

RENATA BIZEK-TATARA

L'ÉLÉMENT AQUATIQUE
DANS LES CONTES CRÉPUSCULAIRES
DE MICHEL DE GHELDERODE

A b s t r a i t. Fasciné par l'improbable géographie de brume et de pluie de la Belgique, M. de Ghelderode fait de l'eau un élément important de l'univers crépusculaire de ses contes fantastiques, publiés dans le recueil *Sortilèges* (1941). La fonction qu'il lui octroie n'est pas seulement ornementale et référentielle, mais avant tout fonctionnelle et significative : l'espace aquatique, sinistre et hostile, est propice au surgissement des forces maléfiques et devient générateur d'hallucinations et d'angoisses. Dans ses récits, comme dans la poétique de G. Bachelard, l'eau est une matière primaire ambivalente et contradictoire : elle est à la fois une force créatrice et destructive, démiurgique et thanatomorphe. Lié intrinsèquement au surnaturel, l'élément aquatique constitue une composante essentielle et caractéristique de la charpente des contes fantastiques ghelderodiens.

Dans la littérature fantastique, le choix du cadre spatio-temporel, où surviennent des phénomènes surnaturels, n'est jamais fortuit ou anodin : au contraire, c'est à travers l'Espace et le Temps que s'organise l'aventure fantastique¹. Tous les critiques sont unanimement d'accord que, pour être esthétiquement efficace et pour présenter un minimum de crédibilité, le récit fantastique doit posséder un fort ancrage mimétique et créer, pour reprendre le terme de V. Jouve, « l'illusion référentielle »² dont le but primordial est de rendre vraisemblable même ce qui ne l'est pas³. Pourtant, pour désigner l'agencement spatio-temporel, appelé *chrono-*

Dr RENATA BIZEK-TATARA – adjointe au Département de littératures romanes à l'Institut de Philologie Romane de l'UMCS; adresse pour la correspondance : pl. M. Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin; email : rebita@poczta.onet.pl

¹ Ch. Grivel considère l'espace comme l'élément le plus important du récit fantastique. « Le récit fantastique est, avant tout, l'exposition d'un lieu », constate le critique dans son essai sur la littérature fantastique. Voir : Ch. GRIVEL. *Le fantastique*. Manenheim : Manenheim Universität, 1983, p. 29.

² V. JOUVE. *La poétique du roman*. Paris : Ed. SEDES, 1997, p. 108.

³ Le cadre réaliste des contes fantastiques paraît particulièrement conforme à la valeur véridique qu'il assure par le renvoi au monde ordinaire et familier de la réalité extratextuelle. M. Calle-Gruber

tope par M. Bakhtine⁴, il ne faut pas se limiter seulement à tenir compte de la réalité qu'il évoque, mais il est nécessaire de prendre aussi en considération son utilité pour l'action et les significations qu'il suggère. La fonction qui lui est assignée est donc triple : elle est référentielle, fonctionnelle et signifiante⁵.

Ce qui nous frappe dans la structure du cadre spatio-temporel de *Sortilèges* (1941), unique recueil de contes fantastiques que Michel de Ghelderode ait publié, c'est la présence évidente de l'eau qui – sous différentes formes – devient la matière primordiale de leur univers crépusculaire. Manifeste ou clandestine, elle irrigue leur tissu narratif afin de devenir motif principal, personnage ou même héros éponyme. Dans notre étude, nous tâcherons de cerner l'ensemble de l'hydrographie ghelderodienne en analysant différentes images de l'eau, son rôle dans la construction des récits et, enfin, sa portée symbolique. Notre objectif sera donc de procéder à une relecture de *Sortilèges*, afin de caractériser, à travers l'occurrence de l'élément liquide, l'univers fantastique de Ghelderode.

Dans *Sortilèges* (c'est le conte qui donne son titre au recueil), le site aquatique s'impose avec force dès l'*incipit*⁶ et prend statut à la fois de cadre, de matériau et d'agent de fiction, générateurs d'une « inquiétante étrangeté ». L'auteur met en scène un personnage-narrateur qui, cherchant à fuir son quotidien étouffant, arrive le 21 mars dans une ville côtière, Ostende, plongée cette nuit-là, dans une folie carnavalesque :

À quoi bon fuir puisqu'on s'emporte avec soi, et le corps et le cerveau ? La vie, ou cette misère de vivre qui vient de ce qu'on n'entretient pas une raison formelle de vivre, étant devenue insupportable en un certain endroit, près de certains êtres qu'il a fallu brusquement quitter pour ailleurs, immédiatement, par arrachement ?... Toute expérience se résume à cela, savoir fuir !... Et pourquoi la mer ? Parce que les montagnes rendent

le confirme : « Cette option mimétique, qui rapporte le vraisemblable à l'effet réaliste, assigne à l'écriture la recherche de quelque authenticité à restituer ». Voir : M. CALLE-GRUBER. *Effet-fiction de l'illusion romanesque*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1989, p. 74. D. Mellier partage la même opinion : « Le désordre ou la rupture qu'introduit la manifestation fantastique ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un espace-temps réaliste ». Voir : D. MELLIER. *La littérature fantastique*. Paris : Ed. Seuil, 2000 15.

⁴ Le concept de chronotope indique l'interdépendance des relations spatio-temporelles dans le récit. Voir : M. BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 237.

⁵ Notre réflexion sur les fonctions du chronotope dans le récit fantastique s'inspire de la triple distinction de l'espace proposée par D. Grojnowski. Le critique distingue trois types d'espace, selon la fonction qu'il remplit dans le récit, notamment « espace référentiel », « espace fonctionnel » et « espace signifiant ». Nous lui empruntons ces termes pour l'analyse du cadre spatio-temporel des contes fantastiques de Ghelderode. Voir : D. GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993, p. 78.

⁶ Il faut souligner que la présence et l'importance de l'élément aquatique sont signalées dès la première phrase du récit. Celui-ci commence ainsi : « Le rapide bondissait vers la mer » .

fou et ne donnent pas la paix. Et parce que la mer, c'est le bout du monde ; on ne va pas plus loin ; on n'embarque pas sur les navires qui vont au-delà vers de nouveaux mondes, redoutant d'abandonner ce qui fait notre tourment... Mieux encore, la mer c'était le balsamique abîme en quoi je pouvais m'éteindre, et c'était aussi, colonne de sel, le phare très haut, carrousel de la grande nuit maritime (S, 91-92)⁷.

Dès la première page, le site marin prend une importance telle qu'il ne peut plus être considéré comme un simple cadre ornemental dans lequel s'inscrira une histoire. Le personnage est visiblement attiré par la mer, malgré la valeur ambivalente de celle-ci, mise en évidence par l'antithèse « balsamique abîme » et la métaphore de la mort que l'idée de « bout du monde » évoque irrésistiblement. L'eau marine le tente par la promesse de la paix éternelle et de la délivrance des tracasseries de la vie terrestre. Elle est donc une invitation à la mort, « à la mort spéciale, note G. Bachelard, qui nous permet de joindre l'un des refuges matériels élémentaires »⁸. « Elle est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive »⁹, ajoute G. Durand.

La présence de la mer contribue considérablement à créer un climat morbide et angoissant, primordial dans le genre en question. Bien que l'auteur place son histoire à Ostende, ville portuaire réellement existante, il la prive complètement d'aspect réel : dans l'univers fictionnel de Ghelderode, le paysage aquatique se métamorphose en un espace ambigu et anxiogène¹⁰, situé à la charnière de la réalité et de l'imaginaire, propices à l'apparition de l'insolite. Le personnage-narrateur remarque d'emblée que la cité est en attente de sa fête nocturne : « drapeaux et mâts, échos musicaux et courses de masques lointains surgissant de partout » annoncent indéniablement le carnaval marin, « à la fois brutal et raffiné » (S, 93). La lumière verdâtre, émanant du ciel « vénéfique », surplombe la ville « d'un vert profond, malsain et sans transparence » et la couvre d'une aura inquiétante. Mais c'est avant tout la présence de la mer qui lui confère « un charme d'infini et d'inachevé » et y forme, par « une multitude de ruelles et de conduites en contrebas des digues », « une sorte de champ clos, dont il est difficile de s'échapper » (S, 93).

⁷ Pour le recueil *Sortilèges* de M. de Ghelderode, cité dans le texte de notre étude, nous allons utiliser l'abréviation suivante, mise entre parenthèse avec l'indication de la page et placée immédiatement après une citation ou une autre allusion. S = M. DE GHELDERODE. *Sortilèges*. Bruxelles : Jacques Antoine, 1986.

⁸ G. BACHELARD. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1973, p. 77.

⁹ G. DURAND. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992, p. 104.

¹⁰ Un tel lieu, unissant les références à la réalité et les éléments insolites, est appelé par J. Fabre l'« atopie » et désigne une « indécision des lieux ». Voir : J. FABRE. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992, p. 220.

Toutes ces mentions, quoique peu nombreuses, s'avèrent indiciaries, car elles soulignent la claustration, la constriction et la menace. L'architecture « méandrique » de la ville forme une sorte de dédale immergé dans les eaux sombres d'une mer paisible. Deux mythèmes s'inscrivent nettement dans ce passage descriptif – l'eau et le labyrinthe¹¹, isomorphes aussi bien par leur origine abyssale que par la crainte qu'ils engendrent. Selon G. Durand, « l'effroi labyrinthe et l'eau noire » sont des schèmes terrifiants, témoignages de « l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps »¹². L'emplacement à la fois dédaléen et aquatique, dans lequel se situe l'action des *Sortilèges*, est profondément oppressant et prédit l'issue fatale qui attend le narrateur¹³. Celui-ci en est parfaitement conscient :

Oui, cette soirée s'annonçait équivoque ; avec les heures, la ville et son chargement des monstres descendraient lentement sous les eaux, en une universelle noyade des esprits et des sens, dans le plus absurde rêve, le plus horripilant cauchemar (*S*, 93).

L'expérience aquatique, que vit le personnage, est de nature onirique. Il relate son rêve dont l'atrocité en renforce le caractère cauchemardesque. Il s'y voit descendre au bord de la mer, marcher sur une estacade, vers « l'infini », « vers une patrie sans nom, inconnue et meilleure » (*S*, 95) :

L'infini m'appelait dont je franchissais enfin le seuil, enjambant les ancrs et les câbles, comme si déjà j'eusse mis le pied dans la dangereuse région de mes songes, pleine de pièges. A quelques distance, c'était le chenal et ses estacades blanches lancées dans la mer, chemins suspendus au bout desquels, je le savais, c'était la fin, l'extrême fin de ma fuite. [...] A mesure que j'avançais sur l'estacade, dans les ténèbres relatives, je sentais que je quittais la terre et même le continent où le hasard de la naissance m'avait jeté (*S*, 95).

La mer, bien qu'apparentée explicitement à la mort, détient un pouvoir magique et exerce une force d'attraction irrésistible. Elle charme l'homme par une odeur entêtante, une fraîcheur régénératrice et une obscurité énigmatique : son

¹¹ Cette architecture fabuleuse, c'est-à-dire le labyrinthe, est l'un des espaces les plus fantastiques qui soit, car contradictoire. Il tient à la fois de l'espace clos et du lieu ouvert : sans fermeture et sans échappée.

¹² DURAND. *Les structures*, p. 133.

¹³ Dans les récits fantastiques, un lieu inquiétant est un emplacement propice au surgissement du terrifiant. Ch. Grivel le confirme : « Le lieu qui fait peur est [...] lié à la connaissance restreinte qu'on en possède. De lui émane ce qu'on attend et ce qu'on craint. [...] En somme, celui qui s'y rend, auteur, lecteur et victime, éprouve la justesse de ses appréhensions » (GRIVEL. *Le fantastique*, p. 26).

parfum, « fort comme quelque éther », est doté d'une propriété euphorique comparable à celle de l'alcool, au « vin réservé à de seuls amants » (S, 96) ; les « parcelles d'eau », « la poussière humide de l'espace », s'incorporent au personnage, tout en renouvelant son être « desséché par d'arides combats » (S, 96) ; enfin, sa couleur anormalement obscure, sa surface « d'ambre à reflets de moire » la rendent particulièrement belle, même divine, et séduisent visiblement son contemplateur. Celui-ci avoue : « jamais l'eau sombre ne m'avait semblé plus digne d'amour, et je m'étonnais qu'on pût aimer autre chose que l'océan et Dieu dont il est image » (S, 96). Cette union de la mer et de Dieu met en relief l'aspect amorphe, immatériel, de l'eau « multiple et insaisissable » qui, comme le remarque M. Eliade, ne pourrait jamais se manifester sous une forme quelconque¹⁴. Elle fait aussi ressortir l'ambivalence immanente de la mer, sa bi-valence permanente : d'une part, elle est, comme son Créateur, source de vie, démiurgique et dynamisante, voire l'eau vivante ; d'autre part, elle est celle qui prive de vie et détruit. Le caractère de la mer est donc double, car elle est en même temps une puissance créatrice et destructive. Cette interprétation des eaux marines trouve sa pleine confirmation dans le *Dictionnaire des symboles* :

Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui celle de l'incertitude, sans doute, de l'indécision et qui se peut conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois image de la vie et celle de la mort¹⁵.

La mer charme visiblement le protagoniste. J. Fabre remarque que « la possession s'incarne dans la puissance d'attraction de l'espace fantastique »¹⁶. Dans *Sortilèges*, cette puissance devient même aphrodisiaque, car la vue et l'odeur de la mer, le contact avec elle, éveillent les sens et un désir sexuel incoercible. Le protagoniste éprouve une envie impériale de posséder l'eau marine, comme on possède une femme : « Je désirais cette mer qui me versait son euphorie comme un vin réservé à ses seuls amants, et je la désirais absolument, la possédant par l'esprit, je la voulais encore posséder par la chair » (S, 96). Pour la « sentir mieux présente », il avance vers elle, vers l'obscurité, vers le vide. Ce désir érotique de la mer nous fait penser à la terrible antithèse freudienne Eros-Thanatos, récurrente dans la littérature fantastique. Ghelderode exploite, d'une manière originale, le

¹⁴ M. ELIADE. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1953, p. 187.

¹⁵ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont, 1969, p. 495.

¹⁶ FABRE. *Le Miroir de sorcière*, p. 220.

thème d'une passion destructive d'un mortel pour une créature insolite qui, dans *Sortilèges*, est incarnée par la forme aquatique.

C'est pourquoi la marche aveugle du héros vers la mort n'est pas présentée comme un événement funeste ; au contraire, sa venue lui est manifestement agréable : l'immersion dans les eaux marines est comparée à un acte sexuel doux et sensuel, offrant à l'homme des plaisirs sublimes. Il passe ce « seuil de l'infini » « allégé », « simplifié » et « purifié », « primitivement heureux » et « déchargé de sa destinée » (S, 96). L'idée de disparition dans la mer, dans « le refuge », lui inspire une joie sereine :

C'est ici que se terminait ma fuite. Debout sur un caillebotis que caressait l'écume, il me sembla, dans cette profondeur, être très haut au-dessus de la vie et hors d'elle ; il me sembla qu'en aucun autre endroit de la création je n'aurais éprouvé cette sainte hébétude, cette parfaite abolition de ma pauvre, obsédante et puérile personnalité. N'être plus rien, telle était ma jouissance en cette minute que je ne mesurais pas, les siècles n'étaient pas calculables. Et je eusse la vision qu'au commencement, le monde, avant de surgir de l'infortune, avait dû être une mer semblable à celle-ci, puissamment odorante (S, 97).

Comme le remarque G. Bachelard, « contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »¹⁷. Le héros de *Sortilèges* aspire à la noyade, à la dissolution du *moi*, au néant. Ghelderode brise donc le stéréotype qui fige, la plupart du temps, la représentation de la mort et de tout ce qui l'accompagne : dans son conte, la fin n'est pas un événement traumatisant, mais elle semble plutôt être une vraie délivrance des chagrins de la vie terrestre¹⁸. Cela explique pourquoi le héros tente de passer de son univers cadré, précis et familier à un monde inconnu d'outre-tombe, caché dans des profondeurs marines. Il s'imagine, son « sang devenu froid », redevenir un poisson et vivre insouciant parmi « des créatures indéfinies qui échappèrent aux océanographes, mais qui étaient connues des marins de jadis ou d'anciens légendaires » (S, 97).

Cependant, même bénéfique et lustrale, l'eau est toujours prête à se métamorphoser soudainement en matière du désespoir. G. Bachelard note : « [...] toute eau primitivement claire [...] doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire

¹⁷ BACHELARD. *L'eau et les rêves*, p. 66.

¹⁸ Selon A.-M. Beckers, l'attrait pour la mort des personnages ghelderodiens traduit non seulement la peur de la mort de l'écrivain, mais aussi sa peur de la vie. Voir : A.-M. BECKERS. *Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Labor, 1987. Dans sa pièce de théâtre *Escorial*, Folial avoue : « Je vous le dis, la Mort est une bienfaitrice, dont j'ai souhaité la venue ». Voir : M. DE GHELDERODE. « Escorial ». In : *Œuvres complètes*. T. 1. Paris : N.R.F., 1952, p. 26.

surface. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir »¹⁹. Il en est de même dans le conte en question. La mer à valence positive, attirante et séduisante, un vrai *locus amoenus*, se mue d'un coup en *locus terribilis*, habité par des créatures fantomatiques et mortifères. Le protagoniste remarque une barque rouge s'approcher, « un vrai cercueil flottant » rempli d'êtres indéfinissables, hideux et effrayants, « d'anciens masques alertés dans leur sépulture aquatique qui reviennent voir la fête » (S, 99) :

Ceux qui arrivaient à la manière des spectres dans quelque tragédie, je savais déjà qu'ils n'appartenaient pas au règne humain, ni animal ; il n'étaient pas non plus des simulacres, épouvantails dressés sur une épave... Bien qu'ils fussent de taille ordinaire, ils rapetissaient ou grandissaient, flotteurs, comme s'ils eussent été sans os ni arêtes et gonflés imparfaitement d'un gaz, trop peu pour s'élever et trop pour s'affaisser. [...] Tout d'abord, j'avais pu les croire couverts d'un suaire. Ils étaient nus, leur corps grisâtre à peine ébauché. Mais leur singularité venait de leur chef épais et comme trop lourd pour le corps, têtes dilatées de fœtus. Ces faces évoquaient des méduses, par leur couleur glauque et leur éclat vitrifié. A quelles existences rudimentaires cachées par le ressac l'équinoxe donnait-il apparence de vie ; à quel carnaval cosmique ces déchets d'abysses, ces masques embryonnaires étaient-ils attachés ? (S, 98-99).

Ces masques ressemblent aux méduses dont la consistance gélatineuse et la forme ovalisée évoquent des embryons humains, symboles de procréation, revenant avec insistance au cours du récit. Les monstres gélatineux se montrent dangereux et tendent à porter la mort au personnage : ils se métamorphosent en têtards, en affreuses « larves marines », et se multiplient indéfiniment afin de faire déborder l'eau qui recouvre entièrement l'homme. Ces « têtards et monstres mous », envahissant par quantités énormes la plage, évoquent au protagoniste le « sacrifice séminal offert au néant, à cet infini, à cette mer qui reçoit tout et tout contient » (S, 107).

Nos analyses nous amènent à constater que, dans *Sortilèges*, l'eau apparaît comme matière primaire profondément ambivalente et contradictoire : elle est à la fois une force positive, source de vie et de joie, mais aussi une force destructive, anxigène et thanatomorphe. Elle est en même temps « le germe primordial de toute vie » (S, 107) et un « cimetière intracé »²⁰ (S, 108).

¹⁹ BACHELARD. *L'eau et les rêves*, p. 59.

²⁰ Ghelderode associe l'eau à la mort également dans *Mademoiselle Jaïre*. Blandine traverse le miroir et décrit ses visions de l'au-delà qui lui paraît un monde idéal : « Dans la sphère d'eau salée,

Dans *Le brouillard*, l'élément aquatique n'est teinté que de valeur négative. Dans ce conte, dont l'intitulé suggère déjà l'importance de l'eau, cette dernière a incontestablement le statut du personnage. En reprenant la terminologie à la théorie structuraliste, nous pouvons constater que l'« eau composée »²¹, comme l'appelle G. Bachelard, est aussi l'adjuvant des forces insolites : c'est par le biais du brouillard qu'un ami du protagoniste, réduit à l'état d'ectoplasme, essaie de lui apprendre sa mort²².

Selon Bachelard, « l'imagination matérielle, l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément, elle aime à jouer avec les images de leurs combinaisons »²³. Il ajoute que « l'imagination matérielle unit l'eau et la terre ; elle unit l'eau et son contraire le feu, elle unit la terre et le feu ; elle voit parfois dans la vapeur et les brumes l'union de l'air et de l'eau »²⁴. Les deux combinaisons, c'est-à-dire, l'union de l'eau et de l'air et celle de l'eau et du feu, interviennent dans la narration du *Brouillard* et affirment manifestement leur importance.

L'action du conte se situe au début de l'hiver, en décembre, dans un faubourg belge dont le nom n'est pas indiqué. Le personnage sort un soir du bureau et, incité à la flânerie par la douceur inhabituelle de la température, se laisse emporter par la foule vespérale vers un brouillard singulièrement épais. Enveloppé dans les brumes qu'il qualifie d'asphyxiantes, l'homme éprouve tout de suite la sensation de se trouver dans un lieu clos et méconnu, dans un piège sans aucune échappée possible :

Le brouillard ! Quel hypocrite compagnon de route ! Il sait qu'on le redoute, ce porteur de contagions ; il use de mille ruses pour vous surprendre. Vous pensez le distancier et il trouve un raccourci pour vous rejoindre. Pris à son piège, il me fallait avancer vers lui, qui est innombrable, inexistant et excédant comme une foule. Ce mauvais compagnon, on ne lui échappe qu'en lui claquant une porte au visage, la porte qu'il ne franchira pas avec vous (S, 125).

j'étais heureuse, transparente et bleue » (M. DE GHELDERODE. « Mademoiselle Jaire ». In : *Œuvres complètes*. T. 1, p. 159).

²¹ G. Bachelard consacre aux « eaux composées » tout le chapitre IV dans son ouvrage *L'eau et les rêves*.

²² En guise d'explication, nous voulons préciser qu'à la fin du conte nous apprenons avec le protagoniste la mort de l'un de ses amis : aux dires du narrateur, c'est cet ami décédé qui, par l'intermédiaire du brouillard, tente de prendre contact avec le héros et le poursuit pour lui dire le dernier adieu.

²³ BACHELARD. *L'eau et les rêves*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

L'opacité mouvante du brouillard transforme la ville en un espace inconnu, irréel et redoutable. Elle génère aussi des hallucinations :

Ceux qui vont dans le brouillard ont souvent l'impression de circuler dans un songe, et c'est ce que devaient ressentir les funambulesques passants que je croisais. Pour moi, j'éprouvais plutôt la sensation d'avancer dans l'eau ou tout au moins sur un terrain en état de liquéfaction. Les réverbères avaient des clignotements de bouées. Il me semblait que je longeais une rade, sur des trottoirs de quais, entourés de vides dangereux, d'eaux cachées et de mors à pic à chaque tournant. Cette bizarre imagination de me trouver dans une zone maritime prit aussitôt tournure d'hallucination, car je voyais poindre les feux de position d'un navire amarré quelque part [...] (S, 125).

Ces hallucinations ne sont pas seulement visuelles, mais aussi auditives : le personnage entend quelqu'un l'apostropher mais ne voit personne. Il court vers sa maison pour fuir cette voix sans corps dont il a de plus en plus peur. Il écarte des houles de buée, navigue les deux bras ramant « dans la mer d'ouate », poursuivi par une présence invisible. « Le brouillard était-il devenu un personnage, à qui déjà j'avais prêté une voix ? », se demande-t-il angoissé. Sa terreur augmente, car il entend un agresseur insolite s'approcher, masqué par un brouillard laiteux – son complice :

Quelqu'un me suivait et ma crainte augmentait à chaque pas, se transformant en peur. Et cette peur ne venait pas de ce qu'il m'était impossible de voir, un être inexistant et tyranniquement présent comme le brouillard même, dont j'entendais seulement les pas doublant les miens et ne connaissais que l'inidentifiable voix. [...] A plusieurs reprises, je fis brusquement volte-face afin de démasquer ce fantôme ou ce malfaiteur, car ce pouvait aussi bien être un escarpe dont le brouillard favorisait les desseins. Mais l'évidence était telle : il n'y avait personne, il n'existait que moi dans cette ténèbre blafarde à stries jaunes (S, 127).

Dans ce conte, l'eau composée devient de toute évidence anxiogène : le brouillard transforme un lieu familier en un espace traumatisant et lugubre. Il enveloppe le personnage et lui inspire un malaise insupportable qui change vite en effroi, puis en terreur pour atteindre son paroxysme. Bien que l'homme réussisse enfin à retrouver sa maison et à se sauver derrière « une porte de couvent », l'eau oppressante continue d'exercer sur lui une action néfaste, en s'unissant, cette fois-ci, au feu : « La fièvre me grillait doucement et j'avais en moi, couvant, un feu de cendres. J'expiais, le brouillard m'infligeait ces fébricités » (S, 129). Ravagé par la fièvre, l'homme a d'atroces visions hallucinatoires :

Ce que je vis ne pouvait être l'invention d'un délire : des bouches encore, à ras du sol et tendues vers moi. J'étais cerné par une monstrueuse multitude dont ne se voyait que des bouches ! Oh ! d'abjectes muqueuses salivant et bavant, déglutinant des paroles que je présentais infâmes [...] Que pouvaient conter ces lèvres batraciennes, ces abominables poissons ? Que pouvaient divulguer ces ventouses, sinon la naissance de l'un des leurs, d'un démon ? (S, 130).

Comme dans *Sortilèges*, les monstres que voit le personnage s'associent à l'élément liquide par leur consistance et leur forme. Comparées à des muqueuses lubrifiées de liquide gluant, les bouches animées ressemblent aux amphibiens et aux poissons, êtres originaires de l'eau. Le dénouement du conte met en évidence ce rapport symbiotique de l'eau et du fantastique terrifiant : la disparition du brouillard délivre le personnage de la fièvre et, par là, des hallucinations. Le ciel clair et froid, « vitrifié par le gel », réintroduit une tranquillité habituelle : dans un air hivernal sec, l'homme se ressaisit, se calme et retrouve enfin une contenance.

L'eau est également porteuse d'un caractère anxiogène dans le conte *Le crépuscule*. En effet, les premières phrases du récit nous informent que le cadre spatio-temporel n'est point entaché de neutralité et que l'élément liquide y joue un rôle de premier plan :

Il pleuvait depuis l'aube. L'humidité avait rendu ma chambre puante comme un caveau et l'éclairage en était bien celui d'une cave funéraire où je moisissais, regardant les vitres en larmes, et dans la sensation que l'eau, je l'absorbais par les pores, qu'elle me gonflait peu à peu. Cette pluie semblait devoir être éternelle. [...] Ma pensée pareille à un ludion descendait lentement sous la pression du ciel opaque. Et cette inexorable descente dans le vide constituait un supplice d'une évidente mais inexprimable horreur (S, 133).

La pluie crée une atmosphère d'accablement, de tristesse et même d'angoisse. Elle devient un élément pernicieux et reste en rapport direct avec les pensées du personnage. Cette pluie incessante engendre des visions apocalyptiques et annonce la fin du monde toute proche : l'homme craint que la terre devienne « une boule de boue, écaillée, pourrissante, hydropique, tuée par l'eau, la misérable humanité retournant au marécage originel où fermentaient des existences ordinaires, immondes débris vivants, sourds et aveugles » (S, 133). Il craint également que l'eau finisse par le dissoudre pour l'anéantir. Sa chambre lui paraît se liquéfier, se transformer en un vrai « aquarium » rempli d'un dense liquide, telle une glycérine, qui empêche de nager et de remonter à la surface. Notons cependant que son appréhension n'est pas dépourvue de fondement, car tel est

pourtant le caractère intrinsèque de l'eau. M. Eliade nous le rappelle dans son *Traité d'histoire des religions* : « les eaux désintègrent, abolissent les formes [...] ; dans l'eau, tout se dissout »²⁵. Pris de panique, le héros court dehors pour chercher quelque chose de solide et c'est « au contact du pavé de la rue, du globe terrestre » qu'il se tranquillise, se rassure, reprenant possession de lui-même (S, 134). Pour G. Durand, cette recherche de solidité est due au « malaise vertigineux », à la peur du manque d'appui stable, c'est-à-dire terrestre, qui rappelle tristement la condition humaine, irrémédiablement liée à la terre²⁶. J. Libis en parle également, dans son étude sur les rapports symboliques de la mort et de l'eau. Pour lui, l'eau qui s'efface au profit d'une lourde liquidité crée une sorte de « géographie infernale » : « Dans tous les cas, l'indétermination et la viscosité désignent la condition infernale, à savoir la nostalgie de la forme fixe »²⁷. En effet, dans le conte de Ghelderode, rien n'est fixe, puisque les forces élémentaires s'allient périlleusement. L'eau épouse l'air, le sature et forme des nuages qui couvrent le ciel et obscurcissent le jour. Le ciel lourd, asphyxiant et opaque, signale un danger imminent :

[...] un ciel bizarre, en creux, d'une fantaisie préhistorique, et fait d'une accumulation de grottes gazeuses. Et la lumière, une froide et baveuse lumière à couper au couteau, bouillonnait de ces poches nuageuses : une lumière de teinte vénéneuse lentement éjaculée... cela me parut l'invention d'un peintre fou ou possédé. La découverte de ce ciel catastrophique réveilla mon oppression en même temps que le sentiment de l'imminent malheur qui menaçait la Terre et l'espèce polluant sur ses croûtes. [...] Mon esprit autant que mon regard récusait ce ciel impossible, parce qu'il réverbérait par inversion les entrailles du globe et ses abominables flux, et encore, si j'ose écrire, parce que ce phénomène météorique m'apparaissait comme une monstrueuse erreur de la nature ... [...] Et des bancs de brume flottant à la hauteur d'homme augmentaient le danger de la solitude, où je n'aurais rien pu agripper si le terrain se fut fait plus meuble encore (S, 134-135).

L'eau s'unit également à la terre, la putréfie et donne naissance à une boue visqueuse et collante : « Cette boue sortait du pavé, ou bien coulait des centruelles, emplissant hypocritement la cuve de Saint-Nicolas, comme lave fétide » (S, 135).

Dans sa quête désespérée d'une forme fixe, le personnage entre dans une église, « refuge aux jours terribles et de colère où les peuples crurent que le

²⁵ ELIADE. *Traité d'histoire des religions*, p. 173

²⁶ DURAND. *Les structures*, p. 124.

²⁷ J. LIBIS. *L'eau et la mort*. Dijon : EUD, 1993, pp. 125-126.

monde allait faillir » (S, 135). Pourtant, l'église sombre inéluctablement, « sucée par le fond, dans un abîme de vase immonde » et enlise avec elle le personnage (S, 137). L'espace sacré, bien qu'appartenant au régime de la terre, c'est-à-dire à un espace sec, fixe et solide, dégénère doucement, lésé par des forces aquatiques souterraines. L'eau, à peine visible, plutôt suintante que coulante, ronge et dilate les murs poreux, afin de faire bouger les dalles, de rendre le sol boueux, de le changer en un « composte » engloutissant (S, 136). L'image du sol flottant dénote l'inconsistance de la matière tellurique qui, au contact de la substance liquide, se putréfie et se transforme en une matière gluante, une terre paludéenne, dissimulant un gouffre visqueux prêt à s'ouvrir.

L'eau est donc trompeuse et perfide, car elle agit subrepticement : comme le note A.-M. Koenig, elle « n'entre pas en conflit, elle contourne l'obstacle ou cherche la faille »²⁸. La puissance de l'eau réside dans le fait d'absorber le corps fissuré et, par là, de le posséder et de l'anéantir. Elle n'est retenue ni par l'élément « terre », ni par l'air : au contraire, elle s'infiltre dans les matières telluriques et aériennes, les corrompt et les domine. Seul Dieu semble la dompter et arrêter son action fallacieuse. A la fin de l'histoire, le personnage, sorti indemne de son aventure onirique, avoue : « j'éprouvais une violente gratitude pour la Conscience magique qui empêchait le monde de périr en cette journée diluvienne » (S, 138).

Quant aux autres contes du recueil, l'eau s'y manifeste plus clandestinement et sert avant tout à dessiner un décor particulier dans lequel émerge le surnaturel et à créer un climat morbide qui autorise R. Mortier à le juger « incompatible avec la joie de vivre, avec l'exubérance et la jeunesse »²⁹. Dans *Le diable à Londres*, la rencontre avec le diable éponyme a lieu « un sombre et brumeux matin », au bord de la fangeuse Tamise, dans un immonde quartier mercantile, « sorte de puant entrepôt ou d'asphyxiant dédale » (S, 25). La présence de l'eau fluviale et son humidité putréfiable rendent l'atmosphère profondément étouffante et malsaine que le personnage-narrateur qualifie d'inférieure : « Tout est possible, tout champignonne dans l'ambiance méphitique, dans la séculaire moisissure des bords de la Tamise » (S, 25-26). Le conte *Le jardin malade* baigne dans le même climat répugnant et hostile : le personnage-narrateur est témoin d'étranges événements qui surviennent dans un lieu maudit : un jardin maléfique fondé sur l'ancien cimetière des Carmes déchaux. La matière tellurique, puante et cata-

²⁸ A.-M. KOENIG. « La fille d'eau ». *Magazine littéraire* 2003, N° 424, p. 104.

²⁹ R. MORTIER. « La fonction de l'espace dans *Sortilèges* de Michel de Ghelderode ». In : R. TROUSSON (éd.). *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Actes du colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982). Bruxelles : Ed. de l'Université de Bruxelles, 1982, p. 131.

morphe, s'allie à la matière aquatique pour former ensemble des accointances maléfiques :

Quelles herbes, connues des nécromanes fait naître cet humus, et pourquoi cette végétation reste-t-elle moite et suante, comme si la sève ne circulait pas en ses réseaux, mais bien la charnelle putréfaction qu'elle pompe dans ce terroir funéraire ? J'imagine que les racines traversent des cages thoraciques ; je songe, non sans pervsité mentale, à tout ce que le sol peut contenir qu'on ne débaya jamais (S, 50).

Les deux éléments s'entremêlent et dégradent le jardin : tout en l'imbibant de puanteur et de putridité, ils le changent en « un cadavre en décomposition » (S, 49). Une fois de plus, le paradigme aquatique crée, comme le remarque judicieusement R. Mortier, « un univers vieilli, usé jusqu'à la corde, rongé par la pourriture »³⁰.

L'eau s'unit également à l'air et le rend soit extrêmement chaud et asphyxiant en été, soit froid et brumeux en automne. Dans *Un écrivain publique*, la chaleur épaisse et le manque d'air frais plongent le narrateur dans un profond état d'abattement et génèrent des hallucinations. Baigné « dans une buée brûlante » et épuisé par un été torride, il a l'impression de mourir lentement. Dans d'autres contes, la substance liquide s'associe à l'air pour former de la brume, lors des saisons froides. L'histoire de *L'odeur du sapin*, commence « l'une des plus opaques matinées de ce brumeux décembre » (S, 155). Celle de *Tu fus pendu* est également située en saison brumeuse, dans une petite ville des Flandres, immergée dans les « eaux sans mouvements ». (S, 139). Le brouillard, enveloppant la cité, lui donne un aspect sinistre et efface la frontière entre la réalité et le rêve. Le narrateur avoue :

[...] je débauchai sur la plaine Saint-Jacques, couverte d'une brume bleuâtre et comme spectrale. [...] Jamais ce coin de ville morte n'avait eu cet aspect lugubre. Frissonnant, je me hâtai vers l'auberge qui me fut si souvent accueillante. La brume paraissait avoir flué dans l'auberge, dont l'intérieur s'irréalisait au point de disparaître, fondu dans la vapeur lunaire qui enveloppait la ville. Et ce dormeur, près du comptoir, existait-il ou n'était-il qu'une silhouette crayonnée ? Et ma propre personne dans cette ambiance soporifique, sans os et sans nerfs, valait-elle le prix d'une apparence ? Je ne luttais pas contre l'universelle somnolence qui gagnait toute chose, et ma pensée flotta dans ce Léthé nocturne, ce néant au sein duquel il est souverainement sage de se laisser dissoudre (S, 149).

³⁰ MORTIER. « La fonction de l'espace... », p. 131.

Sans aucun doute, l'image de la brume incarne l'isotopie de la dissolution. La description de l'espace et des personnages qui s'effacent progressivement dans le brouillard rappelle irrésistiblement la liquéfaction et la disparition.

Comme les meilleurs fantastiqueurs belges³¹, fascinés par l'improbable géographie de brume et de pluie des Pays-Bas, M. de Ghelderode fait de l'eau un élément important de son imaginaire cosmophore. La fonction qu'il lui octroie n'est pas seulement ornementale et référentielle, mais avant tout fonctionnelle et significative : l'espace aquatique, sinistre et hostile, est propice au surgissement des forces maléfiques et devient générateur d'hallucinations et d'angoisses³². Cet espace faustien³³, c'est-à-dire dynamique, occupe la place du phénomène dans la diégèse, car il est la source principale de l'insolite et de la peur : par là, il devient l'« espace-phénomène » par excellence³⁴.

L'hydrographie ghelderodienne n'est donc pas une qualification secondaire réduite à un simple « effet du réel » ; au contraire, elle constitue une forme abstraite, « un espace de jeu » adapté aux personnages et au récit. Grâce à cette connivence entre l'eau et le fantastique, l'élément aquatique devient une composante essentielle de la charpente des contes crépusculaires de M. de Ghelderode.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, G. : *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1973.
 BAKHTINE, M. : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
 BECKERS, A.-M. : *Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Labor, 1987.
 CALLE-GRUBER, M. : *Effet-fiction de l'illusion romanesque*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1989.
 CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. : *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont, 1969.
 DE GHELDERODE, M. : *Œuvres complètes*. T. I. Paris : N.R.F, 1952.
 DE GHELDERODE, M. : *Sortilèges*. Bruxelles : Jacques Antoine, 1986.
 DURAND, G. : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.

³¹ Tels que M. Gevers, F. Hellens, J. Muno, T. Owen, G. Prévot ou J. Ray.

³² Le fantastique prend, avec les contes de Michel de Ghelderode, une autre définition. Alors que l'on s'attend à voir surgir, dans notre réalité objective, quelques figures étranges et insolites, tout se passe ici dans l'esprit du narrateur. Tout est imagination, hallucination et illusion, engendrées par ses hantises personnelles et ses obsessions. Cet auteur retravaille donc la définition du fantastique canonique pour nous transporter dans son propre imaginaire, dans le fantastique intérieur.

³³ Dans le sens où l'entend O. Spengler. Voir : O. SPENGLER. *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. Paris : Gallimard, 1948, p. 179.

³⁴ En faisant allusion au « personnage-phénomène » de J. Malrieu. Voir : J. MALRIEU. *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992, p. 81.

- ELIADE, M. : *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1953.
- FABRE, J. : *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.
- GRIVEL, Ch. : *Le fantastique*. Manenheim : Manenheim Universität, 1983.
- GROJNOWSKI, D. : *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1997.
- JOUBE, J. : *La poétique du roman*. Paris : Ed. SEDES, 1997.
- KOENIG, A.-M. : « La fille d'eau ». *Magazine littéraire* 2003, N° 424, p. 104.
- LIBIS, J. : *L'eau et la mort*. Dijon : EUD, 1993.
- MALRIEU, J. : *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992.
- MELLIER, D. : *La littérature fantastique*. Paris : Ed. Seuil, 2000.
- MORTIER R. : « La fonction de l'espace dans *Sortilèges* de Michel de Ghelderode ». In : R. TROUSSON (éd.). *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur. Actes du colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982)*. Bruxelles : Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 129-135.
- SPENGLER, O. : *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. Paris : Gallimard, 1948.

ŻYWIÓŁ WODY W MROCNYCH OPOWIEŚCIACH
MICHELA DE GHELDERODE'A

Streszczenie

Zafascynowany mglistym i deszczowym pejzażem Belgii Michel de Ghelderode czyni z wody ważny element świata przedstawionego w zbiorze opowiadań fantastycznych *Czary* (1941). Rola, jaką ów żywioł odgrywa w strukturze przestrzennej, nie jest jedynie zdobnicza i mimetyczna, ale przede wszystkim symboliczna i konstruktywna: przestrzeń wodna, złowroga i mroczna, sprzyja pojawianiu się zjawisk nadprzyrodzonych, generuje halucynacje oraz wprowadza atmosferę strachu i grozy. Podobnie jak w poetyce G. Bachelarda, posiada ambiwalentną naturę: jest siłą jednocześnie demiurgiczną i destrukcyjną, życiodajną i śmiertcionośną. Połączona sekretną więzią z siłami nadprzyrodzonymi, woda staje się ważnym i charakterystycznym elementem kompozycyjnym mrocznych opowieści tego pisarza.

Streściła Renata Bizek-Tatara

THE ELEMENT OF WATER IN THE DARK TALES
OF MICHEL DE GHELDERODE

Summary

Michel de Ghelderode, fascinated by the misty and rainy landscape of Belgium, makes of water an important element of the world presented in the collection of fantastic short stories *Sortilèges* (1941). The role that this element plays in the spatial structure is not only decorative and mimetic, but mainly symbolic and meaningful: sinister and dark water space conducive to the manifestations of a fantastic phenomenon, produces hallucinations and provides atmosphere of fear and terror. As in G. Bachelard, water has an ambivalent nature: it is a force both demiurge and destructive, life-giving and deadly. Combined secret relationship with supernatural, water becomes an important and distinctive compositional element of dark stories of this writer.

Translated by Renata Bizek-Tatara

Mots-clés : Ghelderode, le fantastique, l'eau, l'espace, Bachelard.

Słowa kluczowe: Ghelderode, fantastyka, woda, przestrzeń, Bachelard.

Key words: Ghelderode, fantastic, water, space, Bachelard.