

**Vincent Radermecker**  
Archives & Musée de la Littérature  
Boulevard de l'empereur, 4,  
1000 Brussels, Belgium

**Eau et mort chez Émile Verhaeren,  
Maurice Maeterlinck et Jean Louvet :  
des réminiscences chrétiennes ?**

ABSTRACT

*The Seven Princesses* by Maurice Maeterlinck, *Body white of men of the shade* by Jean Louvet and *Towards the sea* by Émile Verhaeren match « water » and « death ». In a gradation towards more hope of defeating disappearance. These three authors disowned the Christianity which they knew when they were a child. An attentive reading of texts discovers in them however Christian recollections, more or less conscious, more or less assumed.

Keywords: water; death; Christianity; religious; sea

Le 29 août 2015, Jean Louvet (Moustier-sur-Sambre, 1934) nous quittait. Soixante-six ans et nonante-neuf ans plus tôt, Maurice Maeterlinck (Gand, 1862) et Émile Verhaeren (Saint-Amand, 1855) décédaient. À Nice, en 1949 ; à Rouen, en 1916. L'eau a imprégné leurs premières années. L'aîné a passé son enfance à Saint-Amand, au bord de l'Escaut. Maeterlinck manqua de se noyer dans un canal et transposa cette expérience dans plusieurs écrits : *Le Cuvier*, *Les Trois*

*Justiciers* (Trousson 2012 : 14). Quant à Jean Louvet, les étangs l'apaisèrent, enfant ; il en oublia les scènes familiales.

En analysant une œuvre de ces auteurs<sup>1</sup>, nous montrerons comment l'association « eau/mort » s'avère morbide, purificatrice ou régénératrice. Et comment, de manière plus ou moins consciente, la religion d'enfance de ces auteurs les travaille et les inspire.

Rapprochons<sup>2</sup> en premier *Les Sept Princesses* (1891) et *Corps blanc des hommes de l'ombre* (2001). Tant chez Maeterlinck que chez Louvet, l'élément liquide<sup>3</sup> calme. Coïncidence : ces écrits demeurent marginaux dans la production de leur auteur. *Les Sept Princesses* ne furent pas reprises dans la publication des Œuvres du prix Nobel (Van de Kerckhove 2009 : 270) ; *Corps blanc des hommes de l'ombre* ne paraîtra, lui, qu'en revue, dans un numéro d'*Alternatives théâtrales* (Louvet 2001).

Ce poème en prose rend hommage au géniteur de l'auteur, le mineur Félix Louvet, ainsi qu'au père photographe d'un ami, Robert Stoupy. Composée pour s'insérer dans *Arrêtez, je veux descendre !<sup>4</sup>*, création collective du Studio-Théâtre, cette double page monologique reçoit pour titre : *Corps blanc [au singulier] des hommes de l'ombre*. On y fait état d'un fils qui lave le corps sans vie de son père, corps trop blanc car peu caressé par la lumière de son vivant. Le vieux mineur cumulait deux hobbies : soigner son verger et photographier des « événements » : mariages, communions... Étrangeté : sous les doigts du fils, le mort – selon la littéralité du texte – se met à parler !

Ces paroles n'entraînent aucune réaction de la part du fils : ni peur ni joie. Il répond « non » à la question : « Tu ne vas pas trop vite », un « non » qui se jauge à l'aune du « oui » qu'avait brusquement prononcé le mort peu auparavant. Ce « non » signe un vague remord.

---

<sup>1</sup> *Les Sept Princesses* de Maurice Maeterlinck ; *Corps blanc des hommes de l'ombre* de Jean Louvet ; « Vers la mer » dans *Les Héros* d'Émile Verhaeren.

<sup>2</sup> Pour une analyse du « bleu » chez ces artistes : (Radermecker 2014) et (Radermecker 2015).

<sup>3</sup> Voir aussi (Radermecker 2008 : 189-205).

<sup>4</sup> Mise en scène par Frédérique Lecomte, cette création collective fut créée le 17 avril 1989, à l'Écomusée régional du Centre (Bois-du-Luc).

N'aurait-il pas dû ralentir ? Caresser plus longuement les yeux, les lèvres... Loin de signer l'effrayante prise de conscience d'une disparition sans retour comme dans *Les Sept Princesses*, le sens du toucher préside à une « résurrection », chez Louvet. Malaxant la peau blanche, le fils purifie un corps qui part « dans tous les sens ». Il redessine des traits qui se mettent à parler... Tel un marionnettiste, il fait bouger et parler sa poupée.

Écrite en deux mois et parue en 1891 chez Paul Lacomblez, la pièce en un acte de Maurice Maeterlinck « retourne »<sup>5</sup> le conte bien connu de *La Belle au bois dormant*. Le prince Marcellus ne vient plus réveiller une morte pour l'aimer ; il l'aime mais la rejoint tardivement, et elle meurt avant qu'il ne l'éveille. D'où un déchirant remords ! L'arrivée par mer du Prince sanctionne la dramatique fracture entre dormir pour alléger l'attente et mourir pour ne plus se languir.

Car personne ne doute que la belle Ursule ne soit vivante, au début de la pièce. Elle dort auprès de Geneviève, Hélène et Christabelle d'un côté, de Madeleine, Claire et Claribelle de l'autre. La rime en « elle » sonne ici comme une promesse d'oubli. Immobile, paisible, paupières closes, Ursule tient deux de ses sœurs par la main. Quel plaisir que de les regarder, couchées sur les marches de marbre blanc « garnies de coussins de soie pâle », des vases emplis de lauriers, de lavandes et de lys à leurs côtés... Le prince murmure : « Elle dort comme un petit enfant... ». Ce paisible sommeil, il veut y croire. Il l'espère plutôt... Ses cheveux dénoués et sa main recroquevillée sèment enfin le doute. Une course folle transforme en certitude l'affreux pressentiment. La peau est froide !

Les trois principaux sens (vue, ouïe et toucher) se querellent donc ici, non pour ressusciter un père, mais pour entériner la mort d'une cousine. Avec cette particularité qu'en lien avec l'éternelle loi qui veut qu'un corps soit éveillé, endormi ou sans vie, trois types de « paroles » se relaient dans *Les Sept Princesses*. Dites « vives », « endormies » ou « mortes », elles sont identifiables à leur intonation.

---

<sup>5</sup> Chez Charles Perrault, sept bonnes fées président à la naissance, la dernière « atténuant » un mauvais sort jeté par surprise contre la princesse.

Mystère d'autant plus insondable de l'union entre forme et fond, qu'une phrase demeure un assemblage de mots, voire de sons, avant d'être « théâtrale ».

Lorsque le Prince s'exclame : « Où sont mes sept cousines ? », des paroles « vives » s'activent. Aussi quand le Roi conseille au Prince : « Ne faites pas de bruit en entrant... » ; ou la Reine au Roi : « ne collez pas ainsi votre barbe blanche contre les vitres ». Mais nous parlons souvent malgré nous, pris par un lieu, une rencontre, un objet. Mince s'avère alors la frontière entre le conscient et l'inconscient. Quand le Prince dit : « Je ne les reconnais pas du tout » ou la Reine : « Elles ne savaient pas que vous alliez venir... », il s'agit d'un constat. Mais l'information dévie vers du monologique et de l'involontaire, comme lorsque le Prince ajoute : « Oh ! qu'elles sont blanches toutes les sept !... Oh ! qu'elles sont belles toutes les sept !... Oh ! qu'elles sont pâles toutes les sept !... ». Quant à la recommandation d'éviter la buée sur les vitres, elle entretient aussi une ramification avec le thème de l'eau, donc avec le « secret » de l'œuvre du Gantois.

Si les paroles vives priment au début des *Sept Princesses*, les mots échappent ensuite à l'attention des locuteurs. Quelle étrange distraction que de répéter ce que dit son mari : « Ils seront en pleine mer avant minuit » ! Le « sommeil » de la phrase exprime un au-delà du personnage. Dont cette vérité : la perte de tout individu concourt à la survie de l'espèce. Ne lit-on pas dans *Le Trésor des humbles* (Maeterlinck 1896 : 45) :

Nous croyons avoir plongé jusqu'au fond des abîmes, et quand nous remontons à la surface la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort.

Goutte et océan participent d'une mystérieuse dialectique.

Dans les dernières répliques, les paroles « endormies » cèdent la place à des cris qui semblent « sans vie ». La vieille dame hurle : « rien ! rien ! rien ! jamais ! jamais ! jamais ! ». Puis : « Vous êtes des gens horribles ! Mes mains !... mes mains !... ». Si les « rien ! rien ! rien ! » s'accordent avec « Il n'a rien vu ! », les trois « jamais ! » ouvrent sur du néant...

Ursule était en vie, paraît endormie, puis se révèle morte : le mixte des trois « paroles » – les « mortes » se pressant à la fin – s'accordent avec cette progression. Pour créer cette « impression d'éternité »<sup>6</sup> recherchée, une troisième triade s'ajoute aux précédentes : trois « genres » d'eau.

Se relayent, en effet, dans *Les Sept Princesses*, une eau qui se meut – jaillit même parfois –, une eau stagnante – noirâtre et compacte –, enfin une eau « sortie de l'eau ». Différents référents comme la mer, ses vagues et ses marées participent de la première catégorie. La seconde se réduit aux douves qui entourent le château ainsi qu'au canal qui le relie à l'océan. Enfin, la dernière stagne dans un vase au côté des princesses, attendant d'être bue et s'évaporant peu à peu... Quant à la pluie et aux larmes des corps, elles traversent les cycles, « vives » au départ, « mortes » à l'arrivée.

En lien avec ces « eaux », des horizontales et des verticales articulent ce court drame. Aux fossés du château – et, derrière eux, à l'océan sans limite d'où sont venus et vers où repartent les vaisseaux – s'oppose la verticalité des fenêtres derrière lesquelles la Reine et le Roi font le guet, baies vitrées qui butent contre le sol où dort puis meurt la jeune princesse. Rien d'étonnant à ce que nos trois « types » d'eau s'activent là mystérieusement. La marée amène l'amoureux ; l'eau dormante encercle et menace le château ; des pleurs jaillissent des yeux comme tombent, ici et là, des pluies de mots... La Reine précise : « Elle dort toujours ainsi ; elle est très vieille aussi ». Enfin, tout en bas, près des Princesses, « un grand vase de cristal sur un trépied » étanche la soif au sortir du sommeil. La Reine appellera vainement cette eau à la rescousse, à la toute fin : « Elle s'éveillera ! Elle s'éveillera !... de l'eau ! de l'eau ! de l'eau ! ». Le réveil ne viendra pas de l'eau « morte », comme le bonheur ne viendra pas du prince qui a tardé. La Reine le pressent, qui déclare :

---

<sup>6</sup> « [...] une idée notée dès le printemps de cette année 1890 : "Peut-être ici, la première idée d'un drame pour donner une impression d'éternité – une princesse morte – et d'autres endormies autour – [...]" » (Van de Kerckhove 2009 : 250).

« Vous n'avez pas l'air heureux, mon enfant... ». Puis : « Ce n'est pas vous ! pas vous !... Ce n'est pas vous non plus !... ».

Que penser de ces cris ? Après les avoir regardées dormir, le Prince demande : « Voulez-vous que je les éveille ?... ». « Pas encore » répond la Reine, qui ajoute : « Ne les regardons plus [...] Je ne veux plus les voir ; je ne veux plus les voir ». Puis : « Elles auraient tout à coup de mauvais rêves. [...] elles auraient peur ». Le Prince, « pour son malheur », l'écoute et se détourne. Or, la Princesse paraît encore vive à ce moment : ne tient-elle pas Christabelle et Claribelle par la main ? Ce « minime » abandon fera déborder le vase de la vaine attente... La Reine, le Roi et le Prince s'éloignent de la vitre d'où ils scrutaient les miroirs qui reflètent pour eux les princesses. Ils évoquent l'eau – le canal, la pluie, la mer... À leur retour, quelque chose a changé : « Christabelle et Claribelle ?... Voyez, voyez !... Elles tenaient Ursule par les mains... Elles ont abandonné ses mains... ». Et le Prince : « Elle a une main qu'elle tient étrangement... ».

Le Roi dont les yeux sont fatigués ne discerne plus guère les princesses couchées sur l'escalier à sept marches. D'autant qu'à la vitre qui s'embue – « ne parlez pas si près des fenêtres » dit-il à la Reine – s'ajoutent les reflets du miroir, en bas. Étrange coïncidence que l'eau soit dotée ici des qualités propres à la vitre et au miroir : laisser transparaître et refléter...

Revenue au poste d'observation, elle aussi, la Reine s'écrie : « Mais pourquoi n'a-t-elle pas noué ses cheveux ?... Toutes les autres ont noué leurs cheveux... [...] Elle ne les arrange pas ainsi pour dormir... On dirait qu'elle avait l'intention de sortir... ». Ensuite : « Elle a dit ce midi, en fermant la porte : "Surtout ne nous éveillez plus." – Puis je l'ai embrassée pour ne pas voir qu'elle était triste ». Il semble qu'Ursule ait pressenti que le sommeil ne lui permettrait pas d'ensemble vivre et mourir plus longtemps : il faudra choisir.

Au désintéret et à la négligence – Prince venu trop tard, Reine qui postpose le réveil... – se mêle donc l'implacabilité d'un destin que l'eau sinistre, le château froid et le climat rude noircissent. Notons ce « inflexible » dans la didascalie liminaire : « [...] entre d'énormes

saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre » (Maeterlinck 1891 : 6). Dans le « secret » du drame s'ajoute l'opposition entre le foncé du dehors et la blancheur du marbre sur lequel dorment des princesses tout de blanc vêtues...

Dans le poème de Jean Louvet, le blanc signifie aussi la mort. Avec également l'eau comme pilier de l'œuvre. Deux différences, toutefois. Plus aucune vitre, miroir, canal ou escalier dans *Corps blanc des hommes de l'ombre*. À la sophistication des lieux plébiscitée par *Les Sept Princesses* succède un espace indéfini. Il ne s'agit plus, en outre, d'un blanc « noble » opposé à l'obscurité du lieu, mais du blanc « prolétaire » d'un corps trop clair, emprisonné qu'il fut dans les galeries minières. Le fils déclare : « le corps blanc de mon père car le soleil marquait peu [/] le corps blanc [/] des hommes de l'ombre [/] mineurs de fond ». Au cœur du métier du disparu s'invite le noir qui cernait la princesse Ursule... Des jours et des nuits durant, le mineur a hanté les galeries souterraines pour arracher de quoi réchauffer ses concitoyens. Ses temps libres, il les passait dans le noir de son labo photo, pour y développer des photographies immortalisant le bonheur des autres. Avec le verger et ses groseilles « rouges et noires » pour dernier refuge.

Caractéristique de tout récit classique : l'ordre interne des phrases épouse la cohérence de la structure. Au sujet succèdent un verbe, puis l'objet sur lequel l'action porte. Écho à un tout où des préalables introduisent une action qu'un résultat parachève. Les « versets » du dramaturge wallon brisent ces « centres de gravité ». Tel au début du poème :

La veille  
 il était rentré de son verger  
 groseilliers par ses soins rouges et noirs  
 framboises aussi et les poiriers il y en avait  
 verger en pente  
 et là le

Le décor est planté : l'homme travaillait dans son jardin quand le malaise survint. Mais de subtiles distorsions créent ici l'originalité. Notons la disparité des versets : aucun n'est semblable. Le début commence telle une banale histoire. Suit une description qui pointe les fruits, leurs couleurs, aussi l'inclinaison du lieu, bref le locuteur force son attention pour ne pas pleurer. Puis, un hoquet, une brisure : « et là le », qui contraste avec les couples : « rouges et noirs », « framboises/poiriers ». Le mot sort enfin :

le vertige  
non l'autre  
pas celui que donnent les ravins  
l'autre  
septante ans  
pas tellement vieux  
ce jour-là n'est plus retourné au verger comme  
il en avait l'habitude après la pause de la tasse de café

Formulation syncopée, langue rugueuse et subtile – « verger »/« vertige » : l'artiste ne peaufine pas, il témoigne. Les « renseignements » importent à titres divers au sein de cette densité. « et les poiriers il y en avait » cache une émotion ; « l'autre » laisse deviner un infarctus. Certains versets forment un paragraphe à eux seuls : « On ne lave qu'une fois son père dans la vie », « le visage longuement ». Le temps s'arrête. Ou plutôt le flux d'une prière, l'équivalent d'un sacrement laïc. L'explique un élément biographique : Jean Louvet a lui-même donné les derniers sacrements à son père, suite au refus d'un prêtre (Louvet 2017 : 513).

L'eau dont la Reine espérait qu'elle réveille la Princesse, rend ici hommage. Elle lave une peau trop blanche, la rendant plus claire encore – « On ne lave qu'une fois son père dans la vie [/] l'eau est sale ». Baume, mais aussi corps du délit. Faut-il que la société soit cruelle, et le profit sans pitié, pour « miner » des hommes ! La discrète protestation du fils émeut. Aussi sa manière de nous convier à un

rituel, et d'en appeler à du liquide dans et hors du corps, reliant passé et avenir, épanchement physiologique et habitude de vie :

et je versais sur lui  
à cette eau qui coulait sur son corps  
se mêlait l'eau  
de sa sueur  
de ses dernières larmes  
une eau de vie et de mort  
qui sentait déjà la violette  
le parfum des morts en ce temps-là  
l'eau des baptêmes  
l'eau des cuvettes de son laboratoire  
l'eau des pluies sur son verger en pente  
l'eau retenue par la terre  
eau et corps mélangés  
que je lavais pétrissais

Notons l'élargissement des « eaux ». Maeterlinck part du mythe pour mieux buter contre la crudité et la cruauté de la mort. Ici, le concret d'une action peu agréable s'universalise grâce à l'onction. L'eau qui lave se mêle à la sueur et aux larmes du décédé, puis à une eau « religieuse », enfin à une eau « professionnelle », le tout se clôturant sur l'élément cosmique, pluie qui, du ciel, revient sur terre...

Des paroles « vives », « endormies » et « mortes » amorcent ici aussi une progression. Le dernier paragraphe de *Corps blanc des hommes de l'ombre* libelle : « Il ne faut plus ». Mots que rien n'explique, mots littéralement « sans vie ». Adressés tant à lui, auteur-narrateur, qu'à nous, lecteurs, ces sons signent un besoin de pardon. Également une insoutenable tristesse et un regret secret. Quelle faute a commise ce fils qui déclarait : « qui peut dire [1] Mon père je l'ai aimé » ?

Comme chez Maeterlinck, la répétition signe le « sommeil » de certains mots. Outre les termes « corps » et « eau » – ce dernier lénifie et mythifie, on l’a vu –, des « non » participent du dialogue avec le mort. On lit : « ne va pas trop vite dit-il [/] non [/] j’ai dit non [/] quand on dit non, ça a un sens évidemment [/] mais aujourd’hui je sais trop tard que j’allais trop vite ». Quant aux mots « vifs », ils sont tantôt factuels : « septante ans » ; tantôt personnels : « Je suis content d’avoir fait cela » ; parfois politiques : « Il ne faut plus laisser les gens mourir n’importe [/] comment ».

*Corps blanc des hommes de l’ombre* part donc d’une complicité presque inimaginable et insoutenable avec un corps sans vie – qu’on laverait sans crainte ni dégoût – pour en arriver à un dernier contact. Notons, comme chez Maeterlinck, la généralisation des titres : le malheur d’Ursule se nomme « les sept princesses », celui du mineur : « corps blanc des hommes de l’ombre ». Langage et eau se perméabilisent. Dernier espoir face à la mort, le miracle des mots épouse le miracle des eaux.

Demeure à observer qu’une intime blessure noyaute ces œuvres où une « victime innocente » s’invite, cousine ou père. Maeterlinck a manqué se noyer<sup>7</sup>, enfant. Le 20 mai 1891, il perd son frère Oscar. Tombé dans une eau glacée, ce dernier succombe d’une double pneumonie (Trousson 2012 : 14-16). Quant à Jean Louvet, abandonné par sa mère (Louvet 1991 : 19-32), il entend son père cracher ses poumons et voit l’eau monter dans ses veines : c’est la silicose.

Pour Émile Verhaeren, l’eau de l’enfance fut moins traumatisante. Passé la cinquantaine, il écrit « L’Escaut », poème qui clôt *Les Héros* (1908) et qu’introduit cette dédicace : « À L’ESCAUT, héros sombre, violent et magnifique » (Verhaeren 2012a : 501) :

Escaut,

---

<sup>7</sup> Maeterlinck relate en 1948 : « Au bord de ce canal fascinant, attirés par l’eau et les poissons qui s’y prélassaient, nous rôdions du matin au soir. [/] C’est en lui que je faillis me noyer. [/] Qui de nous n’a frôlé la mort ? Pour moi, je crois l’avoir vue d’aussi près qu’il se peut, sans être sa proie... J’espère la retrouver aussi clémente, aussi prompte, aussi douce » (Maeterlinck 2012 : 43).

Sauvage et bel Escaut,  
 Tout l'incendie  
 De ma jeunesse endurente et brandie,  
 Tu l'as épanoui ;  
 Aussi,  
 Le jour où m'abattrà le sort,  
 C'est dans ton sol, c'est sur tes bords,  
 Qu'on cachera mon corps,  
 Pour te sentir, même à travers la mort, encor !

La répétition de « au » se muent en « or », répétitivité d'autant plus malicieuse qu'elle succède à des mots rien moins qu'euphoniques. Dont : « Aussi, ».

Cette interaction entre « ma mort » et « l'eau » fait sens. Certes, le poète ne l'entendra que gronder à ses côtés, mais elle participe à une renaissance et unifie son destin. Ce que confirment ces versets – aussi en « au » et « or »<sup>8</sup> (Verhaeren 2012a : 169) :

Mon corps,  
 Il fut trempé dans le limon et l'eau ;  
 Mon corps,  
 Il fut tanné aux vents d'Escaut !

Parfois nommée et personnalisée – « Escaut », « Lys », « Mer du Nord » (Verhaeren 2008a : 147-153 ; 2012a : 479-485 et 203) –, l'eau s'apprivoise chez Émile Verhaeren. Elle est un lieu de vie qu'arpentent marins, passeurs d'eau, pêcheurs (Verhaeren 2008b : 173 ; 1997 : 237-255 ; 2005 : 43-47, 57-65 ; 2012a : 227-229, 237-239, 241-247, 277-279). D'où son intérêt pour ce qui s'y meut : bateaux, filets, bancs de sable, dunes, poissons, canards, reflets divers... (Verhaeren 1994 : 95 ; 1997 : 265 ; 2008a : 93 ; 2012a : 319-

---

<sup>8</sup> Le son « or » mériterait une analyse dans cet Œuvre, tant il est présent et multiple : matière, lumière et couleur.

325, 333-335). Même le « cri désespéré » qui y plane (Verhaeren 1994 : 91) demeure actif...

L'eau tombe du ciel, sillonne les plaines, sort de terre. Elle porte, reflète, refond, imbibe ou paralyse (Verhaeren 2008b : 109, 111, 173-175, 245-247 ; 2012 : 285-287 et 291-299). Il n'y a pas une eau, mais des « eaux ». Souvenons-nous avec quelle musicalité, il convoque la pluie et l'orage (Verhaeren 2005 : 49-55 ; 2012b : 109-111, 315-317, 351-353, 441-449, 543-545) ; avec quelle douceur mêlée de peur, la neige (Verhaeren 2001 : 209 ; 2005 : 75-77) ; quelle sensualité, la rivière (Verhaeren 1913 : 81-87) ; quel chatoiement de couleurs et de matières, l'étang (Verhaeren 2001 : 147 ; 2008b : 245-247) ; quel onirisme, la baie (Verhaeren 2008b : 177-179).

Élément maternel par excellence, l'eau promet et promeut la vie. Elle s'approche de ce qu'écrit C. G. Jung cité par Bachelard (Bachelard 1942 : 100) :

Le désir de l'homme, dit ailleurs Jung, « c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, le ré-enfante dans ses profondeurs... Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort ! »

Plus encore que le fleuve, la mer/mère aimante l'espérance et l'énergie créatrice du poète, qui intègre trois poèmes « maritimes » dans *Les Visages de la Vie* (1899). Rédigés de 1895 à 1898 et parus d'abord en revue, ces quatorze textes qu'édite Edmond Deman s'ouvrent sur « Au bord du quai » et se ferment sur « Vers la mer ». Avec, en onzième position, « L'eau » baptisé initialement « Vers la mer ».

« Au bord du quai » éclaire l'attachement viscéral de Verhaeren à cette étendue marine dont, enfant, le fleuve voisin rappelait la présence. Il écrit : « Ma peau, mes mains et mes cheveux [/] Sentent la mer [/] Et sa couleur est dans mes yeux ; [/] Et c'est la houle et le jusant [/] Qui sont le rythme de mon sang ! ». Même le goût et l'odorat sont requis dans cette vision qui intègre, et le sang force vitale intérieure, et des cheveux presque sans vie. Ici aussi, éléments vifs, endormis et morts s'amalgament.

Comme observé chez Maurice Maeterlinck et Jean Louvet, le langage poétique se vêt ici aussi de mots « vifs », « endormis » et parfois même « morts » ! Aucun des onze autres poèmes des *Visages de la vie* n’use, à ce point, du mot « Dites » qui, sans signification par lui-même, ouvre plusieurs versets d’« Au bord du quai » – « Dites, vivre là-bas »/« Dites, vivre là-bas »... – et, plus encore, de « L’eau » où l’on en recense dix, dont : « Dites, la vie, au ras, la vie, au fond de l’eau, ». Autres mots léthargiques, les cinq « O » qui ponctuent « Vers la mer ». Si les « Ô » foisonnent dès qu’un cours d’eau ou l’étendue marine est évoqué (Verhaeren 2012a : 67, 235, 293, 327, 483-485, 507), la répétitivité litannique s’accroît du fait qu’à toutes les occurrences s’accroche « mer ». Le duo s’universalise, d’autant qu’on entend « eau » dans ces « O » écrits sans accent circonflexe, les « O » prenant dans leur rondeur une dimension métaphysique :

« O mer de luxe frais et de moire fleurie [...]

O mer, qui fus ma joie effarée et féconde,

O mer, qui fus ma jeunesse cabrée, [...]

O mer, je sens tarir les sources dans mes plaines, [...]

O mer, tu me perdras en tes furies [...]

Aux trois autres attaques qui rythment le tout – « Mer de miroirs »/« Mer de ferveurs »/« Mer de beauté » – s’ajoute un « Marie », seul verset en un mot de ce long poème. Une proximité euphonique avec « mer » l’explique, mais aussi un paradoxe. Le verbe « marier » signifie « joindre ». Toutefois, l’isolement du mot et sa majuscule renvoient à Marie, mère de Jésus, un « Jésus » qui se retrouve, au pluriel, dans « Sur la mer » qui ouvre, lui, *Les Forces tumultueuses*, recueil plus tardif que clôt un poème intitulé, lui aussi, « Sur la mer » : « [...] les parents [/] Disent aux enfants [/] Que les Jésus vont sur la mer. » (Verhaeren 2016b : 53). Ce discret écho prend sens au vu de la promesse de renaissance que nous étudierons.

Car si Verhaeren découvre « sa morale panthéiste de principe vital, à base d’enthousiasme » (Uyttebroeck 1968 : 73) au fil des *Visages de la vie*, il y laisse aussi transparaître le catholicisme de son enfance.

Notamment via ce verset repris au début et à la fin – mots « endormis », son avant que d'être sens : « Il fait dimanche sur la mer ! ». Jour du repos et jour du Seigneur, « dimanche » s'associe ici à une nappe qui paraît recouvrir un autel où brillerait un corps sacramentel. Non le « corps du Christ », mais des « vaisseaux d'or » associés à une mer dite « éternelle » au début, et, à la fin, à de « lumineux tombeaux ». Notons que « Sur la mer » rapprochait « vaisseau clair » et « Jésus » dans *Les Forces tumultueuses* : matière et espoir mystique se mêlent. « Vers la mer » – un « v »/deux « r » – donne à lire des strophes empreintes de musicalité hypnotique : « Comme des objets frêles [/] Les vaisseaux d'or sont posés [/] Sur la mer éternelle [...] Comme de lumineux tombeaux [/] Les vaisseaux d'or sont posés [/] De loin en loin, sur les plaines des eaux ». Les « vaisseaux d'or » se muent en « vaisseaux blancs » dans l'édition définitive. Bien plus que des « or » connotés « argent », le « blanc » signe ici le mystère.

En ce qui concerne les paroles « vives » de « Vers la mer », des guillemets s'ouvrent lorsque le poète confesse naïvement ses faiblesses, ainsi que son espoir en une renaissance par et dans la « mer ». Après avoir fait état de ses rêves d'enfant : « Depuis qu'enfant, j'imaginai les grèves bleues [/] Où l'Ourse et le Centaure et le Lion des cieux [/] Venaient boire, le soir », il évoque sa « jeunesse cabrée », puis tente, d'un ton plus sérieux, de se faire accepter :

L'ombre se fait en moi ; l'âge s'étend [...]  
Plus n'est ferme toujours ni hautaine ma lance ;  
L'arbre de mon orgueil reverdit moins souvent  
Et son feuillage boit moins largement le vent  
Qui passe en ouragan sur les forêts humaines.  
O mer, je sens tarir les sources, dans mes plaines,  
Mais j'ai recours à toi pour l'exalter,  
Une fois encore,

Et le grandir et le transfigurer,  
 Mon corps,  
 En attendant qu'on t'apporte ma mort,  
 Pour à jamais la dissoudre en ta vie.

Après « Alors, », une vision dantesque accrédite ensuite le scénario du futur : « O mer, tu me perdras [...] Tu rouleras [...] J'aurai l'immensité des forces pour cercueil [...] Mon être entier sera perdu, sera fondu ». Comme un poète meurt pour créer, la mer devient maîtresse. Lui est prêt à attendre « mille et mille ans » pourvu qu'il renaisse : « Vierge et divin, sauvage et clair et frissonnant, [/] Amas subtil de matière qui pense, [/] Moment nouveau de conscience. [/] Flamme nouvelle de clarté, [/] Dans les yeux d'or de l'immobile éternité !" ». Ces cris sont « vivants » ! Face à la beauté et au mystère de la Vie, le poète n'imagine pas disparaître à jamais. Mer<sup>9</sup>... ou lac, son corps survivra (Verhaeren 2016a : 251) :

Depuis que je l'ai choisi pour tombeau, ce lac, il m'est devenu le palais en miroirs de ma mort. Et chair, un jour passive, mais trop subtile pour que mes sens ne retiennent quelque survie, mon corps y descendra perdurer à travers les glauques et migrants mirages.

Le finale de « L'eau » met également en jeu dialectiquement eau et clarté dans l'espoir d'une résurrection. Après qu'ait été écrit : « Être la mer, être le soir, [/] Ne faire qu'un avec l'argent de leurs miroirs [/] Et les pourpres de leurs Golcondes ! [//] Se transformer pour revivre, soudain », on lit : « Avec son front, ses yeux, ses mains, ses bras, son torse, [/] Se retremper soudain en ces grands bains de force [/] Que sont pour eux le vent, la lumière et la mer ! » (Verhaeren 2009 : 137-139).

Autre exemple, eau et lumière s'unissent dans l'extrait ci-dessous. Des « v », généralement associés au feu et à la force, s'y mêlent à des

---

<sup>9</sup> Voir aussi un passage de « Le Voyage » (Verhaeren 2016b : 263), ainsi que, dans « Sur la grève » (Verhaeren 2016b : 271) : « Oh toutes les vagues de la mer ! [/] [...] Je m'enfoncé soudain, sous vos caresses rudes, [/] Avec le désir fou [/] De m'en aller, un jour, jusques au bout, [/] Là-bas, me fondre en votre multitude ! ».

« r » qui, depuis le « ρ » grec, signent, eux, le courant, le passage : « Oh ces grands linges d'or et de soleil sur l'eau, [/] Et ces arbres et leurs ombres sur les roseaux, [/] Et ce tranquille et radieux silence, [...] Que notre vœu serait d'en vivre et d'en mourir [/] Et d'en revivre » (Verhaeren 2001 : 155).

Chez ces trois poètes, mots « vifs », « endormis » et « morts » s'accordent pour qu'un style naisse, comme Vénus sort de l'eau ! Malgré le rejet public de la religion de leurs pères, une note christique y résonne, jusque dans le reniement. L'histoire de Marcellus et d'Ursule ne polémique-t-elle pas avec les trois femmes qui entendent, ébahies, le « Noli me tangere » du Christ ressuscité ? En la touchant, le Prince sait qu'il ne la verra ni ne l'entendra jamais plus. Si le toucher va au plus prosaïque de la mort chez Jean Louvet, y filtre l'espérance d'une parole, fût-elle monosyllabique. Quant à Verhaeren, l'espoir de renaître garde ses sens en éveil face à la mer. Son cœur mourant se mêle à la lune et à l'eau au fond d'un puits dans « Une heure du soir » (Verhaeren 2005 : 285-287) mais, gage d'espérance, deux couleurs – en leurs reflets – demeurent (Verhaeren 2008b : 177-179) :

La lune et tout le grand ciel d'or  
Tombent et roulent vers leur mort,  
Au fond de l'eau profonde et bleue

#### Bibliographie

- Bachelard, G. (1942) : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Louvet, J. (2017) : *Théâtre 4*. Bruxelles : A.M.L. Éditions.
- Maeterlinck, M. (1891) : *Les Sept Princesses*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- Maeterlinck, M. (1896) : *Le Trésor des humbles*. Paris : Société du Mercure de France.
- Maeterlinck, M. [et] Trousson, R. (2012) : *Bulles bleues. Souvenirs heureux*. Bruxelles : Le Cri - Académie royale de langue et de littérature françaises.
- Maeterlinck, M. [et] Van de Kerckhove, F. (2009) : *Petite trilogie de la mort : L'Intruse. Les Aveugles. Les Sept Princesses*. Bruxelles : Éditions Luc Pire.

- Uytbroeck, Y. (1968) : *Émile Verhaeren. Les Visages de la vie. 1899*. Louvain : mémoire pour l'obtention du grade de licencié en Philosophie et Lettres.
- Verhaeren, É. (1994) : *Poésie complète 1*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Verhaeren, É. (1997) : *Poésie complète 2*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Verhaeren, É. (2001) : *Poésie complète 3*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Verhaeren, É. (2005) : *Poésie complète 4*. Bruxelles : A.M.L. Éditions-Éditions Labor.
- Verhaeren, É. (2008a) : *Poésie complète 5*. Bruxelles : A.M.L. Éditions-Luc Pire.
- Verhaeren, É. (2008b) : *Poésie complète 6*. Bruxelles : A.M.L. Éditions-Luc Pire.
- Verhaeren, É. (2009) : *Poésie complète 7*. Bruxelles : A.M.L. Éditions-Luc Pire.
- Verhaeren, É. (2012a) : *Poésie complète 8*. Bruxelles : A.M.L. Éditions.
- Verhaeren, É. (2012b) : *Poésie complète 8*. Bruxelles : A.M.L. Éditions.
- Verhaeren, É. (2016a) : *Poésie complète 9*. Bruxelles : A.M.L. Éditions.
- Verhaeren, É. (2016b) : *Poésie complète 10*. Bruxelles : A.M.L. Éditions.
- Louvet, J. (2001) : Corps blanc des hommes de l'ombre, *Alternatives théâtrales. Jean Louvet*, n°69, pp. 56-57.
- Radermecker, V. (2008) : L'eau chez Maeterlinck et Jean Louvet. In : *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale*. Paris : Éditions de la Société internationale d'Histoire comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet, pp. 189-205.
- Radermecker, V. (2014) : Le bleu chez Maurice Maeterlinck. *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, pp. 233-251.
- Radermecker, V. (2015) : Le bleu chez Jean Louvet. *Cuadernos de Filología Francesa*, 26, pp. 185-209.