'absence de vision matérielle (...)»<sup>1824</sup>, autrement dit, il voit les choses au-delà de leur apparence concrète. Il possède une «vision purement abstraite et esthétique des choses»<sup>1825</sup>, c'est-à-dire qu'il «voit les choses non par elles-mêmes mais par leur rapport direct avec la peinture (...)»<sup>1826</sup>. C'est pourquoi on peut dire qu'il ne représente plus une forme, mais qu'il traduit son essence même : la peinture est

<sup>1820</sup> «le fondement vital objectif de l'art : le Typique, le Normal, le Style, qui reposent sur les nombres fondamentaux, les formes fondamentales, les mesures précises.» (Pierre Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, op. cit., p. 17).

<sup>1821</sup> *Ibid.*, p. 38 et 39.

<sup>1822</sup> Le spécialiste d'Émile Bernard, Jean-Jacques Luthi, évoque dans son introduction au catalogue raisonné de l'œuvre «l'ardent mysticisme» de ses 18 ans et il rapporte une citation par Bernard du mystique Denys l'Aéropagite (Jean-Jacques Luthi, *Émile Bernard : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Éditions Sides, 1982, p. X). Il signale également sa «conception transcendant de l'art» (*idem*). Enfin, Bernard est «un homme profondément religieux» (*ibid.*, p. XIII).

<sup>1823</sup> Robert Pincus-Witten, *Occult symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, New York, Garland pub., University of Chicago, 1976, p. 122.

Si Émile Bernard n'expose pas aux autres Salons de la Rose+Croix, c'est probablement parce qu'il vit en Égypte depuis mai 1897, au Caire, où il demeurera jusqu'en 1904 (Jean-Jacques Luthi, *Émile Bernard : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, op. cit., p. XI).

<sup>1824</sup> Émile Bernard, *Propos sur l'art I*, op. cit., p. 95.

<sup>1825</sup> *Idem*.

<sup>1826</sup> *Ibid.*, p. 96.

alors représentation (ou apparition) de l'invisible. Les formes ont disparu, il ne reste plus que les principes qui sous-tendent ces formes, principes géométriques. Or l'on sait que pour Cézanne «[t]out dans la nature se modèle sur la sphère, le cône et le cylindre.» (idée rapportée par Bernard<sup>1827</sup>). Nous retrouvons dans ce propos l'esthétique de Beuron et la conception sacrée de l'art.

Enfin, Maurice Denis comme Émile Bernard réconcilient tous deux le symbolisme et le classicisme en prônant la Tradition<sup>1828</sup>, que tout artiste devrait connaître et dont l'ignorance conduit à la déchéance de l'art. À posteriori, ils disent avoir créé un art nouveau (le cloisonnisme et le synthétisme) dans le sens que Tertullien donne à cet adjectif, et que Bernard rapporte dans son article «Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890» rédigé en 1919 : «ce qu'il y a de nouveau c'est ce qu'il y a de plus ancien.<sup>1829</sup>». Or le peintre que nous allons étudier maintenant, un «peintre de l'âme», connaît la même évolution à la fois dans sa réflexion et sa pratique artistiques. Il n'est pas étonnant que la rencontre entre Point et Bernard conduira à une collaboration entre les deux peintres au sein de la revue créée par Bernard, la *Rénovation esthétique*<sup>1830</sup>. Armand Point y publiera ses onze articles intitulés «L'éducation d'un artiste aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles».

---

<sup>1827</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1828</sup> Leur évolution théorique et artistique est par conséquent similaire. Tous deux ne se plieront pas aux modes de l'époque et n'exploreront pas les nouvelles voies artistiques (fauvisme, cubisme, surréalisme).

<sup>1829</sup> *Ibid.*, p. 199 (publié dans *Maintenant*, n° 3, 1919).

<sup>1830</sup> Émile Bernard, dans son article de présentation de la revue, donne au mot «rénovation» le sens de «retour vers la Tradition éternelle de l'art» («Notre but» dans *Rénovation esthétique*, tome 1, premier semestre 1905, p. 3).



## II) Le sacré chez Armand Point : art et art de vivre

### 1) Fondation des Ateliers de Haute-Claire

L'esprit profondément religieux de Maurice Denis est à l'origine de la création des Ateliers d'art sacré en novembre 1919 à Paris<sup>1831</sup>. Mais bien avant, en 1896, un autre peintre symboliste, qui n'appartient pas au groupe des nabis, fonde dans le même esprit les Ateliers de Haute-Claire<sup>1832</sup>. Cet esprit qui anime les deux artistes est un esprit médiéval, pour lequel art et artisanat ne font qu'un, dans la mesure où tous deux opèrent pour la gloire de Dieu. Les ateliers créés par les deux peintres peuvent produire tout autant des peintures ou des fresques que des objets, des meubles, des tissus, des tapisseries, des bijoux, etc. Dans tous les cas, les exigences du travail sont commandées par la recherche d'une beauté absolue, qui soit le reflet de la création divine. Élaborée dans cet esprit, l'œuvre peut alors avoir un pouvoir d'édification. C'est en tout cas le but avoué de Maurice Denis<sup>1833</sup>. De la même façon, la volonté de produire de manière industrielle, au sein des Ateliers de Haute-Claire, des œuvres artisanales élevées au rang d'art relève d'une forme de mission sociale : apprendre et faire aimer le beau aux couches populaires tout en partageant les savoirs (artistes et artisans, qui n'appartiennent pas nécessairement aux mêmes milieux sociaux, travaillent de concert).

En fondant les Ateliers de Haute-Claire vingt-trois ans avant les Ateliers d'art sacré, Armand Point n'est cependant pas un précurseur. Edmond Pilon cite comme ancêtre du projet de Point, l'abbaye de Port-Royal-des-Champs, au XVII<sup>e</sup> siècle, qui réunit une élite intellectuelle. La création d'Haute-Claire par Point est, selon Pilon, celle d'une communauté artistique destinée à remplacer la communauté religieuse. Le critique écrit : «Le cloître moderne, composé d'artisans et d'artistes,

<sup>1831</sup> Françoise Perrot, «Art sacré (France, XX<sup>e</sup> siècle)», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009. Cet atelier fondé avec Georges Desvallières s'est nourri des réflexions sur l'art de Maurice Denis développées dans ses théories, notamment dans les *Notes sur la peinture religieuse* de 1896.

<sup>1832</sup> Le «baptême» de Haute-Claire a lieu le 17 décembre 1896, dans Robert Doré, *Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932*, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2010, p. 127.

<sup>1833</sup> Françoise Perrot, «Art sacré (France, XX<sup>e</sup> siècle)», dans *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*

doit, s'il veut prospérer dans la voie de la beauté, être d'abord un cloître laïque.<sup>1834</sup>». Le projet de Point est plus couramment rapproché des *Arts and Crafts*, créés par William Morris dans un esprit similaire en Angleterre<sup>1835</sup>. Dans son article sur Armand Point, Stéphane Laurent qualifie d'ailleurs Haute-Claire de *Arts & Crafts* français<sup>1836</sup>. Des critiques contemporains de Point (dont certains sont aussi des amis très proches, comme Stuart Merrill<sup>1837</sup>), et qui ont tous fréquenté Haute-Claire, voient déjà dans la création de cet atelier un *Arts & Crafts* français. Les artistes et artisans de l'atelier, travaillant ensemble dans un même esprit, pourraient alors créer un style national, tel qu'il existe déjà en Angleterre et en Allemagne, selon Stuart Merrill<sup>1838</sup>. De retour de son premier voyage en Italie, Armand Point décide en effet de lutter contre l'individualisme, qu'il ne cessera dès lors de critiquer<sup>1839</sup> (comme le feront aussi Maurice Denis et Émile Bernard), en revenant au classicisme. Par ailleurs, Merrill présente le Moyen Âge comme le foyer des traditions artistiques de la France, or c'est bien une inspiration médiévale qui guide Point désormais, tant dans l'esprit de la création que dans les techniques utilisées (ce qui sera à l'origine de nombreuses critiques : son art n'est pas «moderne»). Ses princesses et ses fées ne relèvent donc pas d'une simple imagerie symboliste. Outre Merrill, signalons que le critique d'art Camille

---

<sup>1834</sup> Edmond Pilon, «Haute-claire et son enseignement», dans *La Plume*, 1901, numéro exceptionnel 3<sup>e</sup> fascicule, p. 89.

<sup>1835</sup> «Comme pour William Morris, l'art se trouve dans les objets. Ils doivent être beaux. Cette conception de l'artisan-artiste va le conduire à créer des objets, de beaux objets (...) Pour lui la création s'allie à un long labeur. Avant d'être créateur, il faut en maîtriser les aspects techniques.» (Pierre-Olivier Fanica, «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte, Bulletin d'information et de liaison de l'association des amis de Bourron-Marlotte (S-et-M)*, n° 31, printemps-été 1993, p. 28).

<sup>1836</sup> Stéphane Laurent, «Armand Point : un art décoratif symboliste», dans *Revue de l'art*, n° 116, 1997-2, p. 90. Il écrit : «l'œuvre décorative de Haute-Claire semble avoir donné une seconde vie en France aux mouvements préraphaélite et *Arts and Crafts*» (*ibid.*, p. 93).

<sup>1837</sup> Pierre-Olivier Fanica, «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte, op. cit.*, p. 33.

<sup>1838</sup> Stuart Merrill, «Armand Point et Haute-claire», dans *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, p. 20. De plus, dans son autre article «Notes sur l'art décoratif et Armand Point», Merrill regrette le manque d'unité dans le style, *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, p. 26.

<sup>1839</sup> Il écrit, en le déplorant, dans *La Rénovation esthétique* : «Aujourd'hui c'est le contraire [des anciens], tout le monde a les mêmes recherches par des exécutions différentes.» (tome III, n° de mai 1906, p. 11). Dans le numéro de juillet 1906 (tome III, p. 116), il parle de «l'invention aussi puérole qu'insensée des formules individuelles si en vogue à l'heure actuelle.»

Mauclair parle de William Morris et de son «socialisme d'art<sup>1840</sup>», dans deux de ses articles<sup>1841</sup> consacrés à Point.

## 2) Armand Point et les préraphaélites

Il faut bien distinguer l'entreprise de William Morris («modèle» des Ateliers de Point) de la production artistique des préraphaélites, ce que les critiques ne font pas toujours. En effet, Robert Doré signale que plusieurs critiques (il ne les nomme pas<sup>1842</sup>) évoquent les préraphaélites en parlant de Point sans que des textes puissent attester d'influences ou de liens possibles. Parmi eux, Camille Mauclair écrit qu'Armand Point est «le seul préraphaélite français» car «ses idées sont exactement celles d'un Rossetti ou d'un Burne-Jones sur l'allégorie, le style, l'exclusion de l'improvisation, de l'esquisse et de l'anecdote, la fusion des arts et la mission altruiste et quasi-religieuse de l'artiste.»<sup>1843</sup>. En contradiction avec Mauclair, Joséphin Péladan souligne la différence entre Point et les préraphaélites, à l'exception de leur «vision poétique commune» : «Très différent de Rossetti, de Watts, de Burne-Jones, Armand Point se rattache cependant à cette vision poétique qui ranima, à l'appel de Ruskin, la notion décorative du corps humain.<sup>1844</sup>».

Ce que nous pouvons avancer, c'est qu'en 1895, dans son article «Primitifs et symbolistes», Point connaît suffisamment les préraphaélites pour s'en distinguer en tant que symboliste. Il critique explicitement leurs œuvres pour se rattacher à celles des Primitifs italiens, qu'il trouve bien supérieures : «Il faut renier le mouvement préraphaélite anglais comme similaire à celui des artistes catalogués par la phraséologie à la mode de *symbolistes* aujourd'hui, d'*idéalistes* demain, et

<sup>1840</sup> Camille Mauclair, «Armand Point : peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre», dans *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 2° fascicule, p. 62. Cité par Stuart Merrill, Point dit aussi : «Je crois, comme William Morris, à la nécessité d'une rénovation sociale, préalable à une renaissance artistique.» («Notes sur l'art décoratif et Armand Point», dans *La Plume*, 1901, *op. cit.*, p. 28).

<sup>1841</sup> Articles publiés dans *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 3° fascicule, p. 81-87 [remarque : le début de l'article manque] et *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 2° fascicule, p. 49-64.

<sup>1842</sup> «Toutefois, aucun texte ne met en évidence le moindre rapport entre Point et les artistes préraphaélites que certains critiques évoquent cependant» (Robert Doré, *Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932*, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2010, p. 92).

<sup>1843</sup> Camille Mauclair dans *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 3° fascicule, p. 84.

<sup>1844</sup> Robert Doré, *Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932, op. cit.*, p. 60.

de simples *artistes* par l'histoire à venir. Le maniérisme anglais, la complication des sentiments moralisateurs, la veulerie des caractères, ne peuvent être mis en parallèle avec la simplicité, toujours forte, des œuvres des Primitifs italiens.<sup>1845</sup>».

Malgré cette critique des préraphaélites, il exposera au Salon de la Rose+Croix de 1893 une œuvre intitulée *Pré-Raphaélisme*<sup>1846</sup>. On peut en conclure que la supériorité des primitifs sur les préraphaélites n'exclut pas son admiration pour l'art novateur initié par le mouvement anglais. Armand Point critique certes les œuvres (expression possible d'un nationalisme ou d'un chauvinisme ?), mais il partage indéniablement les valeurs des préraphaélites qui ont travaillé dans les ateliers de Morris et qui ont créé un art décoratif. Le peintre a la même conception sociale et humaniste de l'art qui est à l'origine des *Arts & Crafts*, et il déclare : «l'artiste ne doit-il pas initier fraternellement autrui aux manifestations progressives des lois d'harmonie, lui qui en a reçu la faculté de compréhension ?<sup>1847</sup>». L'artiste, qui possède un don de vision que les autres hommes n'ont pas, doit selon lui être le guide spirituel de l'homme et par conséquent produire un art qui ne soit pas illusion, simple plaisir des yeux, mais qui fasse penser. C'est pourquoi l'art ne peut être une imitation de la nature, d'où sa critique des naturalistes, responsables de la décadence de l'art<sup>1848</sup>.

<sup>1845</sup> Armand Point, «Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage : Revue mensuelle de littérature*, n° 7, juillet 1895, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. XI, juillet-décembre 1895, p. 15.

<sup>1846</sup> Une illustration de cette œuvre figure dans l'article de Saunier (Philippe Saunier, «Préraphaélisme et esthétisme en France : vingt ans d'effusion lyrique (1880-1900)», dans *Histoires littéraires, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, janvier-février-mars 2007, n° 29, vol. VIII, n.p.). Cette illustration représente une femme qui, par le titre donné à l'œuvre, devient de fait le symbole du mouvement préraphaélite. Point participe donc avec cette œuvre à la «promotion des valeurs préraphaélites» par Péladan, «dont nul n'ignore, alors, la dette envers le Préraphaélisme anglais.»

<sup>1847</sup> Cité par Mauclair dans *La Plume*, 1901, n° exceptionnel 3<sup>e</sup> fascicule, p. 82.

<sup>1848</sup> Ses idées sur la conception de l'art et de l'artiste sont développées dans l'article «Primitifs et symbolistes» (elles rejoignent celles de Maurice Denis). Ajoutons qu'à l'instar de Péladan, le sujet est important et que le peintre établit une hiérarchie dans les sujets, nobles ou triviaux («un *bon bock*, une *ramasseuse de pommes de terre*, un *bal de canotiers*») sont des sujets à bannir, Armand Point, «Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 12).

### 3) L'art de Point et le sacré

Armand Point définit l'art comme une représentation de la divinité. Son but est de faire apparaître ce qui est caché. L'art n'est donc pas une reproduction des apparences extérieures de la nature ; cependant la nature joue un rôle primordial, car c'est dans l'émotion face à la nature que l'art peut naître. C'est pourquoi l'observation de la nature doit être selon lui le point de départ de toute œuvre d'art : «En analysant la nature vous pénétrerez vous-même le secret des correspondances entre les aspects et les émotions, vous élaguerez l'inutile et l'inexpressif, et vous arriverez ainsi au style, par la science du choix. Vous saurez transposer en figures humaines le spectacle des éléments, humanisant la matière, et vous élèverez les gestes et les attitudes de l'homme jusqu'à la représentation du divin, par la noble hiérarchie des sentiments. Vous aurez ainsi découvert *ce qui se cache sous l'ombre de la Nature*.<sup>1849</sup>». La seule affirmation implicite de l'existence de correspondances entre la nature et l'homme, ainsi que de l'existence d'un invisible au caractère sacré que l'art doit rendre visible fait déjà d'Armand Point un symboliste.

Pour Armand Point, l'émotion est avant tout divine, c'est du moins ce que l'on peut déduire de son admiration pour la Chapelle Sixtine : «C'est la plus grande révélation de Dieu à travers l'homme.», «La Beauté y est surhumaine.<sup>1850</sup>». L'émotion de beauté éprouvée devant une œuvre d'art est une émotion divine. C'est cette émotion que tout véritable artiste devrait produire par son art, car elle est en quelque sorte un symptôme de la beauté de l'œuvre. Si l'émotion naît, alors l'artiste a atteint son but. Sans doute Armand Point fait-il de fréquents séjours en Italie afin de comprendre par quels moyens techniques les anciens ont pu faire naître cette émotion qui, plusieurs siècles après, continue à saisir les observateurs.

---

<sup>1849</sup> Armand Point, «L'éducation d'un artiste aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», dans *La Rénovation esthétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, tome II (deuxième semestre 1905-1906), n° de novembre 1905, p. 8. L'expression en italiques est un extrait de la définition de la peinture par Cennino-Cennini, sur laquelle s'appuie Point. Le «vous» désigne les artistes modernes auxquels il s'adresse et qu'il cherche à convaincre. On remarque, comme pour Péladan, l'importance de la figure humaine.

<sup>1850</sup> Armand Point, «L'éducation d'un artiste aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», dans *La Rénovation esthétique*, *op. cit.*, tome II (deuxième semestre 1905-1906), n° de janvier 1906, p. 122.

D'autre part, c'est parce qu'elle fait naître une émotion (toujours divine ?) que la beauté est intemporelle. À propos des œuvres d'art des anciens, Point écrit en effet : «les émotions y sont contenues et exprimées avec tant de concentration, que chacun s'y reconnaît sublime à tous les âges et dans toutes les circonstances de son existence<sup>1851</sup>». Le peintre revient plusieurs fois sur l'importance de l'émotion dans ses articles de *La Rénovation Esthétique*, car l'émotion, à son sens, fait la valeur de l'œuvre des anciens. Or, celle-ci étant prise pour modèle, le lecteur comprend que l'émotion doit aussi faire la valeur des œuvres modernes. Ainsi le critère de jugement de l'œuvre d'art qu'Armand Point favorise parmi les trois qu'il cite<sup>1852</sup> est celui du *caractère* et de l'*expression*, car «[d]ans ces trois façons d'apprécier une œuvre d'art, la dernière est celle qui ennoblit la peinture en lui demandant l'émotion qui émeut l'âme et le caractère qui parle à l'intelligence.<sup>1853</sup>».

Par ailleurs, si la figure féminine apparaît dans son œuvre, c'est parce que l'émotion doit être transposée et ne peut être transposée selon lui qu'en «figure humaine». Nous allons voir qu'à l'instar des autres peintres symbolistes étudiés, le choix de ce motif est intrinsèquement lié à l'évolution de son art et de son rapport à l'art.

#### 4) La femme et la conception de l'art sacré<sup>1854</sup>

Contrairement à ce qu'écrit Stéphane Laurent, Armand Point n'a pas attendu la création de Haute-Claire en 1896<sup>1855</sup> pour «se tourner vers la figure féminine pour inspirer ses motifs». Dès la fin de sa période orientaliste, caractérisée par un

<sup>1851</sup> Armand Point, «L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles», dans *La Rénovation esthétique, op. cit.*, tome II (deuxième semestre 1905-1906), n° de juillet 1906, p. 116.

<sup>1852</sup> À savoir le sujet, l'exécution, le caractère et l'expression (c'est-à-dire l'âme du sujet), dans Armand Point, «L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles», dans *La Rénovation esthétique, op. cit.*, tome III (troisième semestre 1906), n° d'octobre 1906, p. 288.

<sup>1853</sup> Armand Point, «L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles», dans *La Rénovation esthétique, op. cit.*, tome III (troisième semestre 1906), n° d'octobre 1906, p. 289.

<sup>1854</sup> Les tableaux dont il sera question dans cette partie sont reproduits dans Robert Doré, *Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932, op. cit.*

<sup>1855</sup> C'est en 1896 que l'association d'artistes est baptisée par l'ami Élémer Bourges du «nom de l'épée d'Olivier le paladin» (*ibid.*, p. 61).

réalisme teinté d'impressionisme, la femme constitue sa figure de prédilection, incarnée dès 1892 par sa muse Hélène Linder qu'il représente plus de cinquante fois jusqu'à la fin du siècle<sup>1856</sup>. Les œuvres de 1892<sup>1857</sup> qui la prennent pour modèle ne sont pas encore symbolistes, mais selon Doré «[u]ne certaine distanciation du modèle laisse percer des tendances symbolistes<sup>1858</sup>». Ainsi le symbolisme d'Armand Point ne caractérise pas seulement la production d'art décoratif des ateliers de Haute-Claire, mais toute sa production artistique, dès les années 1890. Après avoir vu les œuvres de Point exposées au Salon National des Beaux-Arts de 1891, Joséphin Péladan écrit : «Point est appelé, non pas à prendre des femmes en robe de Redfern, mais des *femmes en âme*.<sup>1859</sup>». Deux ans après, il en fait le peintre de la femme le plus doué à la suite de l'exposition du Salon Rose+Croix de 1893.

Dès le début, le symbolisme d'Armand Point est lié à l'apparition de la figure féminine et à l'adoption d'une nouvelle technique : «Pendant ces premières années symbolistes, l'art d'Armand Point s'infléchit vers un mysticisme quelque peu mélancolique. Ses œuvres sont essentiellement des figures féminines, nus aux formes grâciles ou jeunes femmes en robes longues éloignées de la mode de l'époque, assises ou déambulant dans des paysages de forêts et de lacs où se reflète la lumière assourdie des crépuscules. (...) La palette de l'artiste évolue aussi : plus de gris, d'ocres, de mauves assourdis qui s'accommodent mieux des atmosphères méditatives et irréelles. Les pastels constituent la majorité des œuvres.<sup>1860</sup>». On retrouve dans cette description des traits caractéristiques propres à d'autres peintres symbolistes : l'utilisation du pastel par Aman-Jean ou l'association de la femme à un paysage crépusculaire par Alphonse Osbert. Et en effet, le tableau de 1893, *Symphonie du soir*, évoque les toiles d'Osbert (et pas seulement par son titre) : une femme vue de trois-quarts dos hume une rose, les yeux fermés. La couleur bleu-mauve de sa robe, dont la forme (taille haute, traîne)

---

<sup>1856</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1857</sup> *Hélène de profil* (1892, gravure, pointe sèche), *Hélène à sa toilette* (1892, pastel) ; *Hélène ajustant sa voilette* (1892, pastel).

<sup>1858</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1859</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1860</sup> *Ibid.*, p. 91.

n'est pas caractéristique de l'époque du tableau, est en totale harmonie avec celle du paysage : les joncs qui bordent l'étang, les feuillages des arbres, les fleurs qui poussent sur l'herbe sont exactement de la même couleur que la robe. Le peintre a choisi des couleurs douces et plutôt froides, à l'exception de celle de la lumière du soleil couchant, plus vive, qui crée par ailleurs un très mince halo autour de la chevelure coiffée en chignon relevé de la jeune femme. Le miroitement de la lumière sur l'eau trouve un écho sur le corps de la figure féminine, dont la robe est animée de reflets. Si l'on se fie au titre, le peintre aurait recherché une harmonie musicale des couleurs. Deux ans plus tard, en 1895, dans son article «Primitifs et symbolistes», Armand Point parle de la nécessité d'«adapter les combinaisons musicales de la couleur, avec le mystère évocateur de l'ombre et de la lumière.<sup>1861</sup>».

Comme chez Osbert, une impression de calme, de silence méditatif se dégage de l'œuvre. Le dessin au pastel de 1893, *Princesse nocturne*, est de la même veine. L'attitude de la jeune femme évoque le tableau de 1892 intitulé *Vision* d'Alphonse Osbert. En effet, dans les deux cas, la femme est située dans un paysage et présentée de face, le visage légèrement levé, absorbé dans la contemplation (une vision ?). L'attitude du personnage est pour chaque tableau caractérisée par un geste spécifique des bras et des mains : dans *Vision*, les mains sont jointes, bras tendus vers le bas, tandis que dans *Princesse nocturne*, les bras sont croisés sur la poitrine. On pourrait parler dans les deux cas d'une attitude religieuse. Quoiqu'il en soit, ces gestes expressifs sont significatifs. Dans l'article cité plus haut, Armand Point insiste sur l'importance des gestes, sources d'émotion pour le spectateur<sup>1862</sup>. Le personnage de *Vision* est de plus auréolé comme celui d'une sainte et accompagné d'un agneau, symbole christique. Le tableau d'Armand Point est moins spécifiquement religieux que celui d'Osbert, cependant la coiffure de la femme sur laquelle se reflète la lumière du soir forme une sorte d'auréole. La blancheur de la peau, la couleur blanche aux reflets mauves du cygne glissant sur

<sup>1861</sup> Armand Point, «Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p.15. Remarquons que ce travail s'apparente à celui de Lucien Lévy-Dhurmer.

<sup>1862</sup> «S'il nous émeut, écrit-il à propos du *Saint Pierre* de Masaccio de la chapelle del Carmine de Florence, [c'est] parce qu'il a un geste de foi et de gratitude, *non vu*, mais *conçu* dans toute sa puissance expressive (...)» (*ibid.*, p. 12).



l'eau et de la fleur qu'elle tient de sa main gauche pourraient être des symboles de pureté. Peut-être la femme regarde-t-elle l'étoile, comme dans un autre pastel de 1893 intitulé *Prière à l'étoile* ? Dans ce tableau, la nuit est tombée, une étoile solitaire brille dans le ciel (peut-être l'étoile du berger), la femme en profil droit la contemple, les mains en prière à hauteur du visage, le regard happé vers le ciel. Dans son commentaire de l'œuvre, Robert Doré parle de la «lumière bleutée de la nuit, ici symbole du divin et de l'éternité (...)». Il écrit également que «[l']artiste s'identifie très probablement à l'étoile comme le montre un texte qu'il publie en 1895<sup>1863</sup>».

Point a en effet une haute conception de l'art et de l'artiste. Ce dernier est le seul à pouvoir percer «le mystère de l'unité d'Harmonie universelle» et accéder au «pays de beauté». Chaque Artiste «montre la part de lumière qu'il a su ravir au grand soleil où s'orientent nos âmes.»<sup>1864</sup>. Si l'artiste est l'étoile, la femme qui la regarde serait-elle son intercesseur sur terre, une messagère du ciel ? Elle inviterait le spectateur à se tourner vers la lumière, à s'élever à un haut degré de spiritualité et peut-être même lui dicterait l'attitude à avoir face à l'œuvre d'art. Mais peut-être, la femme est-elle aussi une figure du peintre<sup>1865</sup> qui cherche à devenir cette étoile, ce guide spirituel des hommes ? La peinture nous dit peut-être aussi dans ce regard oblique (le tableau est construit sur une diagonale) la correspondance entre le ciel et la terre<sup>1866</sup>, entre le macrocosme et le microcosme, que la vision du peintre peut établir grâce au don qu'il possède de percer le mystère de la Nature. Aux trois œuvres de 1893 que nous venons d'étudier peut s'adjoindre le dessin *Tête de rêve*, réalisé la même année. Cette fois-ci le regard de la femme est tourné vers la droite,

---

<sup>1863</sup> La référence à ce texte n'est pas donnée. Notre recherche nous a permis de l'identifier, il s'agit de l'article «Primitifs et symbolistes» publié dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 11-16, dans lequel Point écrit : «ainsi tout Artiste en oeuvrant devient l'étoile, meneuse du grand troupeau humain.» (*ibid.*, p. 11).

<sup>1864</sup> Une conception que l'on pourrait qualifier de néo-platonicienne. Toutes les citations se trouvent dans *idem*.

<sup>1865</sup> Point voit en lui deux natures «[l']une toute de délicatesse et de nuances et l'autre toute d'audace et d'aventure. (...) Féminine et mâle, voilà la dualité dont je suis victime et qui fait et a fait tant souffrir autour de moi !» (extrait d'une lettre à Hélène Berthelot, sans date, vers 1902, dans «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte, op. cit.*, p. 28).

<sup>1866</sup> Robert Doré repère deux éléments terrestres : «la lumière terrestre de la maison» qui éclaire la femme «par l'arrière sur les épaules» et «un toit surmonté d'une lucarne, symboles terrestres.» (*Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932, op. cit.*, p. 96).

fixe et intense. Dans la simplicité des traits, Point a su créer une atmosphère mystérieuse. On remarque en outre que, de même qu'Aman-Jean, le peintre associe la femme à toutes les techniques : huile sur toile, pastel, dessin (au crayon) pour les œuvres dont nous venons de parler, mais aussi dessin à la sanguine (*Deux têtes*, 1896), eau-forte (*Androgyne*<sup>1867</sup>), peinture à l'œuf (*Ancilla Domini*, 1895).

Dans l'utilisation du motif de la femme, il n'y a donc pas de rupture entre les premières peintures symbolistes de l'artiste et sa production des ateliers de Haute-Claire. La femme est en fait intrinsèquement liée à sa conception d'un art sacré et si sa représentation évolue au cours du temps, elle signifie toujours le rapport du peintre à son art. Ainsi le premier voyage en Italie (décembre 1893-15 mai 1894) va infléchir sa création et le conduire vers une voie qui lui est propre, et dont il ne se départira pas<sup>1868</sup>. C'est désormais dans un esprit consciemment religieux qu'il va créer. Il nous faut remarquer l'abondance du vocabulaire religieux employé dans l'article écrit à la suite de la visite du Campo Santo à Pise, en 1895. Le peintre et sa compagne Hélène Linder, qu'il associe à la même émotion d'art<sup>1869</sup>, vivent une expérience que l'on peut qualifier à la fois de mystique (le mot «extase» revient deux fois<sup>1870</sup>) et d'ésotérique<sup>1871</sup> : «ils [les visages des peintures] nous appelaient et nous nous sentions devenir fluides, nous dévêtir de notre corps

---

<sup>1867</sup> Frontispice du roman de Joséphin Péladan paru en 1891.

<sup>1868</sup> Nous avons vu que la période symboliste d'Henri le Sidaner débute également après un voyage en Italie.

<sup>1869</sup> Remarquons que Point a effectué le voyage en Italie avec chacune des femmes qu'il a aimées (Hélène Linder pour le 1<sup>er</sup> voyage de décembre 1893 au 15 mai 1894 et le 2<sup>e</sup> en février-avril 1897, Borghild Arnesen pour le 3<sup>e</sup> du 27 septembre 1899 à début mai 1900, Helga Weeke pour le 4<sup>e</sup> d'octobre 1902 au 10 avril 1903 et le 6<sup>e</sup> en juillet 1905 ; pour son 9<sup>e</sup> et dernier voyage de novembre 1931 au 9 février 1932, il part avec une amie, Gabrielle Charpentier). Est-ce une façon d'associer ces femmes à son art ? On peut penser que l'émotion artistique et l'émotion sentimentale se mêlent, respectivement produites par la beauté de l'art et la beauté de la femme aimée. Dans sa vie de peintre, la femme joue donc un rôle concret important. À ce propos, Robert Doré esquisse une comparaison entre les femmes d'Armand Point et celles de Picasso (*ibid.*, p. 119).

<sup>1870</sup> Armand Point. «Pise : Campo Santo», dans *L'Ermitage : Revue mensuelle de littérature*, n° 9, septembre 1895, p. 130 et 131.

<sup>1871</sup> Et en effet, le peintre s'intéresse à l'hermétisme : «Déjà depuis quelques années, il s'occupait d'études hermétiques ; Lacuria, Fabre d'Olivet, Saint-Martin, Wronski.», écrit Camille Maclair (cité par Pierre-Olivier Fanica, dans «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte*, *op. cit.*, p. 27).

que nous abandonnions à la vie réelle, déjà souvenir.<sup>1872</sup>». La vision qui a pénétré le mystère de l'art devient sacrée. Point écrit : «Ce mur, devenu le miroir du passé (...) comme une relique sacrée attira notre Piété, et notre admiration devint religieuse.». Mais sans doute le peintre adhère-t-il plutôt à une religion de l'art qu'à la religion catholique, et ceci en associant l'art et la nature et en se rattachant à la religion panthéiste. En effet, si l'artiste est «Prêtre de l'Esprit»<sup>1873</sup>, il est celui d'une religion de la nature : «La forme d'un arbre, d'un rocher nous révèle à nous-même [sic] aussi bien que le visage d'un homme. C'est ce lien mystérieux des choses et des êtres que nous voulons exprimer, nous symbolistes, n'admettant nulle part l'indifférence de la création, et nous revenons ainsi à reconstituer une religion, celle de la nature, le panthéisme des Grecs qui défiaient les aspects du ciel et de la terre et qui animaient les chênes et les fontaines et le vent dans les feuilles printanières.»<sup>1874</sup>. Contrairement à John Ruskin<sup>1875</sup>, il accepte la disparition de la Foi au profit du panthéisme, et loin de rejeter les mythes antiques, il les illustrera, ce dont témoignent certains tableaux du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1876</sup> ; car à ses yeux, à l'instar des figures religieuses, les mythes «sont les éternels symboles, où l'humanité a généralisé les grands sentiments qui l'agitent.<sup>1877</sup>». C'est lors de son premier voyage en Italie qu'il a, dit-il, «compris que l'Art doit

<sup>1872</sup> Armand Point. «Pise : Campo Santo», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 130 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1873</sup> L'expression est celle de Point («Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 11). Ainsi il partage la même conception de l'artiste-prêtre que Péladan.

<sup>1874</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>1875</sup> Ruskin distingue l'art chrétien de l'art non chrétien. Le premier peint des sujets bibliques et est moral. Le second peint des sujets antiques et est immoral (John Ruskin, *Conférences sur l'architecture et la peinture : L'Éloge du Gothique, Turner et son œuvre, Le Préraphaélisme*, traduites de l'anglais, introduites et annotées par E. Cammaerts [Avant-Propos d'Antoni Collot], Chilly-Mazarin, ScienceS en Situation, SenS Éditions, 2009, 213 p. 158-159). C'est d'ailleurs sur la question de la morale, que Point critique les préraphaélites. Il parle à leur propos de «la complication des sentiments moralisateurs» («Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 15).

<sup>1876</sup> Par exemple, *Orphée et Eurydice* (esquisse, ca 1905-1906, huile sur toile), *Psyché au bain* (1916, huile sur toile), *Apollon et Daphné* (1919, peinture huile sur toile).

<sup>1877</sup> «Primitifs et symbolistes», dans *L'Ermitage, op. cit.*, p. 13. Il partage cette idée avec Gustave Moreau ; d'ailleurs certaines de leurs œuvres sont proches non seulement par leur esprit mais aussi par leur technique : «Il faut rapprocher son œuvre de celle d'un de ses contemporains, Gustave Moreau, dont le mode d'expression allait dans un sens analogue, quoique plus orné.» (Pierre-Olivier Fanica, dans «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte, op. cit.*, p. 28).

exprimer l'humanité et non l'individu», il en a conclu qu'«[u]n seul Art mérite ce nom, celui qui généralise<sup>1878</sup>». Mais avant d'illustrer les mythes païens, il se tourne vers les légendes médiévales, avec par exemple *La Légende dorée*, chromolithographie de 1897. Les femmes qu'il peint se métamorphosent alors en princesses<sup>1879</sup> : *Princesse à la licorne* (1896, dessin au crayon et pastel sur papier), *Princesse des lacs* (1897, sanguine), ou en fées comme *La Fée du lac* (1895, fusain et pastel).

Pour conclure, le symbolisme d'Armand Point, comme celui des autres peintres étudiés, est donc intrinsèquement lié à la représentation de la femme et à la conception d'un art sacré. La recherche des techniques des «maîtres» n'est pas entreprise dans le simple but de pasticher les œuvres du passé, comme le pense les critiques de son époque<sup>1880</sup>. Elle correspond à une vision de l'art qui conçoit la modernité en intégrant le passé<sup>1881</sup>. Nous constatons aussi que l'évolution de l'art d'Armand Point suit celle de Denis et de Bernard et constitue une illustration de l'évolution de leurs théories. Dans l'importance que Point accorde au dessin et à la ligne, on retrouve également les théories de Sérusier et de Lenz. Au-delà des différences apparentes, le symbolisme des peintres de l'âme et des peintres nabis est identique, dans la mesure où il est l'expression d'une même conception de l'art, dans laquelle la femme est considérée comme un symbole de l'art.

---

<sup>1878</sup> Armand Point, «Pise : Campo Santo», dans *L'Ermitage*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>1879</sup> La *Princesse nocturne* de 1893 prouve que l'esprit médiéval habite le peintre et nourrit son imaginaire, avant même le premier voyage en Italie.

<sup>1880</sup> Et aussi certains critiques actuels ! (Laurence Brogniez parle d'«Armand Point et ses pastiches primitifs», dans *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2003, p. 311).

Pierre-Olivier Fánica écrit : «Ses détracteurs ne voulaient pas comprendre que l'on pouvait faire du neuf avec ce que les maîtres anciens avaient utilisé.» («À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte*, *op. cit.*, p. 29).

<sup>1881</sup> Cette vision de l'art est loin d'être critiquée par les symbolistes qui sont nombreux à se rendre à Marlotte, où se trouvent les Ateliers (*cf.* la liste des visiteurs établie par Pierre-Olivier Fánica dans «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte*, *op. cit.*, p. 33. Notons la présence d'Édouard Dujardin, Paul Claudel, Joséphin Péladan et Oscar Wilde qui font partie de notre corpus, ainsi que les «grands» symbolistes que sont Stéphane Mallarmé et Odilon Redon).

## Conclusion

Le symbolisme ne caractériserait pas tant des œuvres enfermées dans une époque que la conception de ce que doit être l'art véritable (en ce sens le symbolisme n'a ni frontière temporelle ni frontière spatiale). Le symbolisme n'est que la proclamation de ce que doit être l'art. En cela il est en effet un art d'intellectuels, un art d'artistes qui réfléchissent sur la valeur et le sens de l'art, inséparable des réflexions qui sont portées sur lui, ce qu'illustre d'ailleurs la plupart des artistes de notre corpus.

Or l'art pour les symbolistes, même s'il peut divertir, plaire et séduire par sa beauté, n'est ni divertissement, ni agrément, ni ornement : l'art est spirituel et sacré. Il élève l'homme au-dessus du réel, le coupe de la réalité quotidienne et triviale pour le mettre en contact avec une réalité indicible, un inconnu qu'il sait (et sent) être là mais que le langage théâtral et pictural de son époque, codé ou figé dans des conventions, ne saurait traduire. L'art doit permettre à l'homme d'adopter les «attitudes profondes» dont parle Artaud<sup>1882</sup>, profondes à la fois parce qu'elles sont sérieuses, graves et parce qu'elles engagent l'homme dans ce qu'il a de plus intime, de plus secret.

Nous avons voulu montrer que cette conception de l'art symboliste – une conception que nous partageons – n'est pas restée une utopie, qu'elle n'est pas restée dans le domaine des idées mais qu'elle est bien vivante dans les œuvres mêmes, que ces œuvres aient eu ou non du succès, aient été retenues ou non par la critique.

La dimension autoréflexive de l'art symboliste doit avoir pour corrélat l'attitude autoréflexive de l'homme. Dans l'art symboliste, l'artiste se prend pour objet de réflexion dans son altérité et de ce fait, simultanément, comme sujet de son art. Par conséquent, il se met paradoxalement à distance en se posant comme inconnu,

---

<sup>1882</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, 251 p.

mais en même temps il fusionne totalement avec son art, fusion éphémère qui ne dure que le temps de la création. Cette interrogation sur l'homme et cette fusion donnent à l'art symboliste ses dimensions métaphysique et mystique. Par la contemplation seulement<sup>1883</sup>, le spectateur ou récepteur de l'œuvre peut avoir accès à ces deux dimensions ; tel Narcisse, il se perd dans la vision de l'œuvre, qui lui renvoie la vision de l'homme tel qu'il se sait être et pourtant tel qu'il refuse de se voir, dirait Artaud<sup>1884</sup>. C'est ainsi que l'art symboliste individualiste devient universel, que les dimensions subjective et collective s'unissent en lui pour réaliser l'idéal d'un monde où l'homme est en totale harmonie avec ce qui l'entoure, c'est-à-dire relié au monde (de la façon dont l'homme claudélien co-naît au monde)<sup>1885</sup>.

Le fait que la femme soit omniprésente dans les représentations artistiques de l'époque s'explique à notre sens avant tout parce qu'elle est un symbole de l'altérité<sup>1886</sup>. Elle peut en effet être considérée comme l'autre de l'homme, à la fois profondément semblable et profondément différente. Être mythique, légendaire, mystérieux, rêve de l'homme (Autre désiré), rêve de l'artiste (Beauté absolue), elle n'est en réalité dans les œuvres que la manifestation d'une réflexion philosophique, lieu de rencontre entre le Moi et l'Autre. L'analyse de l'œuvre d'Aman-Jean a permis de dégager tout particulièrement ce lien entre le symbolisme et l'intimisme, ainsi qu'entre le symbolisme et le mysticisme. Mais finalement, il est possible de lire ce mysticisme de la femme dans toutes les œuvres étudiées, puisque la présence de la femme, nous l'avons vu, permet toujours de suggérer l'existence d'un autre monde.

Une telle «utilisation» de la figure féminine a pour conséquence (volontaire ou non) de détourner (de) la réalité sociale contemporaine de la femme et de mieux marquer l'opposition des symbolistes à un théâtre ou une peinture de convention

---

<sup>1883</sup> Le silence et l'immobilité qui caractérisent nombre d'œuvres symbolistes sont propices à cette contemplation.

<sup>1884</sup> *Op. cit.*

<sup>1885</sup> Paul Claudel, *Art poétique : Connaissance du temps, Traité de la connaissance au monde et de soi-même, Développement de l'Église*, Paris, NRF, coll. «Poésie/ Gallimard», 1984, 179 p.

<sup>1886</sup> Sa présence peut être expliquée de diverses façons, nous l'avons vu dans notre travail ; elle est une figure complexe parce qu'elle est un lieu de questionnement.

qui ne prennent pour sujet la femme<sup>1887</sup> que dans sa dimension triviale (la femme adultère au théâtre, par exemple). Dans l'étude générale de la représentation de la femme dans les pièces de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons d'ailleurs – après avoir constaté que toutes les pièces qui proposaient une image non figée de la femme se caractérisaient par des formes renouvelées – fait l'hypothèse que l'image de la femme était utilisée pour combattre sur le même terrain les artistes conventionnels ou matérialistes.

C'est pourquoi, à notre sens, s'il est un mouvement novateur qui permette d'étudier la place de la femme dans la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est plutôt le naturalisme, qui par ailleurs est sous-tendu par une conception mimétique de l'art, un art pour lequel le vrai est le réel. Tandis que l'originalité du symbolisme est d'avoir conçu la mimésis comme une représentation du surréel, d'être allé chercher ailleurs le vrai. En cela, le symbolisme est bien né des philosophies idéalistes pour lesquelles le monde est la manifestation de l'idée, pour lesquelles la réalité est dans le rapport des êtres aux choses, c'est-à-dire dans la pensée qui leur donne forme. On peut dire avec Dorothy Knowles que le symbolisme est un idéalisme esthétique<sup>1888</sup>. Nous pourrions ajouter qu'il est une philosophie en acte, et qu'il l'est doublement au théâtre, dont la scène matérialise le texte et lui donne vie.

En ce qui concerne le théâtre, notre travail s'est attaché à l'étude des textes (dont nous pensons d'ailleurs qu'ils sont tous porteurs d'une théâtralité, l'étude de *Tête d'Or* de Paul Claudel est exemplaire à ce titre<sup>1889</sup>) ; cependant nous ne séparons pas l'écriture dramatique du travail de la scène, à l'instar des dramaturges contemporains eux-mêmes. Les textes symbolistes mêmes ont obligé à envisager la scène différemment, à inventer une nouvelle conception de la scène, parce qu'ils proposaient un nouveau contenu : pour jouer ces textes, il fallait faire tomber les conventions scéniques, de même que les pièces faisaient tomber les

---

<sup>1887</sup> Les symbolistes justement ne la prennent pas pour «sujet».

<sup>1888</sup> Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934, Slaktine Reprints, 1972, 558 p.

<sup>1889</sup> Cf. 3<sup>ème</sup> partie, p. 238 et suiv.

conventions d'écriture. Or, ce changement ne pouvait se réaliser brutalement. Nous pensons que le manque de pièces symbolistes regretté par Lugné-Poe<sup>1890</sup> et les difficultés à les réaliser scéniquement vont de pair : il ne faut pas s'étonner que les auteurs de l'époque, qui pourtant écrivent pour le théâtre, envisagent leurs œuvres dramatiques comme théâtre à lire, comme théâtre dans un fauteuil. L'invisible (et l'indicible) dont il est question (nouveau contenu) et qu'il s'agit de faire surgir dans l'art symboliste ne peut à leurs yeux exister que dans l'imagination du lecteur. Sans doute les écrivains se heurtent-ils à un paradoxe entre cet invisible et le fait que le théâtre soit un art de la vue, à savoir un art qui propose avant tout des images visuelles. Les solutions scéniques n'existent pas encore, les dramaturges en sont conscients. Et c'est pourquoi ce théâtre est dans l'impossibilité de se développer. Il faudra toutes les réflexions d'Artaud, de Craig ou d'Appia<sup>1891</sup> par exemple (inspirées du symbolisme), pour parvenir à faire de la scène moderne et contemporaine un lieu où les moyens d'expression théâtrale sont le signe d'une réalité non visible.

D'autre part, en cherchant l'association voire la fusion des arts sur la scène (idée revisitée par les théoriciens cités précédemment), les symbolistes ont pressenti que les mots (le pouvoir orphique des mots auquel, à l'instar de Mallarmé, ils croyaient) ne suffisaient pas à faire de leur art un «art autonome».

Pour finir, des deux mouvements unis dans une même opposition au théâtre conventionnel – naturalisme et symbolisme –, c'est le symbolisme qui marque véritablement une étape dans l'histoire du théâtre, dans le sens où il a des prolongements jusque dans l'art actuel. Il nous semble constituer une étape cruciale dans l'évolution des arts, dans la mesure où il est peut-être le premier art autoréflexif (et c'est en ce sens qu'il peut être caractérisé de spirituel). De plus, il a

---

<sup>1890</sup> Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, coll. «Références», 1957, 568 p.

<sup>1891</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit. ; Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, traduction française par Geneviève Sélignann-Lui, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, [1916], xx-281 p. ; Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Paris, Genève, Édition Atar, 1921, 113 p.



rendu possible l'expression d'idées abstraites, la réalisation d'un art qui peut parler d'une autre réalité que la réalité quotidienne. Il a fait renaître l'idée d'un art sacré ou d'un art du sacré auquel les dramaturges et metteurs en scène contemporains ne cessent de chercher à donner forme (comme nous le verrons). Il a permis la sortie de la mimésis traditionnelle, le brouillage des genres (dramatique, lyrique et épique), l'interaction entre les disciplines artistiques, il a proposé une autre vision du monde entraînant un nouveau rapport des spectateurs à l'art. Autant d'éléments qui caractérisent les créations contemporaines les plus novatrices.

Au-delà des rêves et des utopies, il est incontestable que les symbolistes ont laissé des traces profondes, encore visibles dans l'art d'aujourd'hui. Hélène Laplace-Claverie constate que ce n'est qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle que le théâtre symboliste est redécouvert par des metteurs en scène comme Claude Régy ou Denis Marleau. Est-ce un hasard à une époque où l'art et la culture sont devenus un marché et où les intérêts financiers menacent sans cesse les véritables recherches artistiques ? À ce propos notre époque n'est-elle pas l'écho à plus d'un siècle d'intervalle de la situation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Lors de rencontres publiques, nous avons entendu les dramaturges québécois Larry Tremblay, Normand Charette et Daniel Danis affirmer que le sacré est au cœur de leur réflexion, un sacré qu'ils ne confondent pas avec la religion, dans la mesure où il n'est pas soutenu par une croyance (la société dans laquelle il s'inscrit n'est globalement pas croyante). Larry Tremblay, par exemple, est un auteur dramatique qui a étudié le kathakali, une forme de théâtre sacré, lors de plusieurs séjours en Inde. Il serait intéressant d'étudier son théâtre (et ceux de ses contemporains) au regard de l'esthétique symboliste. Contentons-nous de quelques remarques qui montreront le lien que l'on peut établir entre les symbolistes et ces dramaturges.

Normand Charette s'est explicitement inspiré de l'époque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'écriture de sa pièce mise en scène par Denis Marleau<sup>1892</sup>, *Ce qui*

---

<sup>1892</sup> Pièce vue au Théâtre Espace Go à Montréal, du 15 janvier au 9 février 2008.

*meurt en dernier*<sup>1893</sup>. L'intrigue (la pièce de forme narrative raconte une histoire) se déroule en effet en 1888 et met en scène une femme monologuant, assise dans un fauteuil. Le titre indique qu'il s'agit d'un texte sur la mort (comme le premier théâtre de Maeterlinck) et, dit l'auteur, «sur le besoin que nous avons de croire en l'immortalité.», c'est un texte qui veut croire en la «part d'éternité» de l'homme. L'auteur considère en outre le monologue de Martha, l'héroïne, comme «un exploit sportif et métaphysique», enfin elle est dans son rêve à la recherche d'un absolu. Ce personnage à bien des égards dessine la figure de la femme symboliste.<sup>1894</sup>

Daniel Danis, pour sa part, se fait le prolongateur des symbolistes, non seulement en tant que metteur en scène par «ses préoccupations théâtrales, poétiques et multidisciplinaires», mais aussi par des textes écrits autour de personnages féminins en lien soit avec l'art, soit avec le sacré, soit avec l'art et le sacré. Danis a monté un spectacle dont il est «l'idéateur, le concepteur et l'auteur», *La Trilogie des flous : Je ne, Sommeil et rouge, Reneiges*<sup>1895</sup>. Dans la première pièce de la trilogie, *Je ne*, le personnage féminin est une femme chamane qui, à la fin, «comme la divine indienne Kali, s'engloutit dans la peau de l'aviateur.». Dans *Sommeil et rouge*, «[l]'expérience de l'amour [celle de l'Empereur Tang avec Yang, femme «d'une beauté inattendue»] qui dure sept années [symbolisme du chiffre] lui ouvre la voix de la lumière et de l'art.». Enfin, dans *Reneiges*, la femme fuit son compagnon chaque nuit pour «dorm[ir] dans les éternités.»<sup>1896</sup>. L'art, le sacré et la femme dont l'interrelation nous ont permis de définir le symbolisme sont ici les constituants d'un «théâtre» novateur (il s'agit en fait d'un spectacle-performance, issu d'un «laboratoire d'essai performantiel [sic] et technologique» qui travaille sur l'alliance entre l'art et la science).

---

<sup>1893</sup> Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier*, Montréal, Leméac/ Arles, Actes sud, coll. «Actes sud-Papier», 2010, 39 p.

<sup>1894</sup> Toutes les citations sont tirées du programme de la représentation.

<sup>1895</sup> Représenté à l'Usine C à Montréal du 11 au 16 novembre 2008.

<sup>1896</sup> Toutes les citations sont tirées du programme de la représentation.

Pour finir, quelques mots sur le metteur en scène Denis Marleau. C'est inspiré par Maeterlinck et son désir d'«*intimiser* le rapport entre le texte, la scène et le spectateur», écrit-il, qu'il aborde la mise en scène du texte de Chaurette *Ce qui meurt en dernier*. Marleau a par ailleurs mis en scène du théâtre symboliste avec la pièce *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck<sup>1897</sup>. Il parvient selon nous à réaliser ce rêve de Maeterlinck d'un théâtre sans acteurs, en «croisant les arts visuels et les masques de la tragédie grecque» (modèle de nombreux symbolistes). Comme les symbolistes, Denis Marleau «développe des chevauchements avec les autres arts : musique, danse et arts visuels.»<sup>1898</sup>.

Avec plus de temps, nous aurions aimé développer une réflexion autour de ce désir des symbolistes de réaliser une «œuvre totale» (désir né du travail et des réalisations de Richard Wagner), de ce rêve d'union ou de fusion des arts, de ce rêve de «l'œuvre d'art vivante» (Adolphe Appia<sup>1899</sup>). Il nous semble que ce désir rejoint l'utopie de réaliser sur scène un art qui soit comme la création de la vie même, un art qui produise sa propre origine. Antonin Artaud est allé le plus loin dans cette direction, touchant théoriquement dans *Le Théâtre de la cruauté* aux frontières de l'art et de la vie<sup>1900</sup>. Ce que recherchent les symbolistes à travers toutes les formes artistiques, ce serait «l'essence de l'art» qui fait de ce dernier un symbole de la vie même. L'art n'est-il pas une manifestation formelle de la vie ? Tous les arts ne sont-ils pas autant de manifestations différentes de la vie, unique ? Or, la vie est le rythme, comme l'a montré Henri Meschonnic<sup>1901</sup>. Sans battement du cœur, il n'y a pas de vie. C'est du côté du rythme, commun à tous les arts et

---

<sup>1897</sup> Pièce vue lors du Festival Transamériques à Montréal, du 23 mai au 7 juin 2007.

<sup>1898</sup> Toutes les citations sont tirées du programme de la représentation. Pour prendre connaissance des mises en scène de Marleau, cf. par exemple «Denis Marleau : modernité de Maeterlinck», dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 2002, n° 73-74, 112 p.

<sup>1899</sup> Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, op. cit.

<sup>1900</sup> Op. cit.

<sup>1901</sup> Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2006, 483 p. ou *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, 615 p.

commun à tous les hommes, que nous aurions aimé pousser nos recherches<sup>1902</sup>. Le rythme est à la fois créateur de vie et créateur d'art. Chaque artiste insuffle son propre rythme à l'œuvre qu'il crée, et sans doute l'œuvre est-elle achevée lorsqu'il sent une harmonie entre son rythme et celui qu'il a donné à l'œuvre. C'est par l'étude d'Édouard Dujardin et de sa *Légende d'Antonia* que nous avons abordé la question<sup>1903</sup>.

En travaillant à la fois sur des peintures et sur des pièces de théâtre<sup>1904</sup>, nous avons cherché à montrer de l'intérieur ce qui pouvait unir les arts, là réside en partie à nos yeux l'originalité de notre approche et de notre recherche. Par ailleurs, considérer le symbolisme comme une philosophie en acte, comme nous l'avons écrit précédemment, c'est bien l'aborder par ce qui est *profondément* commun aux différentes œuvres et aux différents arts. La recherche passionnante sur le symbolisme nous a menée à une quête de l'art qui est aussi celle de la connaissance de l'homme, une quête qui ne peut avoir de fin.

À l'issue de cette recherche, risquons-nous à proposer une «définition» de l'art symboliste : l'art symboliste serait-il cet art autoréflexif sous-tendu par une recherche du sacré, matérialisé par des symboles, dont le symbole privilégié de la femme, et susceptible de provoquer en son récepteur une expérience du sacré ? Le symbolisme serait alors la période historique au cours de laquelle cette préoccupation des artistes, celle de la recherche du sacré, de la recherche d'un art spirituel liée à une interrogation sur l'art, s'est manifestée de manière consciente et volontaire et peut par conséquent «se lire» dans les œuvres.

---

<sup>1902</sup> Pour Adolphe Appia, il s'agit du mouvement, mais le mouvement est issu du rythme, il en est une transcription physique.

<sup>1903</sup> Cf. 3<sup>ème</sup> partie, p. 257 et suiv.

<sup>1904</sup> Nous aurions aussi aimé travailler sur la musique, mais pour cela et en raison de notre approche, il aurait fallu des connaissances musicologiques que nous ne possédions pas (pour l'étude du rythme, par exemple : nous aurions aimé montrer comment Claude Debussy, par exemple, crée le silence par le rythme ; silence qu'en tant que musicienne nous entendons mais que nous ne saurions analyser).

## BIBLIOGRAPHIE

### I) Théâtre

*Remarque* : les pièces citées entre crochets sont celles que nous avons lues dans l'ouvrage référencé.

AUGIER, Émile. *L'Aventurière, Gabrielle, Sapho* dans *Théâtre complet, tome I*. Paris, Calmann Lévy, éditeur, [s.d.], 504 p.

BANVILLE (de), Théodore. *Le Baiser*. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle éditeur, 1899, 34 p.

BANVILLE (de), Théodore. *Le Feuilletton d'Aristophane, Le beau Léandre, Le cousin du roi, Diane au bois*, dans *Comédies*. Paris, G. Charpentier, 1879, iii-473 p.

BATAILLE, Henry. *Ton sang*, précédé de *La Lépreuse*. Paris, Société du Mercure de France, 1898, xxviii-290 p.

BEAUBOURG, Maurice. *La Maison des chéries*. Paris, Librairie Larousse, [s.d.], 39 p.

BEAUBOURG, Maurice. *L'Image*. Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1894, 192 p.

BECQUE, Henry. *La Parisienne*, dans le tome 3 des *Œuvres complètes* (7 tomes). Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1924, 305 p.

BECQUE, Henry. *Les Corbeaux*, with Introduction, notes, and vocabulary by Eric A. Dawson. New York, D.C. Heath and Company, coll. «Heath's Modern Language Series», 1925, xviii-173 p.

BARNES, Djuna. *The Dove*, dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

BERNARD, Tristan. *Théâtre choisi* (tome 2). Paris, Calmann-Lévy, 1966, 419 p.

BONNER, Marita. *The Purple flower*, dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

BOURGES, Élémer. *La Nef*. Paris, P.-V. Stock éditeur (Ancienne librairie Tresse & Stock), 1904, 345 p.

BRIEUX, Eugène. *Théâtre complet* (tome 5) [contient *Le Berceau, Simone, Suzette*]. Paris, Stock, 1923, 350 p.

CHAURETTE, Normand. *Ce qui meurt en dernier*. Montréal, Leméac/ Arles, Actes sud, coll. «Actes sud-Papier», 2010, 39 p.

CLAUDEL, Paul. *Partage de midi* (première version). Paris, Éditions Gallimard, 1949, 150 p.

CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or* (deuxième version). Paris, Mercure de France, 1959, 247 p.

CLAUDEL, Paul. *Théâtre 1*. Paris, NRF, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, 1371 p.

CLAUDEL, Paul. *Théâtre 2*. Paris, NRF, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, 1556 p.

COURTELINE, Georges. *Boubouroche, La Peur des coups*, dans *Théâtre, contes, romans et nouvelles, philosophie, écrits divers et fragments retrouvés*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, 934 p.

CUREL, François (de). *L'Invitée, La Nouvelle Idole*, dans le tome 3 du *Théâtre complet* (6 tomes). Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1909, 251 p.

CUREL, François (de). *Théâtre complet II : L'Envers d'une sainte, Les Fossiles* (6 tomes). Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1909, 255 p.

DARZENS, Rodolphe. *L'Amante du Christ*. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 1888, 45 p.

DIDEROT, Denis. *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?* Paris, GF Flammarion, 2005, 322 p.

DONNAY, Maurice. *Amants, L'Affranchie*, dans *Théâtre, tome II*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1908, 376 p.

DONNAY, Maurice. *Georgette Lemeunier, Le Torrent*, dans *Théâtre, tome III*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1908, 444 p.

DUJARDIN, Édouard. *Antonia. Légende dramatique en trois parties : Antonia, Le Chevalier du passé, La Fin d'Antonia*. Paris, Société du Mercure de France, 1899, 370 p.

DUJARDIN, Édouard. *Théâtre II (Les Argonautes) : Marthe et Marie, Les Époux d'Heur-le-Port, Le Retour des enfants prodigues*. Paris, Mercure de France, 1924, 309 p. [+ 10 p.]

DUMAS, Alexandre (père). *Théâtre complet* (tome II, fascicule 6 : *Christine ou Stockholm, Fontainebleau et Rome*). Paris, Minard, coll. «Lettres modernes», 1975, p. 6-186.

DUMAS, Alexandre (père). *Théâtre complet* (tome II, fascicule 7 : *Antony*). Paris, Minard, coll. «Lettres modernes», 1975, p. 187-300.

FEYDEAU, Georges. *Théâtre*. [Paris], Omnibus, 1994, 1216 p.

GIDE, André. *Théâtre : Saül, Le Roi Candaule, Œdipe, Perséphone, Le Treizième arbre*. Paris, NRF, Gallimard, 1942, 365 p.

GONCOURT, Edmond et Jules (de). *La Faustine*, dans *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, «Les Goncourt et le théâtre». Paris, Société des amis des frères Goncourt, 2006, n° 13, p. 183-235.

GOURMONT, Remy (de). *Lilith suivi de Théodat*. Paris, Mercure de France, 1921, 241 p.

HERVIEUX, Paul. *Théâtre complet II : L'Énigme, La Course du Flambeau, Théroigne de Méricourt* (4 tomes). Paris, Arthème Fayard éditeur, [s.d.], 382 p.

HERVIEUX, Paul. *Le Réveil, Modestie, Connais-toi*, dans *Théâtre complet III* (4 tomes). Paris, Arthème Fayard éditeur, [s.d.], 429 p.

HUGO, Victor. *Les Deux trouvailles de Gallus : Margarita, Esca*, dans *Le Théâtre en liberté*. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio classique», 966 p.

IBSEN, Henrik. *Brand*. Arles, Actes sud – Papiers, 2005, 224 p.

IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler*. Paris, Le livre de poche, n° 24000, 1994, 187 p.

IBSEN, Henrik. *Le Canard sauvage*. Paris, GF Flammarion, n° 855, 1995, 318 p.

IBSEN, Henrik. *Une maison de poupée*. Paris, GF Flammarion, n° 792, 1994, 246 p.

IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Paris, GF Flammarion, n° 805, 1994, 339 p.

IBSEN, Henrik. *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Arles, Actes sud – Papiers, 2005, 75 p.

JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris, Le livre de poche, n° 838/ 839, 1962, 501 p.

JARRY, Alfred. *Ubu* [contient *Ubu roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*, *Ubu sur la butte*]. Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 980, 1978, 530 p.

KELLY, Katherin E. (édité par). *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

LEMAÎTRE, Jules. *Révoltée, Mariage blanc, Flipote*, dans *Théâtre, tome I*. Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, [s.d.], 409 p.

LEMAÎTRE, Jules. *L'Âge difficile, Le Pardon, La Bonne Hélène*, dans *Théâtre, tome II*. Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, [s.d.], 332 p.

LEMAÎTRE, Jules. *L'Aînée* dans *Théâtre, tome III*. Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, [s.d.], 396 p.

LEMERCIER, Jean-Louis-Népomucène. *Pinto ou La Journée d'une conspiration*. [Exeter], Édition critique par Norma Perry, University of Exeter, 1976, 155 p.

LORRAIN, Jean. *Quatre femmes en pièces : Ludine – Madame Bohumet, rentière – Josiane – Madame de Larmaille, féministe*. Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Ollendorff, 1904, 115 p.

LORRAIN, Jean. *La Mandragore, Ennoïa*, dans *Théâtre*. Paris, Société d'Éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1906, 302 p.

LORRAIN, Jean. *Viviane*. Paris, E. Giraud, 1885, 30 p.

LORRAIN, Jean. *Yanthis*. Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894, 67 p.

LORRAIN, Jean et Gustave COQUIET. *Une nuit de Grenelle*. Paris, Librairie Ollendorf, 1904, 19 p.

MAETERLINCK, Maurice. *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove. [Bruxelles], Labor, coll. «Espace nord», n° 147, 1998, 298 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres II, Théâtre 1*, édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 656 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres III, Théâtre 2*, édition établie et présentée par Paul Gorceix Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 684 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre, tome 1<sup>er</sup>*, Bibliothèque-Charpentier. Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1929, 344 p.



- MAETERLINCK, Maurice. *Monna Vanna*, pièce en 3 actes. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1911, 104 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *Marie-Magdeleine*, drame en 3 actes. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1913, 180 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *L'Oiseau bleu*, féerie en 5 actes et 10 tableaux. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909, 273 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles, Éditions Labor, 1992, 114 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre : L'Intruse, Intérieur*. Genève, Éditions Slaktine, 2005, 146 p.
- MARLOW, Christopher. *Doctor Faustus*, Methuen Educational, coll. «Methuen's english classics», édité par John D. Jump, London, 1965, 179 p.
- MIKHAËL, Ephraïm. *La Forêt sacrée*, dans *Œuvres complètes : Aux origines du symbolisme* (second volume). Lausanne (Suisse), Éditions L'Âge d'homme, collection du Centre Jacques Petit de l'Université de Besançon, 2001, p. 84-89.
- MIKHAËL, Ephraïm. *Le Cor fleuri*, dans *Œuvres complètes : Aux origines du symbolisme* (second volume). Lausanne (Suisse), Éditions L'Âge d'homme, collection du Centre Jacques Petit de l'Université de Besançon, 2001, p. 90-113.
- MIKHAËL, Ephraïm. *La Fiancée de Corinthe*, dans *Œuvres complètes : Aux origines du symbolisme* (second volume). Lausanne (Suisse), Éditions L'Âge d'homme, collection du Centre Jacques Petit de l'Université de Besançon, 2001, p. 133-174.
- MIKHAËL, Ephraïm. *Sillafrida*, dans *Œuvres complètes : Aux origines du symbolisme* (second volume). Lausanne (Suisse), Éditions L'Âge d'homme, collection du Centre Jacques Petit de l'Université de Besançon, 2001, p. 114-132.
- MIRBEAU, Octave. *Les Affaires sont les affaires*, dans *Théâtre complet* (tome II). Paris, Eurédit, 2003, 203 p.
- MORÉAS, Jean. *Iphigénie*. Paris, Mercure de France, 1921, 184 p.
- MUSSET, Alfred (de). *Les Caprices de Marianne*, dans *Théâtre complet*. Paris, Librairie Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, VII-XVII-1684 p.
- MUSSET, Alfred (de). *On ne badine pas avec l'amour*. Paris, Bordas, 1984, 127 p.

MUSSET, Alfred (de). *Spectacle dans un fauteuil : La Coupe et les lèvres ; À quoi rêvent les jeunes filles ; Namouna*. [France], Éditions Paleo, coll. «La collection de sable», 2007, 198 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Babylone : Tragédie en 4 actes*. Paris, Chamuel éditeur, 1895, 123 p.

PÉLADAN, Joséphin. *La Prométhéide : Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, avec un portrait en taille douce [contient *Prométhée porteur de feu* (restituée par le Sâr Péladan) ; *Prométhée enchaîné* (traduction littéraire du texte d'Eschyle) ; *Prométhée délivré* (restituée par le Sâr Péladan)]. Paris, Chamuel Éditeur, 1895, 163 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Le Fils des étoiles : Pastorale kaldéenne en 3 actes*. Paris, Théâtre de la Rose-Croix, édition de Beauvais, 1895, 52 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Le Prince de Byzance : Drame romanesque en 5 actes*. Paris, Théâtre de la Rose-Croix, Chamuel, 1896, 52 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Œdipe et le sphinx : Tragédie en 3 actes*. Paris, Mercure de France, 1903, 70 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Sémiramis*. Paris, Société du Mercure de France, 1905, 91 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Sémiramis*. Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1897, 72 p.

PIXÉRÉCOURT, Charles-Guilbert (de). *Coelina ou L'enfant du mystère, Le Pèlerin blanc ou Les orphelins du hameau, La Femme à deux maris, Tékéli ou Le siège de Montgatz*, dans *Théâtre choisi* (tome 1), précédé d'une Introduction par Charles Nodier. Genève, Slatkine reprints, 1971, 509 p.

PORTO-RICHE, Georges (de). *Théâtre complet* (tome 1) [contient *Amoureuse, L'Infidèle, Bonheur manqué*]. Paris, Arthème Fayard, éditeur, 18[90], 317 p.

QUILLARD, Pierre. *La Fille aux mains coupées* et Charles VAN LERBERGHE, *Les Flaireurs*, textes établis et présentés par Jeremy Whistle. Exeter, University of Exeter, 1976, 36 p.

RACHILDE. *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*. Paris, Société du Mercure de France, 1900, 327 p.

RACHILDE. *The Crystal Spider* (1894), dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

RENARD, Jules. *Œuvres*, tome 2 [contient pour le théâtre *La Demande*, *Le Plaisir de rompre*, *Le Pain de ménage*, *Poil de Carotte*, *Monsieur Vernet*, *Huit jours à la campagne*, *La Bigote*, *Le Cousin de Rose*]. Paris, Éditions Gallimard et Flammarion, coll. «La Pléiade», 1971, 1058 p.

RODENBACH, Georges. *Le Voile*. Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1897, 42 p.

ROSTAND, Edmond. *La Princesse lointaine*, *La Samaritaine*, dans *Théâtre*. Paris, Omnibus, 2006, 992 p.

ROUSSEAU, Henri. *Théâtre* [contient *Une Visite à l'exposition de 1889* et *La Vengeance d'une orpheline russe*]. Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1984, 221 p.

ROUX, Saint-Paul. *Le Tragique dans l'homme I : Monodrames (Les personnages de l'individu, Les saisons humaines, Tristan la vie)*, postface de Jacques Goorma. Mortemart (France), Rougerie, 1983, 132 p.

ROUX, Saint-Paul. *Le Tragique dans l'homme II : Monodrames (L'Âme noire du prieur blanc, Le Fumier)*, postface de Jacques Goorma. Mortemart (France), Rougerie, 1984, 148 p.

ROUX, Saint-Paul. *La Dame à la faux*. Mortemart (France), Rougerie, 1979, 291 p.

ROY, Claude. *Le Chariot de terre cuite*, adaptation du drame sanskrit de Cudraka. Paris, Gallimard, 1988, 123 p.

SAND, George et Paul MEURICE. *Le Drac*. Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1865, 72 p.

SAND, George. *Théâtre* (tome 4 : *Françoise ; Comme il vous plaira*). Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 1999, 190 p.

SAND, George. *Théâtre* (tome 6 : *Maître Favilla ; Lucie*). Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 1999, 128 p.

SAND, George. *Théâtre* (tome 7 : *La Femme battue ; Le Début de Colombine*). Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 2004, 92 p.

SARDOU, Victorien. *La Tosca*, *Fédora*, dans *Théâtre complet*, tome 1. Paris, Albin Michel éditeur, 1934, 631 p.

SARDOU, Victorien. *L'Espionne*, *Théodora*, dans *Théâtre complet*, tome 2. Paris, Albin Michel éditeur, 1934, I-XIII-555 p.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Les Cenci*. Paris, Les Belles lettres, 1968, 168 p.

SCHURÉ, Édouard. *Les Enfants de Lucifer, La Sœur gardienne*, dans *Le Théâtre de l'âme* (1<sup>ère</sup> série). Paris, Perrin, 1900, 372 p.

SCHURÉ, Édouard. *La Roussalka, L'Ange et la sphinge*, dans *Le Théâtre de l'âme* (2<sup>e</sup> série). Paris, Perrin, 1902, 252 p.

SCHURÉ, Édouard. *Léonard de Vinci*, drame en 5 actes précédé du *Rêve éleusinien à Taormina* dans *Le Théâtre de l'âme* (3<sup>e</sup> série). Paris, Perrin, 1905, 256 p.

SHIGURÉ, Hasegawa. *Wavering traces* (1911), dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

SIZERANNE, Robert (de la). *Le Préraphaélisme*. New-York, Parkston Press International, 2008, 199 p.

STRINDBERG, August. *Le Songe*. Paris, L'Arche, 2006, 99 p.

STRINDBERG, August. *Mademoiselle Julie*. Paris, L'Arche, 1957, 78 p.

STRINDBERG, August. *Père*. Paris, L'Arche, 1982, 63 p.

STRINDBERG, August. *L'Orage, La Maison brûlée, La Sonate des spectres, L'Île des morts* dans *Théâtre complet 6*. Paris, L'Arche, 1986, 540 p.

TRARIEUX, Gabriel. *La Dette*. Paris, Stock, 1909, 91 p.

TRARIEUX, Gabriel. *Les Vaincus : Savonarole*. Paris, Cahiers de la quinzaine, 1906, 155 p.

TRARIEUX, Gabriel. *Les Vaincus : Joseph d'Arimathie*. Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903, 103 p.

TRARIEUX, Gabriel. *Le Songe de la belle au bois : conte de fées en 5 actes*. Paris, Librairie de l'art indépendant, 1892, 64 p.

VAN LERBERGHE, Charles. *Les Flaireurs* (comprend *La Fille aux mains coupées* de Quillard), textes établis et présentés par Jeremy Whistle. Exeter, University of Exeter, 1976, 36 p.

VERHAREN, Émile. *Deux drames : Le Cloître, Philippe II*. Paris, Mercure de France, 1915, 207 p.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. *Phocas le jardinier*, précédé de *Swanhilde, Ancaeus, Les Fiançailles d'Euphrosine*. Paris, Société du Mercure de France, 1898, 224 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), Auguste. *Isis, Elën, Le Nouveau Monde*, dans *Œuvres complètes I*. Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1986, 1655 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), Auguste. *Axël, L'Évasion*, dans *Œuvres complètes II*. Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1986, 1780 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), Auguste. *Morgane*. Paris, Chamuel, 1894, 231 p.

VITRAC, Roger. *Victor ou les enfants au pouvoir*. Paris, Gallimard, coll. «Folio/théâtre», n° 62, 2000, 211 p.

WEDEKIND, Franck. *Théâtre complet II : Lulu*, versions intégrales. Paris, éditions THÉÂTRALES, Maison Antoine Vitez, 1997, 412 p.

WILDE, Oscar. *Salomé*, édition bilingue. Paris, GF Flammarion, n° 649, 1993, 211 p.

WUOLIJOKI, Hella. *Hulda Jurako*, dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

ZINAIDA, Gippius. *Sacred Blood*, dans *Modern drama by women 1880s – 1930s, an international anthology*. London and New-York, Routledge, 1996, 319 p.

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes, tome 15 : La clôture des Rougon-Macquart (1892-1893)* [contient *Le Rêve* et *L'Attaque du moulin* (notices) ; *Lazare*]. Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, 727 p.

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes, tome 19 : L'utopie sociale (1901)* [contient *L'Ouragan*, *Violaine la Chevelue* et *L'Enfant-roi*]. Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, 523 p.

## II) Romans, poésie

ADAM, Paul. *Le Mystère des foules*. Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1895, 2 vol.

BAUDELAIRE, Charles. *Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*. Paris, Gallimard, Folio n° 1727, 1986, 738 p.

BAUDELAIRE, Charles. «Richard Wagner et Tannhauser à Paris», dans *Œuvres (L'Art romantique, tome 3)*. Paris, Calmann Lévy éditeur, 1885, 442 p.

BATAILLE, Georges. *Charlotte d'Ingerville* suivi de *Sainte*. Paris, Éditions Lignes-Léo Scheer, 2006, 70 p.

BATAILLE, Georges. *L'Abbé C*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1950, 183 p.

BATAILLE, Georges. *Le Coupable*, suivi de *L'Alleluiah : Somme athéologique II*. Paris, Éditions Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1961, 249 p.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur* (nouvelle version). Paris, Gallimard, 1971, 136 p.

CLAUDEL Paul. *Art poétique*. Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1984, 179 p.

CLAUDEL Paul. *Cinq grandes odes* suivi de *Processionnal pour saluer le siècle nouveau ; La cantate à trois voix*. Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1992, 188 p.

DELAVAILLE, Bernard. *Poètes symbolistes*, Anthologie. Paris, La Table Ronde, 2003, 504 p.

DUJARDIN, Édouard. *La Comédie des amours* [édition qui comporte l'Avertissement]. Paris, Léon Vanier, éditeur, 1891, 100 p.

DUJARDIN, Édouard. *À La gloire d'Antonia*, avec un ex libris dessiné par Félicien Rops. Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1887, 29 p.

DUJARDIN, Édouard. *Les Lauriers sont coupés*, présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand. Paris, Garnier-Flammarion, 2001, 178 p.

DUJARDIN, Édouard. *Poésies : La Comédie des amours ; Le Délassement du guerrier ; Pièces anciennes*. Paris, Mercure de France, 1913, 260 p.

DUJARDIN, Édouard. «Pour la Vierge du roc ardent», dans *Revue indépendante*, tome VIII, n° 23, septembre 1888, p. 323-350.

- DUJARDIN, Édouard. «La Réponse de la bergère au berger», dans *Revue blanche*, n° 11, août-septembre 1892, p. 65-72.
- FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint-Antoine*. Paris, Éditions Gallimard, 1983, 346 p.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, Éditions Gallimard, 1973, 440 p.
- GIDE, André. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*. Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1986, 313 p.
- GOURMONT, Remy (de). *Sixtine*. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», série «Fins de siècles», 1982, 443 p.
- HOFFMAN, Ernst Theodor Wilhelm. *Le Violon de Crémone, Les Mines de Falun*. Paris, GF-Flammarion, coll. «Étonnants classiques», n° 2036, 100 p.- XXVIII p.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*, chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre COGNY. Paris, Garnier-Flammarion, 1978, 310 p.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *La Cathédrale*, précédé de *L'Embarquement mystique*, essai d'Alain Vircondelet. Monaco, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur, 1992, 468 p.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 898, 1977, 433 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *Deux contes [Le Massacre des innocents ; Onirologie]*. Paris, Chez Georges Crès et Cie, Éditeurs, 1918, 85 p.
- MAETERLINCK, Maurice. *Poésies complètes*, édition critique par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, 304 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur le livre (choix de textes)*, précédé par Henri Meschonnic, *Mallarmé au-delà du silence*. Paris, Éditions de l'éclat, coll. «Philosophie imaginaire», n° 3, 1985, 185 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *L'Après-midi d'un Faune, Églogue*, dans *Poésies*. Paris, GF Flammarion, 1989, 344 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris, NRF, coll. «Poésie/ Gallimard», 1976, 443 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris, GF Flammarion, 1989, 344 p.

MIKHAËL, Ephraïm. *Œuvres complètes : Aux origines du symbolisme* (second volume). Lausanne (Suisse), Éditions L'Âge d'homme, collection du Centre Jacques Petit de l'Université de Besançon, 2001, 520 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Le Vice suprême* [préface de Jules Barbey d'Aureville (n.p.)]. Lyon, Éditions Palimpseste, coll. «Collection Singuliers», 2006, 469 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Les Amants de Pise*. Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «Fins de siècles 10/18», n° 1615, 1984, 380 p.

PSEUDO-DENYS L'AÉROPAGITE. *Œuvres complètes*, traduction, préface et notes par Maurice de Gandillac. Paris, Éditions Montaigne, 1943, 392 p.

QUILLARD, Pierre. *La Lyre héroïque et dolente* [contient *De sable et d'or*, *La Gloire du Verbe*, *L'Errante*, *La Fille aux mains coupées*]. Paris, Société du Mercure de France, 1997, 213 p.

RACHILDE. *La Jongleuse*. Paris, Des femmes, 1982, 255 p.

RACHILDE. *Les Hors-Nature*, dans *Romans fin-de-siècle*, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey. Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1999, 1300 p.

RÉGNIER, Henri (de). *Poèmes, 1887-1892 : Poèmes anciens et modernes, Tel qu'en songe, augmentés de plusieurs poèmes* [contient *La Gardienne*]. Paris, Société du Mercure de France, 1897, 265 p.

RODENBACH, George. *Bruges-la-morte*. Paris, Flammarion, coll. «Garnier Flammarion», 1998, 343 p.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *La Maison de vie : Sonnets traduits littéralement et littérairement par Clémence Couve*, Introduction de Joséphin Péladan [I-LII p.]. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 1887, 214 p.

RUSBROECK L'ADMIRABLE. *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck [contient une préface de Jacques Brosse et une Notice bio-bibliographique de Luc Versluys]. Bruxelles, coll. «Passé Présent», Éditions Les Éperonniers, 1990, p. A-K, p. 1-335, p. I-XLV.

SAMAIN, Albert. *Carnets intimes : Carnets I à VII, Notes, Sensations, Portraits littéraires, Notes diverses, Évolution de la poésie au XIX<sup>e</sup> siècle, Index*. Paris, Mercure de France, 1939, 248 p.

VERLAINE, Paul. *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, 189 p.



VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), Auguste. *Œuvres complètes I*. Paris, NRF, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1986, 1657 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), Auguste. *Œuvres complètes I*. Paris, NRF, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1986, 1780 p.

WAGNER, Richard. *Dix écrits*. Paris, Librairie Fischbacher, 1899, 237 p.

WILDE, Oscar. *Le Portrait de Dorian Gray*. Paris, Garnier-Flammarion n° 1301, 2006, 320 p.

WILDE, Oscar. «Le Sphinx», dans *Œuvres 2*. Paris, Stock, 1977, 525 p.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris, GF Flammarion, 1974, 441 p.

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, GF Flammarion, 2006, 457 p.

### III) Ouvrages critiques et théoriques

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994, 503 p.

AMAN-JEAN, Edmond. *Velazquez*. Paris, Librairie Félix Alcan, coll. «Art et esthétique», 1913, 148 p.

AMAN-JEAN, François. *L'Enfant oublié : Chronique 1894-1905*. Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1979, 400 p.

AMAN-JEAN, François. *Souvenir d'Aman-Jean* [ce texte est repris dans le catalogue *Aman-Jean (1859-1936) : Songes de femmes*], dans *Souvenir d'Aman-Jean (1859-1936)*, Paris, Musée des arts décoratifs, Pavillon de Marsan (4 avril-4 mai 1970). Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1970, 58 p.

AMIARD-CHEVREL, Claudine (et al.). *L'Œuvre d'art totale*, études réunies par Denis Bablet. Paris, CNRS éditions, 2002, 369 p.

APPIA, Adolphe. *L'Œuvre d'art vivant*. Paris, Genève, Édition Atar, 1921, 113 p.

ARAMBASIN, Nella. *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*. Genève, Droz, 1996, 443 p.

ARISTOTE. *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris, Éditions du Seuil, 1980, 465 p.

ARISTOTE. *Poétique*. Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche/classique», 1990, 216 p.

ARON, Jean-Paul (sous la direction de). *Misérable et glorieuse, la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, 248 p.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, 251 p.

ASH, Russell. *Dante Gabriel Rossetti*, traduit de l'anglais par Jézabel Carpi et Agnès de Gorter. Paris, Mengès, 1995, [96]p.

AUERBACH, Erich. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968, 559 p.

AUTRAND, Michel. *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. «Dictionnaires & références», n°15, 2006, 367 p.

BABLET, Denis. *L'Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris, CNRS, 1965, 443 p.

BADE, Patrick. *Femme fatale: Images of evil and fascinating women*. London, Ash & Grant Ltd, 1979, 128 p.

BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1954, 180 p.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, tome 1*. Paris, Gallimard, 1970, 658 p.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, tome 5*. Paris, Gallimard, 1973, 583 p.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, tome 7*. Paris, Gallimard, 1976, 618 p.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, tome 8*. Paris, Gallimard, 1976, 680 p.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, tome 10*. Paris, Gallimard, 1987, 734 p.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris, Édition Galilée, 2002 [1979], 248 p.

BAUER, Franck et Guy DUCREY (textes réunis par). «Le théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar». Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, coll. «UL3 travaux et recherches », 2003, 270 p.

- BEAUFFET, JACQUES, Martine DANCER, Cécile DEBRAY (et al.). *L'Art ancien au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole*. Saint-Étienne, Un, Deux...Quatre Éditions, 2007, 335 p.
- BEAUFILS, Christophe. *Le Sâr Péladan, 1858-1918 : Biographie critique*. Paris, Aux amateurs des livres, 1986, 157 p.
- BEAUFILS, Christophe. *Joséphin Péladan : Essai sur une maladie du lyrisme, 1958-1918*. Grenoble, Jérôme France, 1993, 514 p.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2004, 346 p.
- BÉNÉDITE, Léonce. *L'Idéalisme en France et en Angleterre : Gustave Moreau et Edward Burne-Jones*, texte paru pour la première fois dans les numéros d'avril à juillet 1899 de la «Revue de l'art ancien et moderne». La Rochelle, Rumeur des âges, 1998, 59 p.
- BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Gallimard, coll. «Folio plus philosophie», 2008, 162 p.
- BERGSON, Henri. *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2008, 708 p.
- BERNARD, Émile. *Propos sur l'art*. Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1994, 2 vol. (vol. 1 : 327 p. et vol. 2 : 347 p.).
- BERTHELOT, Francis. *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris, Nathan, 1997, 192 p.
- BERTHIER, Patrick. *Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1986, 126 p.
- BIET, Christian et Christophe TIAU. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. «folio essais», 2006, 1050 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, coll. «Folio/ essais», 1955, 376 p.
- BOIS, Jules. *Le Satanisme et la magie avec une étude de J-K Huysmans*. Paris, Ernest Flammarion éditeur, [s.d.], 340 p.
- BOILEAU, Nicolas. *Art poétique*. Paris, Garnier-Flammarion, n°206, 1969, 253 p.

BONNEVIE, Serge. *Le Sujet dans le théâtre contemporain*. Paris, Éditions L'Harmattan, coll. «Arts, transversalité, éducation», 2007, 239 p.

BORIE, Jean. *Le Tyran timide : Le naturalisme de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Klincksieck, 1973, 160 p.

BOTTÉRO, Jean et Samuel Noah KRAMER. *Lorsque les dieux faisaient l'homme : Mythologie mésopotamienne*. Paris, Gallimard, 1989, 755 p.

BOUILLON, Jean-Paul (et al.). *La Promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*. Paris, Hazan, 1990, 443 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

BOURGAIN-WATTIAU, Anne. *Mallarmé au bord du gouffre*. Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, 221 p.

BOUVIER-CAVORET, Anne (dirigé par). *Le Théâtre et le sacré*. Paris, Klincksieck, 1996, 244 p.

BOYLE-TURNER, Caroline. *Paul Sérusier : La technique, l'œuvre peint*. Lausanne, Édition SA, coll. «Biographie», 159 p.

BOZON-SCALZITTI, Yvette. *Le Verset claudélien : Une étude du rythme (Tête d'Or)*. Paris, Lettres Modernes, 1965, 70 p.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2000, 1470 p.

BRETON, André. *L'Art et la magie*. Paris, Phoebus, 2003, 357 p.

BROGNIEZ, Laurence. *Préraphaélisme et symbolisme : Peinture littéraire et image poétique*. Paris, Champion, coll. «Romantisme et Modernités», 2003, 416 p.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine. *La Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée, 1984, 247 p.

BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, 256 p.

BURY, Marianne et Hélène LAPLACE-CLAVERIE. *Le Miel et le fiel : La critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF, 2008, 347 p.

CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*. Paris, Gallimard, NRF, 1950, 252 p.

- CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes : Le masque et le vertige*. Paris, Gallimard, 1958, 306 p.
- CASSOU, Jean. *Encyclopédie du symbolisme : Peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*. Paris, Somogy, 1979, 291 p.
- CAUQUELIN, Anne. *Les Théories de l'art*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 2007, 127 p.
- CHALEIL, Frédéric (éd.). *Gustave Moreau par ses contemporains*, Préface de Bernard Noël. Paris, Les Éditions de Paris, 1998, 126 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- CLAIS, Anne-Marie et Sylvie LAFON. *Gustav Adolf Mossa : La scène symboliste*. Nice, Z'édicions, 1993, 136 p.
- CLAUDEL, Paul. *Art poétique : Connaissance du temps, Traité de la connaissance au monde et de soi-même, Développement de l'Église*. Paris, NRF, coll. «Poésie/ Gallimard», 1984, 179 p.
- CLAUDEL, Paul. *L'Œil écoute*. Paris, Éditions Gallimard, coll. «folio essais», n°127, 1946, 240 p.
- CLAUDEL, Paul. *Mes idées sur le théâtre*. Paris, Gallimard, 1966, 254 p.
- CLÉMENT, Catherine et Julia KRISTEVA. *Le Féminin et le sacré*. Paris, Éditions Stock, coll. «Agora», 1998, 299 p.
- COMPÈRE, Gaston. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Mémoire couronné par l'Académie. Bruxelles, Palais des Académies, 1955, 269 p.
- COMPÈRE, Gaston. *Maurice Maeterlinck*. Paris, La Manufacture, 1990, 242 p.
- CORVIN, Michel (dirigé par). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, 2 vol.
- CORVIN, Michel (dirigé par). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Éditions Bordas / Sejer, 2008, 1583 p.
- COURTINE, Jean-François, Michel DEGUY, Éliane ESCOUBAS (et al.). *Du sublime*, Préface de Jean-Luc Nancy. Paris, Éditions Belin, 1988, 336 p.

CRAIG, Edward Gordon. *De l'art du théâtre*, traduction française par Geneviève Sélignmann-Lui. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, [1916], xx-281 p.

DACIER, André. *La Poétique d'Aristote*, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage. Hildesheim, New-York, Georg Olms Verlag, 1976, 527 p.

DARZENS, Rodolphe. *Le Théâtre libre illustré, 1889-1890* [dessins de Lucien Métivet, préface de Jean Aicard]. Paris, E. Dentu, éditeur, 1890, 264 p.

DA SILVA, Jean. *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*. Paris, Éditions Syros Alternatives, 1991, 127 p.

DAVIES, Gardner. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. Paris, Librairie José Corti, 1978, 300 p.

DAVY, Marie-Madeleine. *Initiation à la symbolique romane (XII<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Flammarion, 1977, 312 p.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*. Paris, Gallimard, coll. «Folio/ essais», 1992, 526 p.

DELCOR, Mathias. *Études bibliques et orientales de religions comparées*. Leiden (Pays-Bas), E.J. Brill, 1979, 489 p.

DELEVOY, Robert L., CROËS (de) Catherine et Gisèle OLLINGER-ZINQUE. *Fernand Khnopff*. Bruxelles, Lebeer Hossman, coll. «Cosmos monographies», 1987, 568 p.

DELPIERRE, Madeleine. *Le Costume : Restauration, Louis-Philippe, Second Empire, Belle-Époque*. Paris, Flammarion, coll. «la grammaire des styles», 1990, 63 p.

DENIS, Maurice. *Du symbolisme au classicisme : Théories*, textes réunis et présentés par Olivier Revault. Paris, Hermann, 1964, 181 p.

DENIS, Maurice. *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon. Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, coll. «Collection savoir : sur l'art», 1993, v-vvii-237 p.

DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910 : Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 1920, 278 p.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967, 436 p.

DESCAMPS, Maryse. *Maurice Maeterlinck, Un livre : Pelléas et Mélisande, Une œuvre*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 115 p.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris, Dunod, coll. «Lettres sup», 1998, 242 p.

DETHURENS, Pascal. *Le Théâtre et l'infini : Métamorphose du sacré dans la dramaturgie européenne de 1880 à 1940*. Saint-Pierre du Mont (France), Eurédit, 2000, 359 p.

DIDEROT, Denis. *Écrits sur le théâtre : I Le Drame [contient Entretiens sur Le Fils naturel (Dorval et moi) et Discours sur la poésie dramatique]*. Paris, Pocket, 1995, 400 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de minuit, 1992, 208 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 2000, 288 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Les Éditions de minuit, 1990, 332 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto : Image, organe, temps*. Paris, Bayard, coll. «Rayon des curiosités. Hors collection», 2006, 110 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée, suivi de Le Chef d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1985, 169 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Danseur des solitudes*. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe», 2006, 186 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2007, 397 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*. Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 1999, 149 p.

DIJKSTRA, Bram. *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*. Paris, Seuil, 1992, 475 p.

DORÉ, Robert. *Armand Point : De l'orientalisme au symbolisme 1861-1932*. Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2010, 142 p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1993, 373 p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Salomé*. Paris, Éditions Autrement, coll. «Figures mythiques», 1996, 174 p.

DUBAR, Monique. «Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française entre 1880 et 1914», thèse de doctorat d'État. Lille, Université Lille III, 1993, 4 vol.

DUCREY, Guy. *Introduction générale*, dans *Romans fin-de-siècle*, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey. Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1999, 1300 p.

DUJARDIN, Édouard. *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiel et essai d'une théorie du réalisme symboliste*, suivi d'un poème à la mémoire de Joseph Halévy. Paris, Mercure de France, 1919, 85 p.

DUMAS, Véronique. *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, préface de Jean-Paul Bouillon. Paris, CNRS ÉDITIONS, 2005, 238 p.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1992, 536 p.

DURAND, Gilbert. *L'Imagination symbolique*. Paris, PUF, 1984, 132 p.

DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : Le système totémique en Australie*. Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, 647 p.

ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil, 1962, 315 p.

EDWARD, Lucie-Smith. *Le Symbolisme*, traduit de l'anglais par Mona de Pracontal. Paris, Thames and Hudson, coll. «L'Univers de l'art», 1999, 216 p.

EDWARD, Lucie-Smith. *Symbolist art*. New-York, Thames and Hudson, coll. «World of Art», 1988, 216 p.

ÉLIADE, Mircea. *Le Profane et le sacré*. Paris, Gallimard, 1965, 186 p.

*Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

ESTRADA, Yolanda Edith Batres (de). *The «Salon de La Plume» (1892-1895)*, thèse de doctorat n° 9307020. [Lawrence, États-Unis], Université du Kansas, UMI Dissertation Services, 1991, 636 p.



EVANS-PRITCHARD, Edward. *Des théories sur la religion des primitifs*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, 216 p.

FÉRAL, Josette (dirigé par). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Lasalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH limitée, 1985, 271 p.

FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF, coll. «Perspectives littéraires», 1998, 266 p.

FRÉCHES-TORY, Claire et Antoine TERRASSE. *Les Nabis*. Paris, Flammarion, 2002, 319 p.

GAUGUIN, Paul. *Oviri : Écrits d'un sauvage*. Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1974, 350 p.

GAVALDA, Berthe, Paul NOUGIER et Georges RICARD. *Valère Bernard 1860-1936 : Approche de l'artiste et de son œuvre*. Marseille, Comité Valère Bernard, 1987, 141 p.

GEFEN, Alexandre. *La Mimèsis*. Paris, GF Flammarion, coll. «corpus», 2003, 246 p.

GEHARDUS, Maly et Dietfried. *Symbolism and Art-Nouveau: Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*, traduit par Alan Bailey. Oxford, Phaidon, 1979, 104 p.

GENETTE, Gérard. *L'Œuvre de l'art : La relation esthétique*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, 292 p.

GENGEMBRE, Gérard. *Le Théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Armand Colin, coll. «U», 1999, 350 p.

GHIL, René. *Traité du Verbe : États successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, textes présentés, annotés, commentés, par Tiziana Goruppi. Paris, A.-G. Nizet, 1978, 221 p.

GIBSON, Michaël. *Le Symbolisme*. Köln, Taschen, 2006, 255 p.

GIDE, André. *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, par Réjean ROBIDOUX. Ottawa (Ontario), Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. «Cahiers inédits, n°10», 1978, 131 p.

GIDEL, Henri. *Le Vaudeville*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1986, 127 p.

GILSON, Étienne. *Introduction aux arts du beau : Qu'est-ce que philosopher sur l'art ?* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «Essais d'art et de philosophie», 1998, 216 p.

GLAUSER, Alfred. *Le Poème-symbole : De Scève à Valéry, Essai.* Paris, A.G. Nizet, 1967, 216 p.

GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art.* Paris, Flammarion, 1990, 545 p.

GORCEIX, Paul. *Maurice Maeterlinck : Du mysticisme à la pensée ésotérique, essai.* Eurédit – J&S éditeur, européenne d'édition numérique. Paris, 2006, 199 p.

GORCEIX, Paul. *Maurice Maeterlinck : Le symbolisme de la différence.* [Paris], Eurédit éditeur, Européenne d'édition numérique, 2000, 280 p.

GORCEIX, Paul. *De La Princesse Maleine à La Princesse Isabelle : Essai sur le théâtre de Maeterlinck*, dans *Maurice Maeterlinck, Œuvres II (Théâtre, tome I)*, édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 3 vol. (vol. 2 : p. 3-76).

GOT, Maurice. *Théâtre et symbolisme : Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste.* Paris, Cercle du livre, coll. «Saint-Sulpice», 1955, 344 p.

GOUHIER, Henri. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre.* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, 252 p.

GOURMONT (de), Remy. *Le Livre des masques : Portraits symbolistes.* Paris, Mercure de France, 1896-1898, 2 vol. (vol.1 : 270 p. ; vol. 2 : 302 p.)

GRANT, Michael et John HAZEL. *Dictionnaire de la mythologie.* [Paris], Édition Seghers, coll. «marabout université», n° 366, 1975, 384 p.

GROSSMAN, Évelyne. *L'Angoisse de penser.* Paris, Les Éditions de minuit, 2008, 156 p.

GUÉRIN, Michel. *Nihilisme et modernité : Essais sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp.* Éditions Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art», Nîmes, 2003, 248 p.

HADOT, Pierre. *Le Voile d'Isis.* Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2004, 514 p.

HANSE, Joseph. *Naissance d'une littérature.* Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1992, 320 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss. Paris, PUF, 1962, 227 p.

HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, NRF, Gallimard, 2005, 365 p.

HUOT, Sylviane. «Le «mythe d'Hérodiade» chez Mallarmé : genèse et évolution». Paris, A.G. Nizet, 1977, 222 p.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, 455 p.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski. Paris, José Corti, 1999, 435 p.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, notes et préfaces de Daniel Grojnowski. Vanves, Les Éditions Thot, 1982, 380 p.

HURET, Jules. *Interviews de littérature et d'art*. Vanves, Les Éditions Thot, 1984, 249 p.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of adaptation*. New-York, Taylor & Francis Group, LLC, 2006, xiii-232 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Pur et l'impur*. Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1960, 314 p.

JOSÉ, Pierre. *L'Univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*. Paris, Éditions Aimery Somogy, 1991, 403 p.

JULIEN, Nadia. *Le Dictionnaire des symboles*. Alleur (France), Marabout, coll. «marabout service», 1989, 447 p.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. *Carlos Schwabe : Symboliste et visionnaire*. Paris, ACR Édition internationale, 1994, 260 p.

JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et religion*, traduit par Marthe Bernson et Gilbert Cahen. Paris, Éditions Buchet/Châtel-Corréa, 1958, 221 p.

KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Genève, Slatkine Reprints, 1977, 404 p.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris, Éditions Denoël, coll. «Folio essais», 1989, 211 p.

KANDINSKY, Wassily. *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*. Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, coll. «Savoir : sur l'art», 1974, 325 p.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut. Paris, GF Flammarion, 1995, 540 p.

KHODOSS, Florence (textes choisis et traduits par). *Kant, Le jugement esthétique*. Paris, PUF, 1966, 114 p.

KLOTZ, Volker. *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit par Claude Maillard. Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, 277 p.

KNOWLES, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris, Droz, 1934, Slaktine Reprints, 1972, 558 p.

LACAMBRE, Geneviève, Peter COOKE et Luisa CAPODIECI. *Gustave Moreau : Les aquarelles*. Paris, Éditions d'art Somogy et Réunion des musées nationaux, 1998, 167 p.

LACOSTE, Jean. *La Philosophie de l'art*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1981, 127 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'Imitation des modernes, Typographies II*. Paris, Éditions Galilée, 1986, 289 p.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (16<sup>e</sup> édition). Paris, PUF, 1988, 1323 p.

LAFFONT Robert et Valentino BOMPIANI. *Le Nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris, V. Bompiani et Éditions Robert Laffont S.A., coll. «Bouquins», 1994, 7682 p.

LAMBERT, Jean-Clarence et François MIZRACHI. *L'Art poétique de Boileau, suivi de L'Épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace et d'une anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1966, 297 p.

LAPLANCHE, Jean et J.-B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1998, 523 p.

LAOUREUX, Denis. *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image : Les arts et les lettres dans le symbolisme en France*. Bredabaan [France], Éditions Pandora, 2008, 287 p.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dirigé par). *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle : Histoire – Textes choisis – Mises en scène*. Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, 567 p.

LAPOINTE, Roger. *Socio-anthropologie du religieux* (vol. 1 *La religion populaire au péril de la modernité* ; vol. 2 *Le cercle enchanté de la croyance*). Genève, Librairie Droz, 1988-1989, vol. 1 : 258 p., vol. 2 : 317 p.

LEHMAN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

LENZ, Pierre. *L'Esthétique de Beuron*, traduite de l'allemand par Paul Sérusier. Paris, Bibliothèque de L'Occident, 1905, 49 p.

*Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2006, 2837 p.

*Le Petit Robert des noms propres*. Paris, Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2009, 2470 p. [+ 189 p. d'annexes]

LIOURE, Michel. *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris, Colin, 1971, 674 p.

LIOURE, Michel. *Le Drame*. Paris, Armand Colin, coll. «U», 1963, 423 p.

LIOURE, Michel. *Le Théâtre religieux en France*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1982, 127 p.

LIOURE, Michel. *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*. Paris, Belles-Lettres, 1984, coll. «Annales littéraires de l'Université de Besançon», n° 291, 322 p.

LONGIN. *Du sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud. Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. «Rivages poche. Petite bibliothèque», 1993, 148 p.

LOSCO, Mireille. «La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste», thèse de doctorat n° 9307020. Paris, Université de Paris III, 1998, 2 vol. (vol. 1 : 272 p. ; vol. 2 : 564 p.)

LOSCO, Mireille. *La Scène symboliste (1880-1896) : Pour un théâtre spectral*. Grenoble, ELLUG, 2010, 232 p.

LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, 309 p.

LUCET, Sophie. «Le “théâtre en liberté” des symbolistes : dérives de l’écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», thèse de doctorat nouveau régime. Paris, Université Paris IV, 1996-1997, 2 vol. (vol. 1 : p. 1-339 ; vol. 2 : p. 340-778)

MADELÉNAT, Daniel. *L’Intimisme*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1989, 244 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, vol. 1. Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, coll. «Archives du futur», 2002, 693 p.

MAETERLINCK, Maurice. *La Sagesse et la destinée*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1898, 313 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Le «Cahier bleu»*, édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston. Gand, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, 184 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des humbles*. Paris, Société du Mercure de France, 1908, 274 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des humbles*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 183 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Féminin fatal*. Paris, Descartes & Cie, coll. «Essai», 1999, 171 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1956, xxv-1659 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre*, dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris, NRF, coll. «Poésie/ Gallimard », 1976, 443 p.

MARCHAL, Bertrand. *Lire le symbolisme*. Paris, Dunod, 1998, xiii-208 p.

MARIE, Aristide. *La Forêt symboliste : Esprits et visages*. Genève, Slatkine reprints, 1970, 293 p.

MARIE, Gisèle. *Élémir Bourges ou l’Éloge de la Grandeur : Correspondance inédite avec Armand Point*. Paris, Mercure de France, 1962, 337 p.

MARIE, Gisèle. *Le Théâtre symboliste : Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*. Paris, Éditions A.G. Nizet, 1973, 190 p.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l’image : Gloses*. Paris, Éditions du Seuil, coll. «L’ordre philosophique», 266 p.

MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1987, 160 p.

MATHIEU, Pierre-Louis. *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Paris, Flammarion, 1991, 118 p.

MAUCLAIR, Camille. *Servitude et grandeur littéraires : Souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900 – Le symbolisme ; Les théâtres d'avant-garde ; Peintres ; Musiciens. – L'anarchisme et le Dreyfusisme – L'arrivisme, etc.* Paris, Ollendorf, 1922, 256 p.

MAUGUE, Annelise. *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871-1914*. Paris, Rivages, 1987, 194 p.

McGarry, Pascale. «*Le corps de la femme*» et quelques lettres d'Alain Fournier et Jacques Rivière. La Rochelle, Rumeur des Âges, 1998, 75 p.

*Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*. Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1986, 557 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, 93 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'esprit* [dossier et notes réalisés par Lambert Dousson ; lecture d'image par Christian Hubert-Rodier]. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio plus-philosophie», 2006, 155 p.

MESCHONNIC, Henri. *La Rime et la vie*. Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2006, 483 p.

MESCHONNIC, Henri. *Mallarmé au-delà du silence*, dans Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre (choix de textes)*. Paris. Éditions de l'éclat, coll. «Philosophie imaginaire», n° 3, 1985, 185 p.

MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, 615 p.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1973, 457 p.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique IV : Écrire Hugo*. Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1977, 302 p.

MICHAUD, Guy. *La Doctrine symboliste : Documents*. Paris, Librairie Nizet, 1947, 119 p.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris, Librairie Nizet, 1947, 819 p.

MICHAUD, Stéphane. *Muse et madone : Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, 242 p.

MICHELET, Jules. *La Femme*. Paris, Flammarion, coll. «Champs historiques», 1981, 354 p.

MILLET-GÉRARD, Dominique. *La Prose transfigurée : Études en hommage à Paul Claudel pour le cinquantenaire de sa mort*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. «Lettres françaises Série XX<sup>e</sup> siècle», 2005, 468 p.

MOCKEL, Albert. *Esthétique du symbolisme : Propos de littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1889), Textes divers*. Bruxelles, Palais des Académies, 1962, 256 p.

MOCKEL, Albert. *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes, précédés d'une étude par Paul Gorceix*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2009, 286 p.

MORÉAS, Jean. *Les Premières armes du symbolisme*. Paris, L. Vanier, 1889, 50 p.

MOREAU, Gustave. *L'Assembleur de rêves : Écrits complets de Gustave Moreau*, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu. Fontfroide, Fata Morgana, 1984, 313 p.

MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art : Volume I, sur ses œuvres et sur lui-même*. Fontfroide, Fata Morgana, 2002, 193 p.

MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art : Volume II, théorie et critique d'art*. Fontfroide, Fata Morgana, 2002, 401 p.

MORIER, Henri. *Le Rythme du vers libre symboliste : étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Viellé-Griffin et ses relations avec le sens*. Genève, Slatkine Reprints, 1977, 3 t. en 1 vol.

NAUGRETTE, Florence. *Le Théâtre romantique : Histoire, écriture, mise en scène*. Paris, Le Seuil, coll. «Points», 2001, 345 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*. Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche/Classiques de la philosophie», 1994, 218 p.



NILLÈS, Jean-Jacques (dirigé par). *L'Art moderne et la question du sacré*. Paris, Éditions du Cerf-CERIT, 1993, 342 p.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. New-York, Harper & Row, Publishers, 1988, 181 p.

ORY, Pascal. *L'Histoire culturelle*. Paris, PUF, coll. « QSJ ? », n° 3712, septembre 2004, 127 p.

OTTO, Rudolf. *Le Sacré : L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt. Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001, 284 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.

PAZDRO, Michel (dirigé par). *Guide des opéras de Wagner*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, 894 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Comment on devient artiste : Esthétique*. Paris, Chamuel, 1894, 381 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Constitutions de la Rose-croix : Le Temple et le Graal*. Paris, Secrétariat, 2 rue de Commaille, 1893, 46 p.

PÉLADAN, Joséphin. *La Chaîne des traditions : Introduction aux sciences occultes*. Paris, E. Sansot et Cie, [1911], 102 p.

PÉLADAN, Joséphin. *L'Art idéaliste & mystique : Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*. Paris, Chamuel Éditeur, 1894, 271 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Les Idées et les formes : De la sensation d'art*. Paris, E. Sansot et Cie, 1907, 84 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Les Idées et les formes : Introduction à l'esthétique*. Paris, E. Sansot et Cie, 1907, 102 p.

PÉLADAN, Joséphin. *Origine et esthétique de la tragédie*. Paris, E. Sansot et Cie, 1905, 94 p.

PELLOIS, Anne. «Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité», thèse nouveau régime. Grenoble, Université Grenoble III, 2006, 751 p. (2 vol.)

PERROT, Philippe. *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1981, 344 p.

PERSIN, Patrick-Gilles. *Aman-Jean : Peintre de la femme*. Paris, Bibliothèque des Arts, Solange Thierry Éditeur, 1993, 224 p.

PHILIPPE, Jullian. *Les Symbolistes*. Neuchatel, Éditions Ides et Calendes, 1973, 244 p.

PHILIPPE, Jullian. *The Symbolists*. New-York, Phaidon, 1973, 240 p.

PIERRE, José. *L'Univers symboliste : Décadence, symbolisme et art nouveau*. Paris, Éditions Aimery Somogy, 1991, 403 p.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1977, 340 p.

PIGNARD, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1988, 127 p.

PINCUS-WITTEN, Robert. *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*. New York, Garland Publishing, University of Chicago, 1976, ix-291 p.

PLATON. *La République*. Paris, GF Flammarion, 2004, 801 p.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*, livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1985, 327 p.

PLOURDE, Michel. *Paul Claudel : Une musique du silence*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1970, 393 p.

POLLOCK, Griselda. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New-York, Routledge, 1988, 238 p.

POSTIC, Marcel. *Maeterlinck et le symbolisme*, Préface de Jacques-Henry Bornecque. Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1970, 254 p.

PEYRE, Henri. *La Littérature symboliste*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», n° 82, 1976, 127 p.

PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle : Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris, Éditions Denoël, 1977, 488 p.

PROUST, Marcel. «Notes sur le monde merveilleux de Gustave Moreau», dans *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 667-674.

PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE. *Œuvres complètes*, traduit par Maurice de Gandillac. Paris, Aubier Éditions Montaigne, coll. «Bibliothèque philosophique», 1943, 392 p.

QUAGHEBEUR, Marc (dirigé par). *Présence/ Absence de Maurice Maeterlinck, Actes du Colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000*. Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, coll. «Archives du futur», 2002, 495 p.

RACETTE, Mélanie. «Figures de la modernité dans l'œuvre de Fernand Khnopff», mémoire de maîtrise. Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 2002, 164 p.

RAITT, A.W. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris, José Corti, 1965, 425 p.

RAPETTI, Rodolphe. *Le Symbolisme*. Paris, Flammarion, 2005, 319 p.

RAY-FLAUD, Henri. *Pour une dramaturgie du moyen âge*. Paris, PUF, 1980, 184 p.

REDON, Odilon. *À soi-même : Journal (1867-1915), Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris, Librairie José Corti, 1961, 188 p.

RÉGY, Claude. *L'Ordre des morts*. Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1999, 123 p.

RENAN, Ernest. *La Réforme intellectuelle et morale*. Bruxelles, Éditions complexe, coll. «Historiques-Politiques», 1990, 209 p.

RETTÉ, Adolphe. *Le Symbolisme : Anecdotes et souvenirs*. Paris, A. Messein, 1903, 276 p.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, vol. 1 : xxi-1156 p., vol. 2 : 2383 p.

RIBARD, Jacques. *Le Moyen âge : Littérature et symbolisme*. Paris, Honoré Champion, coll. «Essais», 1984, 168 p.

RIES, Julien. *L'Homme et le sacré*. Paris, Les éditions du cerf, coll. «Patrimoines : histoire des religions», 2009, 529 p.

ROBICHEZ, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris, L'Arche, coll. «Références», 1957, 568 p.

ROBILLARD, Monic. *Le Désir de la vierge : Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. n° 322, 1993, 221 p.

ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre : Essai sur quelques états récents du vers français*. Paris, François Maspéro, 1978, 215 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Armand Colin, coll. «Lettres sup.», 2004, 205 p.

ROUX Alphonse et Robert VEYSSIÉ. *Édouard Schuré : Son œuvre et sa pensée, étude précédée de La confession philosophique d'Édouard Schuré*. Paris, Perrin, 1914, LV-232 p.

RUSKIN, John. *Conférences sur l'architecture et la peinture : L'Éloge du Gothique, Turner et son œuvre, Le Préraphaélisme*, traduites de l'anglais, introduites et annotés par E. Cammaerts. Chilly-Mazarin (France), Sciences en Situation, SenS Éditions, 2009, 213 p.

RYKNER, Arnaud. *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris, José Corti, 1996, 367 p.

SAINT-GIRONS, Baldine. *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Éditions Desjonquères, coll. «Littérature et Idée», 2005, 247 p.

SALLÉ, Bernard. *Histoire du théâtre*. Paris, Librairie théâtrale, 1990, 318 p.

SARRASIN, Chantal. *La Signification spirituelle de «Tête d'Or»*. Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966, 187 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre et Philippe MARCEROU. *Antoine, l'invention de la mise en scène : Anthologie des textes d'André Antoine*. Arles, Actes Sud-Papiers, Parcours de théâtre n° 1, Centre National du théâtre, 1999, 265 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2004, 143 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2002, 264 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dirigé par). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, coll. «Circé/ poche », 2005, 253 p.

SAVARIT Jacques. *Tendances mystiques et ésotériques chez Dante-Gabriel Rossetti*. Paris, Didier, 1961, 421 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, 346 p.

SCHMITT, Jean-Claude (dirigé par). *Ève et Pandora : La création de la première femme*. Paris, Gallimard, coll. «Le temps des images», 2001, 283 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Vouloir-vivre, L'art et la sagesse*, Textes choisis par André Dez. Paris, Presses universitaires de France, coll. «Les grands textes», Bibliothèque classique de philosophie, 1963, V-VIII-235 p.

SCHURÉ, Édouard. *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*. Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1912, X-366 p.

SCHURÉ, Édouard. *Précurseurs et révoltés : Shelley, Nietzsche [sic], Ada Negri, Ibsen, Maeterlinck, Wilhelmine Schroeder, Devrient Gobineau, Gustave Moreau*. Paris, Librairie académique, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1913, 377 p.

SCHURÉ, Édouard. *Théâtre choisi I : Le drame sacré d'Éleusis*, suivi de deux conférences de Rudolf Steiner, textes choisis et présentés par Christian Lazaridès. Montesson (France), Novalis, 1993, 205 p.

SCHURÉ, Édouard. *Les Grands initiés*. Paris, Pocket, coll. «essai poche», n° 2182, 2004, 508 p.

SEGARD, Achille. *Peintres d'aujourd'hui : Les décorateurs* (volume 1 : Albert Besnard, Gaston la Touche, Jules Chéret, Paul Baudouin ; volume 2 : Henri Martin, Aman-Jean, Maurice Denis, Édouard Vuillard). Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1914, vol. 1 : 321 p., vol. 2 : 325 p.

SÉROUYA, Henri. *Le Mysticisme*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1956, 126 p.

SÉRUSIER, Paul. *ABC de la peinture*, suivi d'une *Étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier* par Maurice Denis de l'Institut. Paris, Librairie Floury, 1942, 123 p.

SHIFF, Richard, Guy COGEVAL et Maria Dolorès JIMÉNEZ-BLANCO. *Gauguin and the Origins of Symbolism*. Londres, P. Wilson, 328 p.

SIMON, Marie. *Mode et peinture : Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, 233 p.

SIZERANNE (de la), Robert. *La Peinture anglaise contemporaine*. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1895, 340 p.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 1969, 319 p.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2004, 1415 p.

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris, Armand Colin, coll. «Lettres sup», 2007, 227 p.

SZONDI, Pierre. *Théorie du drame*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2006, 163 p.

TADIÉ, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Bordas, 1970, 146 p.

TALON-HUGON, Carole. *L'Esthétique*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 2008, 127 p.

TAMINIAUX, Jacques. *Le Théâtre des philosophes : La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble, Jérôme Million, coll. «Krisis», 1995, 301 p.

TESSIER Robert. *Le Sacré*. Montréal, Fides, 1991, 124 p.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1984, 127 p.

*Traduction œcuménique de la Bible*, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament. Paris, Alliance biblique universelle-Le Cerf, 1990, 1861 p.

TREUHERZ, Julian, Elizabeth PRETTEJOHN et Edwin BECKER. *Dante Gabriel Rossetti*. Londres, Thames & Hudson, 2003, 247 p.

UBERSFELD, Anne. *Le Drame romantique*. Paris, Belin, coll. «Lettres sup», 1993, 191 p.

VACHON, Maurice. *La Femme dans l'art : Les protectrices des arts, les femmes artistes*, Ouvrage orné de 400 gravures. Paris, J. Rouam et Cie éditeurs, 1893, VII-616 p.

VALÉRY, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris, NRF, 1950, 158 p.

VANOR, Georges. *L'Art symboliste*. Paris, Vanier, 1889, 43 p.

VIALA, Alain. *Histoire du théâtre*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 2007, 127 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Trad. par Claire et Marcel Raymond. Paris, Librairie Plon, 1952, 284 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Le Sacré*. Paris, PUF, coll. «QSJ ?», 1981, 127 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Thémis philosophie», 1997, 322 p.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, 254 p.

ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre : Les théories et les exemples*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1907, 407 p.

ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*, préface de Bernard Dort. Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, 161 p.

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, GF Flammarion, 2006, 460 p.

#### IV) Revues, articles, actes de colloque

*Remarque* : des informations utiles à des spécialistes ont parfois été ajoutées afin de faciliter leurs recherches.

ADRIENS-PANIER, Anne. « “Je suis un mauvais interprète des rêves des autres, j’en ai trop moi-même...” : illustrations de Léon Spilliaert inspirées par Maurice Maeterlinck, 1903-1918 », dans Christian Angelet et Christian Berg (éd.). *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck Stichling, 1999, p. 69-89.

ALEXANDRE, Pascale. «Aux sources du sacré : lectures fin-de-siècle de la tragédie grecque», dans *Actes et colloques 45 Le théâtre et le sacré*. Paris, Klincksieck, publications du laboratoire Théâtres, langages, Sociétés dirigé par Anne-Bouvier Cavoret, 1996, p. 153-165.

*Alternatives théâtrales*, «Denis Marleau : modernité de Maeterlinck». Bruxelles, 2002, n° 73-74, 112 p.

ANGELET, Christian (éd.). *Annales XXIX : Pelléas et Mélisande*, Actes du Colloque International de Gand (27 novembre 1992). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck, 1994, 187 p.

ANGELET, Christian et Christian BERG (éd.). *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck Stichling, 1999, 305 p.

ANGELET, Christian. «*Pelléas et Mélisande* : des brouillons de Maeterlinck au livret de Debussy», dans Christian Angelet (éd.), *Annales XXIX : Pelléas et*

*Mélisande*, Actes du Colloque International de Gand (27 novembre 1992). [Gand] Fondation Maurice Maeterlinck, 1994, p. 50-58.

ARON, Paul. «Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par), *Études théâtrales*, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910», Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, n° 15-16, 1999, p. 178-191.

AURIER, Albert. «Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin», dans *Mercur de France*, tome deuxième, année 1891. Paris, Kraus Reprint Ltd, Vaduz, 1965, p. 155-165.

AURIER, Albert. «Les symbolistes», dans *Revue encyclopédique*, 1892, t. II, n° 32, p. 474-486 [repris dans Pierre-Louis Mathieu (textes réunis et présentés par). *Le Symbolisme en peinture : Van Gogh, Gauguin et quelques autres*. Caen, L'Échoppe, 1991, 87 p.].

BAZILE, Sandrine. «Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle de l'obscène», dans *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p. 43-51.

BERG, Christian. «Voir et savoir : une esthétique du secret», dans *Littérature et Nation*. Tours, Presses Universitaires de Tours, juin 1990, n° 2 de la 2<sup>e</sup> série, p. 27-42.

BERNARD, Michel. «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien», dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*. Paris, Librairie A. Nizet, 1986, p. 279-286.

BIANCHI, Ugo. «Quelques remarques concernant l'usage des mots "religion" et "sacré" », dans Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*, Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 87-98.

BIET, Christian. «Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII<sup>e</sup> siècle», dans *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, p.75-105.

BOSCHIAN, Catherine. «L'*Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean- Baptiste», dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 40, 2006, p. 121-130. [<http://id.erudit.org/iderudit/018109ar> ; lien vérifié le 4 mars 2012]

BOUILLARD, Henri. «La catégorie de sacré dans la science des religions», dans Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études



philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 33-56.

BOUILLON, Jean-Paul. Article «Symbolisme et art», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

BRUAIRE, Claude. «Le sacré et l'apparence», dans Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 113-120.

BRUN, Jean. «Transcendance et sacré», Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 435-446.

BUATOIS, Isabelle. «La femme comme énigme : étude des œuvres de Gustave Moreau, *Cédipe et le Sphinx*, *Le Sphinx vainqueur*, *Cédipe voyageur* et de la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*», dans *Post-scriptum*, n° 8 «Un lieu pour le secret», automne 2008

[[http://www.postscriptum.org/alpha/articles/2008\\_8\\_buatois.pdf](http://www.postscriptum.org/alpha/articles/2008_8_buatois.pdf) ; lien vérifié le 22 février 2012]

BUATOIS, Isabelle. «La figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire : exemple de l'"image ouverte" de Georges Didi-Huberman.», dans *Collection Figura* (Mirella Vadean et Sylvain David dir.), n° 27 «Figures et discours critique», mars 2011, p. 123-138.

BUATOIS, Isabelle. «Langage poétique et langage corporel : empreintes du corps dans l'écriture théâtrale d'un passage de *Tête d'Or*», dans *Littératures*, Premier colloque étudiantin, Département de langue et littérature françaises, Université McGill (14-15 novembre 2008), «La langue : vecteur et espace de rencontre», n° 25, 2009, p. 84-101.

BUATOIS, Isabelle. «Langage poétique et langage corporel : la théâtralité du personnage de la Princesse dans *Tête d'Or*», dans *Communication, lettres et sciences du langage*, printemps 2009, vol. 3, n°1

[[http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol3no1/buatois\\_vol3\\_no1\\_2009.htm](http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol3no1/buatois_vol3_no1_2009.htm) ; lien vérifié le 3 mars 2012].

*Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, «*Les Goncourt et le théâtre*». Paris, Société des amis des frères Goncourt, 2006, n° 13, 269 p. [comporte en document inédit *La Faustine*, pièce en huit tableaux, p. 183-235.].

CANTONI, Delphine. «La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres», dans Christian Angelet et Christian Berg (éd.). *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck stichling, 1999, p. 121-158.

CANTONI, Delphine. «La poétique du silence dans le premier théâtre», dans Marc Quaghebeur (dirigé par). *Présence/ Absence de Maurice Maeterlinck, Actes du Colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000*. Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, coll. «Archives du futur», 2002, p. 124-149.

CASAJUS, Dominique et André DUMAS. Article «Sacré», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

CASTELLI, Enrico (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, 492 p.

CITTI, Pierre. Article «Symbolisme (littérature)», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

COINDREAU, Maurice Edgar. «Les tentatives de théâtre populaire en France de 1900 à 1925», dans *The French Review*, vol. 6, n° 3, février 1933, p. 181-189.

COLIN, René-Pierre, «Georges Polti : théorie et pratique du théâtre» dans *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry, Éditions Comp'Act, janvier 2005, p. 142-148.

DAURELLE, Jacques. «Un artiste un homme», dans *La Plume*, 1901, numéro exceptionnel 4<sup>e</sup> fascicule, p. 121-125.

DEBEAUX, Anne. «La gestuelle chez Claudel», dans *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, p. 88-93.

DESCOMBES, Vincent. «La part du jeu», dans *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères*, tome XXXVI, n° 396, mai 1980, p. 441-456.

DIDI-HUBERMAN, Georges. «L'image et le mouvant», dans *Intermédialités*, n° 3, printemps 2004, p. 11-30.

DRAGUET, Michel. «Du silence en peinture : Khnopff et le théâtre de l'image», dans Christian Angelet et Christian Berg (éd.). *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck Stichling, 1999, p. 57-68.

DUCREY, Anne. «Maeterlinck sur les scènes russes au début du siècle : de la modernité du texte à la modernité du décor», dans Christian Angelet et Christian Berg (éd.). *Annales XXXI : Maeterlinck et les arts plastiques*, Actes du Colloque international de Gand (6 décembre 1997). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck/ Maurice Maeterlinck Stichling, 1999, p. 159-178.

DUJARDIN, Édouard. *Revue wagnérienne*. Genève, Slatkine reprints, 1968, 3 vol. (vol. 1 : 1885-1886, vol. 2 : 1886-1887, vol.3 : 1887-1888).

DUMAS, Véronique. «Le peintre symboliste Alphonse Osbert et les Salons de la Rose + Croix», dans *Revue de l'art*, n° 140, 2003-2, p. 41-60.

FANICA, Pierre-Olivier. «À l'occasion du soixantième anniversaire de la mort d'Armand Point et de Victor Point : Armand Point et Haute-Claire (seconde partie), dans *Les Amis de Bourron-Marlotte, Bulletin d'information et de liaison de l'association des amis de Bourron-Marlotte (S-et-M)*, n° 31, printemps-été 1993, p. 27-34.

FONTAINAS, Adrienne. «Léon Spilliaert et la littérature», dans *Arts et métiers du livre*, n° 259, avril-mai 2007, p. 52-59.

GALLI, Pauline. «Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse», *Arts poétiques et arts d'aimer* [ <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php> ; lien vérifié le 3 mars 2012].

GAMBONI, Dario. «Le symbolisme en peinture et la littérature», dans *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 13-23.

GERMAIN, Alphonse. «Sur un tableau refusé : Théorie du symbolisme des teintes», dans *La Plume*, n° 50, 15 mai 1891, p. 171-172.

GERMAIN, Alphonse. «Le Désespoir de la Chimère», *La Plume*, n° 75, 1<sup>er</sup> juin 1892, p. 244.

GERMAIN, Alphonse. «Le Salon de "La Plume" : Les mal connus : Alexandre Séon», dans *La Plume*, n° 103, 1<sup>er</sup> août 1893, p. 336-340.

GERMAIN, Alphonse. «VII. Alexandre Séon et Carloz [sic] Schwabe», dans *L'Ermitage*, huitième année, n° 6, juin 1897, p. 385-388.

GERMAIN, Alphonse. «Alexandre Séon», dans *La Plume*, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, p. 303.

GOORMA, Jacques. «Postface», dans Saint-Paul Roux, *Le Tragique dans l'homme II : Monodrames*. Mortemart (France), Rougerie, 1984, p. 131-148.

GORCEIX, Paul. «*Pelléas et Mélisande*, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention», dans Christian Angelet (éd.). *Annales XXIX : Pelléas et Mélisande*, Actes du Colloque International de Gand (27 novembre 1992). [Gand], Fondation Maurice Maeterlinck, 1994, p. 9-25.

GOUHIER, Henri. «L'art et le sacré», Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 415-424.

GROSS, Stefan. «Maeterlinck, père prodigue du surréalisme (un retour). Quelques réflexions sur les conceptions d'art et de vie dans l'œuvre d'Antonin Artaud, d'André Breton et de Maurice Maeterlinck», dans *Annales XXVI, Fondation Maurice Maeterlinck*, 1980, p. 119-146.

HÉRAN, Emmanuelle. «Klinger et Brahms : une communion de l'indicible», dans *48/14 La Revue du Musée d'Orsay*, n° 13, automne 2001. Paris, Réunion des musées nationaux, p. 81-91.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. «Paul Sérusier, lecteur et peintre du théâtre symboliste», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par). *Études théâtrales*, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910». Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, n° 15-16, 1999, p. 164-177.

HUTIN, Serge. Article «Ésotérisme», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

IVERNEL, Philippe. «De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht. Aperçus théoriques», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par). *Études théâtrales*, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910». Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, n° 15-16, 1999, p. 98-110.

JAFFRÉ, Jean. «Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière», dans *Littérature*, n°13, 1974, p. 58-74.

JARRY, Alfred. «De l'inutilité du théâtre au théâtre», dans *Ubu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 980, 1978, p. 307-314.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. «Gustave Moreau et Œdipe : une image de l'artiste face à son destin», article mis en ligne le 16 septembre 2007 [<http://www.latribunedelart.com/gustave-moreau-et-a-dipe-une-image-de-laeur-tm-artiste-face-a-son-destin-article001562.html> ; lien vérifié le 3 mars 2012]

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. «Jeanne Jacquemin, peintre et égérie symboliste», dans *Revue de l'art*, n° 141, 2003-3, p. 57-78.

KAHN, Gustave. «Un théâtre de l'avenir : profession de foi d'une modernité», dans *Revue d'art dramatique*, tome XV, juin-septembre 1889. Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 335-353.

KRYSINSKI, Wladimir. «Changed textual signs in modern theatricality: Gombrowicz and Handke», dans *Modern Drama*, vol. XXXV, n° 1, 1982, p. 3-16.

*L'Avant-scène opéra, «Pelléas et Mélisande»*. Paris, n° 9, mars-avril 1977.

*La Plume Littéraire, Artistique, Philosophique Année 1901* [contient 4 fascicules sur Armand Point : 1<sup>er</sup> fascicule p. 17-32 ; 2<sup>e</sup> fascicule p. 49-64 ; 3<sup>e</sup> fascicule p. 81-96 ; 4<sup>e</sup> fascicule p. 113-126]. Genève, Slatkine Reprints, 1969, 1044 p.

LALOVIC, Bojan. «Lugné-Poe et Zola : deux «anarchistes» à l'œuvre», dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 227, 2005-3, p. 285-299.

LAURENT, Stéphane. «Armand Point : un art décoratif symboliste», dans *Revue de l'art*, n° 116, 1997-2, p. 89-94.

LEGRAND, François. «Edmond Aman-Jean : Miroir de l'intime», dans *Beaux-Arts magazine*, n° 236, janvier 2004, p. 26.

LIOURE, Michel. «Paul Claudel : la pesanteur et la grâce», dans *Travaux de littérature*, n° 10, 1997, p. 365-377.

LOSCO, Mireille. «Improbable Axël», dans *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry, Éditions Comp'Act, janvier 2005, p. 131-141.

LOSCO, Mireille. «Une scène polyptique : au croisement du naturalisme et du symbolisme», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par). *Études théâtrales «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910»*. Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, n° 15-16, 1999, p. 141-148.

LUCBET, Françoise. «Traduction et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes», dans Mercier Andrée et Esther Pelletier (dirigé par), *L'Adaptation dans tous ses états*. Québec, Éditions Nota bene, Les Cahiers du CRELIQ, n° 24, 1999, p. 75-109.

LUCET, Sophie. «*Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste : mise en scène et dramaturgie», dans *Annales XXIX : Pelléas et Mélisande*, Actes du Colloque International de Gand (27 novembre 1992), édité par Christian Angelet. [Gand] Fondation Maurice Maeterlinck, 1994, p. 27-48.

MARGUERITTE, Paul et Victor. «Haute-claire», précédé d'un poème de Stuart Merrill «La Princesse à la licorne» «pour un tableau d'Armand Point», dans *La Plume*, numéro exceptionnel 4<sup>e</sup> fascicule, 1901, p. 113- 118.

MARIE, Irène F. «Armand Point», dans *Art & Curiosité*, n° 50 (nouvelle série), janvier-février 1974, p. 19-22.

MARLAIS, Michael. «Seurat et ses amis de l'École des Beaux-Arts» [article en anglais], dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, vol. 114, n° 1449, octobre 1989, p. 153-168.

MASSONAUD, Dominique. «Kandinsky : pour un théâtre de l'invisible», dans *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry, Comp'Act, janvier 2005, p. 156-163.

MAUCLAIR, Camille. «Armand Point : peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre», dans *La Plume*, numéro exceptionnel 2<sup>e</sup> fascicule, 1901, p. 49-64.

MAUCLAIR, Camille. [titre article ? (6 premières pages manquantes)], dans *La Plume*, numéro exceptionnel 3<sup>e</sup> fascicule, 1901, p. 81-87.

MAVRIKAKIS, Catherine. «Figures de l'Immaculée-Conception : Zola-Huysmans», dans *Le Littéraire et le sacré : Actes du colloque des études françaises*, Département d'études françaises, Université Concordia, 6 décembre 1991, textes réunis et présentés par Jean-Marc Gouanvic, p. 37-48.

MERRILL, Stuart. «Armand Point et Haute-Claire», dans *La Plume*, numéro exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, 1901, p. 17-22.

MONTALANT, Delphine. «Alexandre Séon, peintre symboliste», dans *L'Œil*, n° 362, 1995, p. 40-45.

MUHLFELD, Lucien. «Le symbolisme dramatique», dans *Revue d'art dramatique*, tome XXII, avril-juin 1891, p. 342-352.

MUHLFELD, Lucien. «Un essai de sauvetage théâtral : le symbolisme dramatique», dans *Revue d'art dramatique*, tome XXII, avril-juin 1891, p. 193-204.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine. «La mise en crise du drame par la mise en scène», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par), *Études théâtrales*, n° 15-16,

«Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910». Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999, p. 130-140.

OTT, Henrich. «L'expression symbolique et la réalité de l'inexprimable», dans Enrico Castelli (aux soins de). *Le Sacré : Études et recherches*. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome (Rome, 4-9 janvier 1974). Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1974, p. 351-368.

PÉLADAN, Joséphin. «Essai d'esthétique théâtrale», dans *La Nouvelle Revue*, n° 19 [troisième série, tome V], 1<sup>er</sup> octobre 1908, p. 369-380.

PÉLADAN, Joséphin. «Les Arts du théâtre», dans *Revue bleue* 14 novembre 1908, [5 p.].

PÉLADAN, Joséphin. «Les grands méconnus : Séon», dans *La Revue forézienne illustrée*, janvier 1902, p. 7-20.

PERROT, Françoise. Article «Art sacré», dans *Encyclopaedia Universalis*, version électronique, 2008-2009.

PILON, Edmond. «Haute-claire et son enseignement», suivi d'un poème de Stuart Merrill «La Vision d'Éros» «pour un tableau d'Armand Point», dans *La Plume*, numéro exceptionnel 3<sup>e</sup> fascicule, 1901, p. 88-96.

POINT, Armand. «L'éducation d'un artiste aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles» [série de 11 articles], dans *La Renovation esthétique*. Genève, Slatkine Reprints, 1971 [réimpression de l'édition de Paris, 1905-1910], 6 tomes : tome I (premier semestre 1905), n° d'octobre 1905, p. 283-289 ; tome II (deuxième semestre 1905-1906), n° de novembre 1905, p. 3-11, n° de décembre 1905, p. 59-68, n° de janvier 1906, p. 118-123, n° de février 1906, p. 171-175, n° de mars 1906, p. 229-236 ; tome III (troisième semestre 1906), n° de mai 1906, p. 5-12, n° de juillet 1906, p. 115-120, n° de septembre 1906, p. 238-246, n° d'octobre 1906, p. 283-292 ; tome 4 (deuxième semestre 1906-1907), p. 68-75.

POINT, Armand. «Pise : Campo Santo», dans *L'Ermitage : Revue mensuelle de littérature*, n° 9, septembre 1895. Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. XI, juillet-décembre 1895, p. 129-133.

POINT, Armand. «Primitifs et symbolistes» dans *L'Ermitage : Revue mensuelle de littérature*, n° 7, juillet 1895. Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. XI, juillet-décembre 1895, p. 11-16.

POINT, Armand. «Un mécène», dans *La Renovation esthétique*. Genève, Slatkine Reprints, 1971 [réimpression de l'édition de Paris, 1905-1910], tome 4 (deuxième semestre 1906-1907), p. 175-181.

PROUST, Marcel. «Notes sur le monde merveilleux de Gustave Moreau», dans *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 667-674.

QUILLARD, Pierre. «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», dans *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891, p. 180-183.

*Revue de l'art*. Paris, éd. CNRS, n°96 [numéro spécial sur le symbolisme], janvier 1992, 91 p.

ROD, Édouard. «Trois œuvres d'Armand Point», suivi d'un poème de Paul Fort «La Ronde» sur un dessin d'Armand Point (écrit à Haute-claire en 1898), dans *La Plume*, numéro exceptionnel 4<sup>e</sup> fascicule, 1901, p. 118-120.

*Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, «Mythes et représentations de la Femme». Paris, Champion, n° 13-14, 1976, 256 p.

RYKNER, Arnaud, «Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur la scène», dans Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par), *Études théâtrales*, « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 ». Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, n° 15-16, 1999, p. 192-206.

SAUNIER, Philippe. «Préraphaélisme et esthétisme en France : vingt ans d'effusion lyrique (1880-1900)», dans *Histoires littéraires, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, janvier-février-mars 2007, n° 29, vol. VIII, p. 9-57.

SHIFF, Richard. «“Il faut que les yeux soient émus” : impressionnisme et symbolisme vers 1891», dans *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 24-30.

SOUCHARD, Maryse. «La mise en scène symboliste comme adaptation théâtrale», dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dirigé par). *L'Adaptation dans tous ses états*. Québec, Éditions Nota bene, Les Cahiers du CRELIQ, n° 24, 1999, p. 59-73.

SOULIER, Gustave. «Armand Point et l'Atelier de Haute-claire», dans *La Plume*, 1901, numéro exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, p. 29-32.

STAROBINSKI, Jean. «Parole et silence de Claudel», dans *La Nouvelle revue française*, n° 33, septembre 1955, p. 523-531.

STUART, Merrill. «Armand Point et Haute-claire», dans *La Plume*, 1901, numéro exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, p. 17-22.



STUART, Merrill. «Notes sur l'art décoratif et Armand Point», dans *La Plume*, 1901, numéro exceptionnel 1<sup>er</sup> fascicule, p. 23- 28.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine. «Voir au lieu d'agir : Maeterlinck ou le drame du regard», dans *Études théâtrales*, n° 15-16, «Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910», Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999, p. 121-129.

VALIN, Pierre. «Le théâtre de déclamation dans *Le Fils des étoiles*», dans *La Revue d'art dramatique*, tome XXVI, avril-juin 1892. Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 52-55.

VEBER, Pierre. «Au théâtre d'art», dans *Revue d'Art dramatique*, tome 22, avril-juin 1891. Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 115-117 et p. 296-299.

VERHAEREN, Émile. «La Princesse Maleine», dans *L'Art moderne*, n°46, 17 novembre 1889, p. 361-363.

VERNA, Marisa. «Vers un art total. Synesthésie et dramaturgie symboliste», dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 228, 2005-4, p. 307-332.

VIGNAUX, Anne-Laure. «Maeterlinck traducteur des Préraphaélites», dans *Annales-Fondation Maurice Maeterlinck*, n°30, 1997, p. 149-185.

VITEZ, Antoine. «À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic», dans *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 24-34.

WEYL, Fernand. «Alexandre Séon», dans *L'Art et la vie : revue mensuelle littéraire, artistique et sociale*, n° 27 (nouvelle série), mai 1894, p. 406-413.

## V) Catalogues d'exposition, catalogues raisonnés

*Remarque* : les précisions bibliographiques des catalogues sont souvent nombreuses, variées et complexes, nous avons donc essayé d'harmoniser au mieux nos références, selon un même modèle.

AITKEN, Geneviève et Samuel JOSEFOWITZ. *Artistes et Théâtres d'Avant-Garde : programmes de théâtre illustrés Paris 1890-1900*. Pully (Suisse), Musée de Pully, 1991, 107 p.

ALLEMAND, Évelyne Dorothee (et al.). *Salomé dans les collections françaises*. Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire (25 juin-29 août 1988) ; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts (10 septembre-30 octobre 1988) ; Albi, Musée Toulouse-Lautrec (5 novembre-8 janvier 1989), 1988, 127 p.

*Aman-Jean (1859-1936) : Songes de femmes*, Douai, Musée de la Chartreuse (18 octobre 2003-18 janvier 2004) ; Carcassonne, Musée des Beaux-Arts (7 février-7 mai 2004) ; Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou (18 septembre-12 décembre 2004). Lecture (France), Éditions Le Capucin, 2003, 149 p.

BASCOU, Marc, Ted GOTT, Françoise HEILBRUN (et al.). *Paris in the Late 19th Century*, Canberra, National Gallery of Australia (30 novembre 1996-23 février 1997). New-York, Thames and Hudson, 1996, 191 p.

BERÈS, Anisabelle, Geneviève AITKEN et Brigitte LETONTURIER. *Au temps des nabis*. Paris, Huguette Berès, 1990, 133 p.

BONEKAMP, Lucas. *Louis Welden Hawkins 1849-1910*, Van Gogh Museum (10 septembre-14 novembre 1993). Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, 63 p.

BOUILLON, Jean-Paul (dirigé par). *Maurice Denis 1870-1943*. Paris, Réunion des musées nationaux : Musée d'Orsay ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, 303 p.

BOYLE-TURNER, Caroline et Catherine PUGET. *Paul Sérusier et la Bretagne*, Musée de Pont-Aven (30 juin-30 septembre 1991). Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1991, 96 p.

*Catalogue de la rétrospective Henri le Sidaner 1862-1939*. Ville de Paris, Musée Galliéra, avril 1948, 20 p.

*Charles Lacoste 1870-1959 : 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme*. Paris, Délégation à la ville de Paris, 1985, 135 p.

CHAVANNE, Blandine, Isabelle JULIA, Caterina ZAPPIA (et al.). *Fascinante Italie : De Manet à Picasso 1853-1917*, Nantes, Musée des Beaux-Arts (20 novembre 2009-1<sup>er</sup> mars 2010). Paris, Éditions Gallimard, 2009, 191 p.

CLAIR, Jean (dirigé par). *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Galeries nationales du Grand Palais (19 octobre 1993-24 janvier 1994). Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 559 p.

CLAIR, Jean (et al.). *Paradis perdus : L'Europe symboliste*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, 552 p.

COGEVAL, Guy, Claire DENIS et Thérèse BARRUEL (et al.). *Maurice Denis 1870-1943*. Lyon, Musée des Beaux-Arts (29 septembre-18 décembre 1994). Paris, Réunion des musées nationaux/ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, 375 p.

CORNETTE de SAINT-CYR, Pierre (commissaire priseur). *Rêves symbolistes*, vente du mercredi 25 juin 1975 (exposition en musique le 24 juin et le 25 juin à l'Hôtel George-V). Paris, [pas d'éditeur], [1975], [190 p.].

DANE, Marie-Claude et Philippe JULLIAN. *Esthètes et magiciens : symbolistes des collections parisiennes*, Paris, Musée Galliéra (décembre 1970-janvier 1971), Paris, Presses artistiques, [1970], 347 p.

DE CROËS, Catherine et Gisèle OLLINGER-ZINQUE. *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Sécession viennoise*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (2 octobre-6 décembre 1987). Bruxelles, Centre international pour l'Étude du XIX<sup>e</sup> siècle et Éditions Lebeer Hossmann, 1987, 164 p.

DUMAS, Véronique. *Alphonse Osbert : vie, œuvre, art : Essai et catalogue raisonné de l'œuvre complet*. Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1999, 6 vol.

*Edward Burne-Jones 1833-1898 : Un maître anglais de l'imaginaire*. New-York, The Metropolitan Museum of Art, 1998. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, 362 p.

FARINAUX-LE SIDANER, Yann. *Le Sidaner : l'œuvre peint et gravé*. [Monaco], André Sauret, 1989, 391 p.

FAY, Antoinette, Jacques FOUCART, Geneviève LACAMBRE (et al.). *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900*, Paris, Grand Palais (3 mars-30 avril 1973). Paris, Éditions des musées nationaux, 1973, 79 p.

*Femmes fin de siècle 1885-1895*, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera. Paris, Éditions Paris musées, 191 p.

FORNERIS, Jean (et al.). *Gustav Adolf Mossa : L'œuvre symboliste : 1903-1918*, Paris, Pavillon des arts (19 juin-27 septembre 1992). Paris, Éditions Paris-Musées, 1992, 237 p.

HAUTERIVES, Arnaud (d'), Henri LE SIDANER, Rémy LE SIDANER et Catherine LÉVY-LAMBERT. *Henri le Sidaner 1862-1939*, Paris, Musée Marmottan (2 mai-16 juillet 1989). Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, 120 p.

HELLER, Reinhold. *The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Woman in Nineteenth-Century Art*, Chicago, David and Alfred Smart Gallery (20 mai-21 juin 1981). Chicago, University of Chicago, David and Alfred Smart Gallery, 1981, 55 p.

HOWE, Jeffery W. *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, coll. «Studies in the fine arts. Avant-garde : n° 28», 1982, 260 p.

JULHIET, Céline, Lydie ECHASSÉRIAUD, Aude VIREY-WALLON et Jeanne BOUNIORT. *Nabis 1888-1900 : Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Zurich, Kunsthau (28 mai-15 août 1993) ; Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (21 septembre 1993-3 janvier 1994). Munich, Prestel-Verlag ; Paris, Réunion des musées nationaux, 512 p.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. *Les Peintres de l'âme : Le symbolisme idéaliste en France*, Ixelles (Belgique), Musée d'Ixelles (15 octobre-31 décembre 1999). Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon ; Anvers, Pandora ; Paris Musées, 1999, 192 p.

LACAMBRE, Geneviève et Philippe JULLIAN. *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*. Londres, Hayward Gallery (7 juin -23 juillet 1972) ; Liverpool, Walker Art Gallery (9 août-17 septembre 1972), Londres, Arts Council of Great Britain, 1972, 170 p.

LACAMBRE, Geneviève, Douglas W. DRUICK, Larry J. FEINBER et Susan STEIN. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, 292 p.

LE BIHAN Olivier, Dominique CANTE et Nathalie BIENVENU. *Odilon Redon, Pastel et Noirs*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (3 mars- 16 mai 2005). Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 2005, 79 p.

*Le Symbolisme et la femme*. Paris, Mairie du IX<sup>e</sup> arrondissement (février-avril 1986), Toulon (mai-juin 1986), Pau (juillet-août 1986). Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986, 119 p.

LÉVY-LAMBERT, Catherine. *Henri le Sidaner 1862-1939*, Paris, Musée Marmottan (2 mai-16 juillet 1989). Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, 120 p.

LUTHI, Jean-Jacques. *Émile Bernard : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Paris, Éditions Sides, 1982, IX-XV-268 p.

*Marcel-Beroneau, 1869-1937, peintre symboliste*. Paris, Galerie Alain Blondel, [1981], [51 p.].

MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau : Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*. Courbevoie (Paris), ACR Éditions, 1998, 468 p.

MELLERIO, André. *Odilon Redon : Les estampes, catalogue raisonné*. San Francisco, Wofsy, 2001, 449 p.

MÖSSINGER, Ingrid et Karin SAGNER. *Henri Le Sidaner : Ein magischer Impressionist/ A magical Impressionist*, Berlin, Kunstsammlungen Chemnitz (7 juin-27 septembre 2009). Berlin, Kunstsammlungen Chemnitz ; München, Deutscher Kunstverlag, 2009, 192 p.

*Salomé dans les collections françaises*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire (25 juin-29 août 1988) ; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts (10 septembre-30 octobre 1988) ; Albi, Musée Toulouse-Lautrec (5 novembre-8 janvier 1989) ; Auxerre, Musée d'art et d'histoire (14 janvier-12 mars 1989). Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 1988, 127 p.

SOUBIRAN, Jean-Roger. *Gustav Adolf Mossa et les symboles : 1883-1971*, Nice, Galerie des Ponchettes (été 1978). Nice, La Galerie, 1978, 300 p.

*Souvenir d'Aman-Jean (1859-1936)*, Paris, Musée des arts décoratifs, Pavillon de Marsan (4 avril-4 mai 1970). Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1970, 58 p.

SURTEES, Virginia. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*. Oxford, Art the Carendon Press, 1971, 2 vol. (vol. 1 : 267 p., vol. 2 non paginé).

VAN DEPUTTE, Jocelyne. *Le Salon des Cent : 1894-1900, Affiches d'artistes*. Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1994, 95 p.

WILDENSTEIN, Alec. *Odilon Redon : Catalogue raisonné (Portraits et figures, vol.1)*, Wildenstein Institute. Paris, La Bibliothèque des arts, 1992, xvii-342 p.

WILDENSTEIN, Daniel. *Gauguin, a Savage in the Making: Catalogue raisonné of the Paintings (1873-1888)*. Milan, Skira ; Paris, Wildenstein Institute, 2002, 647 p. (2 vol.).



## ANNEXE

### Extraits de *La Légende d'Antonia* d'Édouard Dujardin

(pièce étudiée dans la troisième partie de la thèse, B) p. 257 et suiv.)

Remarque : les extraits sont tirés de l'édition suivante, *Antonia. Légende dramatique en trois parties : Antonia, Le Chevalier du passé, La Fin d'Antonia*. Paris, Société du Mercure de France, 1899, 370 p.

#### *Antonia* :

##### 1) Extrait acte I, scène 2 (p. 16-17)

	L'AMANT
	<i>à part</i>
Soir sacré !	
	L'AMANTE
Soir diapré !	
	L'AMANT
Soir d'apothéoses !	
	L'AMANTE
Soir de magnolias, de lys, de roses !	
	L'AMANT
Soir fatidique !	
	L'AMANTE
Soir de parfums et de baumes et de musique !	
<i>Elle s'avance vers lui.</i>	

##### 2) Extrait acte I, scène 2 (p. 26-28)

	L'AMANT
Cherchons des roses,	
	L'AMANTE
Éparses parmi les métempsychoses ;	
	L'AMANT
Cherchons des chansons,	
	L'AMANTE
Si là-bas il en flotte dans les vallons ;	
	L'AMANT
Nous trouverons des bois d'oranges,	

	L'AMANTE
Nous frôlerons des ailes d'ange ;	L'AMANT
Des voiles blanches	L'AMANTE
Glisseront tout au long des branches ;	L'AMANT
Nous cueillerons de beaux calices,	L'AMANTE
Je fleurirai mes tresses lisses,	L'AMANT
Cependant que des guitares,	L'AMANTE
Que des fanfares	L'AMANT
Harmoniseront nos pensées,	L'AMANTE
Nos pensées bercées,	L'AMANT
Nos bras unis,	L'AMANTE
Nos cœurs amis.	L'AMANT
O soir !	L'AMANTE
O nouvel espoir !	L'AMANT
O rêve !	L'AMANTE
Désir qui s'achève !	

***Le Chevalier du passé : extrait acte II, scène 2 (p. 146-147)***

	LUI
...Nuit enchanteresse !	ELLE
Nuit de renouveau et d'allégresse !	LUI
Nuit délicieuse !	ELLE
Nuit des options fabuleuses !	LUI
Nuit, nuit d'amour !	ELLE



Nuit où les plus vieux rêves ont leur retour !

LUI

Nuit charmante !

ELLE

Nuit qui rend l'amante à l'amant !

LUI

Nuit de ravissement !

ELLE

Nuit qui rend l'amante à l'amant !

***Antonia, extrait acte II, scène 2 (p. 45-56)***

L'AMANT

Oui,  
Le temps des mots frivoles s'est enfui,  
Et nous avons ouï  
Les incantations suprêmes de la nuit.

Naguère,  
Par un soir d'ombre familière,  
Nos voix alternèrent  
En réciprocités de paroles légères ;

Mais le cours a passé des choses inutiles  
Et des promenades aux faubourgs des villes  
Et des flirts juvéniles ;

Dans nos êtres sereins  
Montent à présent les mots divins.

Les visions qu'au travers des lassitudes  
Et des épreuves rudes,

Qu'aux jours lointains  
De soifs et de faims,

J'apercevais sous le mirage  
De mes pâles voyages,

Les vagues images que vos yeux distraits  
Dans le silence de votre âme imaginaient,

Voyez,  
Tous nos rêves nous surgissent réalisés.

..... Aux années anciennes,  
Quand le chant des antiennes  
Savait charmer nos rêveries aériennes,

Lors des jours triomphants,  
Quand nous étions enfants,

J'avais une mère,  
Et sur sa face tutélaire

Des lueurs apparaissaient de la vie lointaine,  
Des divinations soudaines ;

En cette grave face,  
En cette face pleine de grâce,

J'entrevois  
D'autres traits ;

Et c'était sous cette figure  
Une nouvelle, mal discernable, mais lucide figure,  
Une image divine comme elle et aussi pure ;

N'est-ce pas, mère aux tempes de vieilles et de soucis opprimés,  
Que vos yeux, vos pâles yeux, vos ternes yeux déjà presque fermés  
Me reflétaient ce doux visage de future bien-aimée ?

Et vous,  
Vous souvenez-vous ?

Vous avez aussi  
Pressenti  
Le visage ami,

Quand vous étiez une enfant pâle  
Et qu'au retour des cathédrales

Les mains paternelles  
En des caresses éternelles  
Berçaient vos rêves et vos ritournelles.

Vos yeux puérils  
Lisaient-ils

Au fond des yeux virils ?

Et vos jeunes pensées  
Erraient, mollement caressées,

Parmi ces confusions,  
Ces entreapparitions

D'avenirs incompréhensibles,  
De bonheurs intangibles,  
De vagues impossibles.

..... J'ai reconnu  
Celle alors entrevue,  
Lorsque je vous ai vue.

Vous, vous reconnaissez  
En votre pensée  
Le passé.

Ce qui fut prescrit  
S'accomplit ;

Les plus tardives espérances  
Arrivent à la conscience ;

Les plus fantomales visions  
Ont leurs réalisations ;

L'hymne des prophéties exaucées résonne ;  
Notre automne  
Rayonne ;

Les fleurs d'azur  
Donnent les fruits mûrs.

Épouse immortelle,  
Qu'annoncèrent à mes prunelles  
Les yeux maternels,

Épouse de gloire,  
Épouse de mon espoir,

Épouse de délices,  
Dont, ô mère propice,  
Tu fus l'annonciatrice,

Venez à la communion vespérale  
Qu'aux époques primordiales  
Rêvaient vos lèvres filiales.

Tout arrive; voici nos mains ;  
O femme, voici l'heure de notre hymen.

*Il prend son front et la tient embrassée.*

*Long silence.*

*Alors, comme tout à coup frappée d'une vague angoisse, elle se redresse,  
le visage de plus en plus troublé, hagarde bientôt.*

#### L'AMANTE

Oui...  
Tout s'accomplit...  
Tout ce qui fut prescrit...

Tout vient, tout advient, tout revient...  
Rien  
Ne meurt dans l'océan des jours anciens...

Écoute !...  
Là-bas, tout au là-bas, sur la route,  
Dans les replis où les pensées les plus ténébreuses s'envoûtent

Au profond des grèves  
Le souvenir se lève,

Et sur les sommets,  
Parmi les rocs où l'âme affolée se complait,  
La malédiction fatale reparaît.

#### L'AMANT

Que dis-tu ?  
Que vois-tu ?  
Où s'en va ton esprit dans le vide de l'inconnu ?

De quelle détresse  
Est-ce que l'écho t'opresse ?

Tu parles d'anathème...  
Tes joues sont blêmes...

Ah ! souviens-toi, pauvre âme !  
 Le soir où nous nous rencontrâmes,  
 Quand la poussière des routes et la boue  
 Salissaient mes genoux

Et que mes pas chancelaient,  
 Que mes yeux perdus se fermaient,

Ce furent tes regards  
 Qui ranimèrent ce cœur hagard...

À mon tour, ne puis-je te secourir  
 Et tarir,  
 Si tu pleures, la source du mauvais souvenir ?

*Elle s'avance, et, comme si elle monologuait, très grave et hallucinée, elle parle.*

#### L'AMANTE

Je me souviens ;  
 C'était aux temps les plus anciens,

Aux époques les plus solennelles ;  
 Car je suis éternelle.

Au travers des historiques villes,  
 Des continents disparus et des défuntes îles,  
 J'errais, farouche et juvénile,

Les yeux vers les palmiers,  
 Tandis que des ramiers  
 Tombaient du ciel anémiés,

Et les douces voiles de ma poitrine  
 Se gonflaient, adolescentes et divines,  
 Sous des tresses de lierres et d'égantines.

Sauvage,  
 Par les plages  
 Et par les âges,

Je marchais, inconsciente,  
 Au milieu des races fourmillantes,

Et j'arrivai sur les cîmes

D'où se découvrent les abîmes.

De mes yeux éblouis  
Je vis  
L'infini.

Déploiement vertigineux de l'horizon,  
Rayonnement sans fond,

Autour de moi c'était l'immensité,  
Le rêve illimité,

L'inaccessible,  
L'impossible,

L'inconnu,  
Le songe éperdu,  
L'absolu.

Et vers là-haut, et vers là-bas,  
Nubile, je tendais les bras !

..... Va ! je suis condamnée  
Au désir inexaucé ;

Vouloir sans fin, vouloir  
Sans repos, sans espoir,  
Vers un ciel fabuleux languir,  
Et ne jamais dormir,  
Ne jamais finir,  
Et, à l'heure du devenir,  
Toujours, toujours, toujours fuir...  
Oh ! je voudrais mourir.

Crains  
Lorsque tes mains  
Auront touché mes seins,

Si ma ceinture de vierge choit  
Entre tes doigts,  
O roi,

Crains les menaces de mon âme ;  
Je suis femme ;

Le désir originel

Est mon état éternel.

Je t'aime ;  
Aie l'épouvante que moi-même  
Tout à l'heure je ne blasphème ;

Je t'aime et je tremble  
Et j'ai le frisson d'être ensemble ;

Tu crois avoir mon cœur ;  
J'ai peur.

Oh ! si nous partions !  
Si nous nous quittions !

Si tu me laissais !  
Si tu t'en allais !  
Si tu oubliais !  
Si tu te sauvais !

*Après un long silence, tous deux, chacun à une extrémité de la scène, ils dialoguent, les yeux égarés, à mi-voix.*

L'AMANT

O fatalité !  
O nécessité !  
Des calamités !

L'AMANTE

Nuits sans sommeils !  
Matins sans soleils !

L'AMANT

O tourment !  
Immense accablement !

L'AMANTE

Midis sans azur !  
Soirs impurs !  
Orientés dévastés, occidents jamais mûrs !

L'AMANT

L'ombre  
Sombre  
En un abîme de décombres.

L'AMANTE

Le chemin s'efface,  
Les gémissements s'amassent.

L'AMANT

Les bruits de supplice  
Retentissent.

L'AMANTE

Et la croix  
S'entrevoit.

L'AMANTE

La croix...  
Oui, je la vois...  
Comme autrefois...