

« L'OPHÉLISATION MYSTIQUE »

DANS

PELLÉAS ET MÉLISANDE DE MAURICE MAETERLINCK ET PARTAGE DE MIDI DE PAUL CLAUDEL

DEREGNONCOURT Marine

Diplômée de l'UCL

Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve - Belgique)

In this article we will see how a « mystic ophelisation » is pregnant in « Pelléas and Mélisande » to Maurice Maeterlinck and « Noon Sharing » to Paul Claudel. To do so, this article will be divided into three parts. In the first part, the locution « mystic ophelisation » will be considered. What is it exactly ? Why do we associate this female name and this phenomenon ? In the second part, we will focus on « Pelléas and Mélisande » to Maurice Maeterlinck ; especially on Mélisande. In the last part, we will be interested in « Noon Sharing » to Paul Claudel ; especially on Ysé. How do Mélisande and Ysé look like Ophélie (in « Hamlet » to William Shakespeare) ? How do these female characters go into a trance ? What do they make on the male characters, Pelléas and Mesa ? By this article, we will try to answer these questions.

« mystic ophelisation », « Pelléas and Mélisande », Mélisande, « Noon Sharing » and Ysé.

Introduction

« L'eau seule est éternelle »¹. Comment un phénomène d'« ophélisation mystique » est-il perceptible dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article.

Pour ce faire, notre argumentation se divisera en trois parties. La première d'entre elles s'attachera à définir précisément ce qu'il faut entendre par « ophélisation mystique » ainsi que les enjeux et les implications d'un tel concept. Les deux autres parties, quant à elles, seront consacrées au corpus théâtral choisi, à savoir *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel. Nous y appliquerons le syntagme « ophélisation mystique » et nous verrons ainsi en quelles mesures il participe et répond au travail voulu et effectué par les deux dramaturges précités.

¹ Citation de Yun Son-Do, poète coréen (1587-1676).

1. « L'ophélisation mystique » : définition, enjeux et implications

La symbolique de l'eau peut se réduire à trois thèmes principaux : la source vitale, la purification et la régénérescence. D'une part, d'un point de vue *corporel* et en tant que don céleste, l'eau est le symbole universel de la fertilité et de la fécondité. L'eau peut en effet être intrinsèquement liée à la femme sensuelle, féminine et maternelle. D'autre part, l'eau incarne l'infinité des possibles et contient le virtuel, l'informel, les germes du développement ainsi que la menace de la résorption. L'immersion dans l'eau permet de mieux en ressortir sans s'y engouffrer entièrement, sauf en cas de mort symbolique. Dans ce cadre précis, il s'agit de *se ressourcer*. En d'autres termes, la mort symbolique est une « phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence. »² (Brunel, 2002 : 125) L'eau est donc autant source de vie que source mortifère car elle est capable d'engouffrer et de ravager. L'eau peut aussi être corrélée à l'inconscient, à la puissance de l'âme et à des motivations celées et inconnues. L'eau symbolise également la dualité du haut et du bas : eau de pluie / eau de mer. Tandis que la première est pure, la seconde est, quant à elle, salée. En tant que symbole de vie, l'eau peut aussi créer et purifier. Amère, l'eau engendre alors la malédiction. Par ailleurs, la symbolique de l'eau renferme la double signification du sang : le sang céleste corrélé au feu et au soleil et le sang menstruel lié à la lune et à la terre. Cette ambivalence met en exergue la dualité lumières-ténèbres.

En ce qui concerne la mer, elle incarne la dynamique vitale. Tout provient et tout retourne à la mer. C'est à la fois le lieu de naissance, de métamorphose et de renaissance. Eaux en mouvement perpétuel, la mer représente un état transitoire entre les possibles informels et les réalités formelles, une situation équivoque empreinte d'incertitude, de doute et d'indécision dont l'issue peut s'avérer problématique. La mer est autant l'image de la vie que de la mort. En effet, des monstres peuvent surgir des profondeurs. La mort va alors être l'image de l'inconscient. Les mystiques, quant à eux, revendiquent que la mer représente le monde et le cœur humain, lequel est le siège des passions. Traverser la mer nécessite un navire. Tandis que le mariage s'apparente à un faible navire, la vie monastique est davantage un navire solide et robuste.

Quel(s) rapport(s) existe-t-il entre l'eau, la mer, le prénom « Ophélie » et l'expression « ophélisation mystique » ? Selon le père du symbolisme Stéphane Mallarmé, contemporain de Maurice Maeterlinck et de Paul Claudel, la fonction poétique consiste à « rémunérer le défaut des langues ». Le prénom *Ophélie* en est pleinement significatif car il incarne à lui seul un poème et présente dès lors un *double avantage*³. (Lutaud, 2012 : 45) Du point de vue du *signifié*, ce prénom renvoie directement à l'héroïne shakespearienne et au « nimbe psychopoétique » qui est lui intrinsèquement lié au point de faire d'elle un véritable mythe littéraire fréquemment utilisé par les symbolistes. Ophélie incarne la délicatesse sentimentale, la fragilité de la femme-enfant, la victime de la trahison amoureuse, le chant empreint de

² Entrée : « eau ».

³ « On le fait généralement remonter à une origine grecque '*ophéleia*, « secours, assistance » ; plus controversé, le rattachement à l'étymon grec *ophis*, « serpent ». Ce nom aurait été créé par le poète napolitain Sannazzaro qui l'introduisit dans son poème pastoral *Arcadia* (1504). Dans la Grèce ancienne, on note cependant les formes *Ophellas* et *Ofella* ».

nostalgie, la « poésie-comptine », la folie inopinée, la noyade, la guirlande florale, les arbres inclinés sur la rivière (ex : saules pleureurs) et la dérive aquatique. Du point de vue du *signifiant*, ce prénom suggère des termes tels que « offrande », « fleur » ou « fil » ainsi que leur champ lexical respectif et permet ainsi de *remotiver* ce nom en *ratifiant sur le plan phonique* la pluralité des significations précitées.

La chanson scénique traduit parfaitement la candeur poétique de la jeune femme mystique revenue à ses origines. Ce type de chant porte en lui la mélancolie de la noyade des âmes et la langueur des corps voués aux eaux funestes. À l'instar des marins imprudents séduits par la suavité fallacieuse du chant des sirènes, l'héroïne maeterlinckienne et, dans une certaine mesure claudélienne, avance vers l'eau en fredonnant la cantilène de sa funeste destinée. Enchantée par sa complainte, elle incarne sa propre sirène de laquelle rien ne peut freiner la course.

2. *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck

En 1896, Maurice Maeterlinck prétend que le théâtre est un art arriéré, en train de s'essouffler sur les scènes françaises vaudevillesques. Face à ce théâtre de Boulevard, le Théâtre-Libre va ouvrir la voie à des expériences novatrices qui, *in fine*, donneront naissance au théâtre moderne. « Le premier théâtre maeterlinckien », dont fait partie *Pelléas et Mélisande* (créé durant l'après-midi du 17 mai 1893 au Théâtre de l'Œuvre), annonce précisément ce théâtre moderne.

Le premier théâtre maeterlinckien représente la fracture décisive du théâtre français de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Dès sa parution, *Pelléas et Mélisande* est considéré comme la pièce maîtresse voire la seule et unique création caractéristique du théâtre symboliste. Le théâtre maeterlinckien s'apparente au symbolisme autant que le théâtre symboliste s'incarne en Maurice Maeterlinck. Les pièces de théâtre du dramaturge gantois parviennent d'une part à faire basculer le mythe de l'autonomie et de la liberté morale héroïque et d'autre part à remettre en cause non seulement les habitudes chères au public parisien mais aussi les conventions liées au théâtre réaliste et naturaliste fortement marqué par le positivisme d'Auguste Comte.

Toutefois, l'œuvre maeterlinckienne peut s'apparenter à un « anti-théâtre ». Créer *Pelléas et Mélisande* donne symboliquement naissance à une théâtralité inédite et à « un renouveau esthétique » (Lucet, 1994 : 29) par la méfiance liée au « spectaculaire » et au « théâtral » desquels cette pièce est la manifestation. Cette œuvre participe aussi à la production à rebours des éléments constitutifs du théâtre traditionnel. D'une part, Maurice Maeterlinck est sceptique vis-à-vis de la représentation de ses pièces de théâtre. Selon lui, adapter un texte pour la scène est inévitablement décevant et nuit au caractère suggestif du poème, sur lequel nous reviendrons ultérieurement. D'autre part, le dramaturge entend minimiser l'action théâtrale et la rendre superficielle pour n'en faire qu'un simple prétexte. L'essentiel réside plutôt dans les symboles, les suggestions, les impressions et les non-dits. Il existe un secret qui régit l'univers et qui s'apparente à un arrière-pays intéressant à (faire) découvrir aux lecteurs/spectateurs. Le « symbolisme » existe donc par le manque dialogal qui fait l'action.

Ce théâtre s'apparente à un théâtre statique au dynamisme intrinsèque dans lequel l'action n'évolue guère au profit du dialogue. Dans *Pelléas et Mélisande*, la scène initiale semblable à un prologue annonce d'emblée que la fatalité prime sur l'action. Le négatif devient positif, la mort se transforme en force vive et le silence fait place à l'action. L'homme apparaît comme un pantin manipulé et manipulable, jouet tantôt de forces socio- historiques, tantôt du cosmos et de la mort.

La spécificité du théâtre de Maurice Maeterlinck réside dans l'atmosphère onirique, le retour au primitivisme végétal et langagier pré-/in- conscient, le langage halluciné caractérisé par le silence, la vacuité du texte et la représentation des personnages, lesquels se voient réduits à des consciences voire à des subconsciences. En effet, il existe une incommunication profonde entre les protagonistes, lesquels sont semblables à des « corps de silence » séparés par des espaces infranchissables. Le langage, quant à lui, s'apparente à une parole trouée, poreuse, fallacieuse, difficilement expulsée de la prison corporelle et réduite à des spasmes, des balbutiements et au silence. L'écriture maeterlinckienne révèle en fait l'étrangeté non seulement de la langue mais aussi de la parole. Les lecteurs/spectateurs sont ainsi initiés à l'écoute. Ce type de langage a trait à l'essence poétique. Tout comme la parole est silence, le silence est parole. La *compétence* langagière est assurée par la *performance* du silence (Rykner, 1996 : 303). Ces deux réalités se trouvent sans cesse en conflit et en continuité. La coïncidence entre les mots et les choses est donc utopique car elle se réduit inévitablement à l'inexprimable.

En outre, Maurice Maeterlinck se sert de nombreuses références intertextuelles symboliques médiévales, à l'instar de la légende celtique liée à la fée Mélisande, laquelle est une femme à la face cachée, indéfinie et indéfinissable, sur laquelle nous nous attarderons ultérieurement. Plus largement, les repères dramatiques s'apparentent à un ailleurs et à un passé obscur (exemple : l'origine initialement indéterminée de Mélisande), lesquels correspondent à un goût prononcé des artistes symbolistes pour une atmosphère légendaire, vague et médiévale. Quant à la construction dramatique en tableaux, elle est en elle-même mythique car elle s'élabore progressivement par jeux de miroirs et de correspondances en laissant, *in fine*, sous-entendre qu'il existe une fable secondaire sous la fable primaire. Derrière l'archétype d'une fable stéréotypée et vaudevillesque (la femme, le mari et l'amant), l'art maeterlinckien consiste à renverser la donne par la mise en exergue d'un drame qui se joue à l'insu des protagonistes, qui concerne l'énigmaticité de l'existence humaine et qui se doit de suggérer l'invisible. C'est un « théâtre double » dans lequel la tonalité d'ensemble se doit de rendre compte du « travail souterrain des forces à l'œuvre dans la pièce. »⁴ (Rykner, 2003 : 199) Le théâtre doit désormais être légendaire et mythique, évoquer le mystère de l'âme humaine et du monde au-delà des apparences de la banale réalité, laquelle n'est que la représentation de chaque individu. Autrement dit, le théâtre se doit de renouer avec sa dimension rituelle et sacrée caractéristique du théâtre antique. L'héritage wagnérien participe à cette conception symboliste du théâtre. En écho au drame musical, il s'agit d'inventer un théâtre entièrement poétique. « Le décor seconde la parole, comme la musique soutient le vers lyrique. »⁵ (Lucet, 1994 : 32) Une musique silencieuse émane effectivement du texte maeterlinckien.

⁴ « 1893 – Lugné-Poe met en scène *Pelléas et Mélisande* ».

⁵ « [Octave MIRBEAU], *L'écho de Paris*, 9 mai 1893 ».

Pelléas et Mélisande s'apparente à une rêverie de l'eau, tel que le définit le théoricien Gaston Bachelard dans son essai *L'Eau et les rêves*. Maurice Maeterlinck transforme ainsi un des quatre éléments en espace, mouvement et corps (les protagonistes). Le soleil de midi sur la mer symbolise la maternité et la paternité, autrement dit le cycle de la vie. Selon le mythologue et philosophe Mircéa Eliade, cet *axis mundi* désigne le Soleil de Pâques grâce auquel l'invisible démontre le visible et peut dès lors se reproduire en monde réel. La mer incarne autant l'eau en mouvement que l'eau palpitante, invite au voyage et trompe, par son calme, le voyageur qui part pour ne jamais revenir. L'eau est périlleuse car elle est capable d'engloutir les corps et renverser ou happer les embarcations. Indirectement, par ses attributs physiques, elle véhicule la mort. Les eaux glacées se voient ainsi opposées à la douceur des eaux féériques et maternelles. Un héros maritime s'apparente donc à un héros mortifère. L'eau est dès lors corrélée à l'ultime voyage et à la destruction. Pareille image renvoie au déluge biblique et à « *l'enfant sauvé des eaux*. »⁶ (Lutaud, 1997 : 54) La menace de naufrage double ainsi le risque de noyade. L'eau purifie par la destruction et guérit par l'étreinte. En bref, le dramaturge gantois se sert du motif aquatique pour mettre au jour le mystère, l'inconnu, l'inconnaissable et l'insaisissable. Les flots profondément sombres entraînent l'être vers son funeste destin. Céder à la séduction de l'eau est le sceau d'un être soumis au destin et à la fatalité. En définitive, Maurice Maeterlinck considère les êtres comme morts chez les vivants et vivants chez les morts.

En ce qui concerne plus spécifiquement Mélisande, elle incarne tout d'abord l'Ophélie hamletienne mythologisée, autrement dit une nymphe des eaux et une naïade. « Ophélie est inconcevable dans les flammes et ne pouvait finir ses jours ailleurs que dans les eaux, car la profondeur des eaux se confond avec la profondeur de l'âme humaine ; l'eau est l'élément exterminateur de ceux qui sont égarés en eux-mêmes, dans leur amour, dans leurs sentiments, dans leur démente, dans leurs miroirs et dans leurs tourbillons. »⁷ (Brunel, 2002 : 1499) Mélisande est à la fois une femme fatale séductrice et une femme enfant innocente. Elle est tour à tour joyeuse et triste, claire et obscure, source vive et mortifère. En bref, Mélisande incarne un oxymore. En effet, elle ne se laisse pas enfermer dans un quelconque carcan. Elle conserve son caractère fluide et énigmatique. Par ailleurs, cette jeune femme demeure l'étrangère, autrement dit celle qui vient d'ailleurs et qui reste dès lors mystérieuse et inaccessible. Soulignons que Maurice Maeterlinck fait d'Hamlet le protagoniste phare d'un théâtre inédit, un théâtre de l'âme, plus intérieur dans lequel l'action et la peinture des passions cèdent la place à la méditation intérieure et à la contemplation de la condition humaine.

En outre, le prénom « Mélisande » peut être aisément corrélé au prénom « Mélusine », la fée de l'eau. Mélisande apprécie fortement les fontaines (décor phare de *Pelléas et Mélisande* et symbole caractéristique du personnage) et sa féminité se traduit en termes de liquidité et de fluidité emblématisés par le motif de la chevelure ondoyante, laquelle fait partie de « l'énergie vitale de la nature. » (Cantoni, 1995 : 28) Le trait d'union entre la femme, l'eau et la fleur est

⁶ « Le thème du sauvetage miraculeux d'un enfant, suggérant quelque élection surnaturelle, renvoie au livre de l'Exode (2, 1-10). Mais c'est surtout par l'iconographie que cet épisode s'est ancré dans l'inconscient collectif. Les tableaux de Nicolas Poussin, par exemple, sont proches du modèle dramatique de cette scène chez Maeterlinck ; voir aussi G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, p. 102 ».

⁷ *La vie ailleurs*, roman de Milan Kundera (1973) cité par Philomène Loambo et Pierre Brunel.

la chevelure ondulée, fluide et sinueuse qui désigne la *qualité aquatique* du corps de la femme. Sinueuse et fluide, la chevelure décrite dans l'abandon mortifère, à la surface de l'eau, telle une longue fleur flottante, s'allie au point de se confondre avec l'élément liquide. Mélisande n'a de cesse de fuir. Elle est donc celle que la gent masculine poursuit inlassablement. En tant que femme-fée, Mélisande exerce une séduction sur la gent masculine à la fois irrésistible, fallacieuse et dangereuse (« fatale ») qui a trait au chant. D'un point de vue chrétien, ce chant renvoie à la figure de la sainte. Mélisande incarne donc autant une fée qu'une mystique. Avatar non seulement de la beauté parfaite et éphémère mais aussi de la vanité de la vie, l'environnement floral représente l'attribut de la jeune femme sacrifiée et de la mystique. La femme incarne donc « la perméabilité au spirituel » et « aux puissances suprêmes du destin. »⁸ (Lutaud, 2012 : 47)

Par ailleurs, les amours malheureuses de Pelléas et Mélisande rappellent celles de Tristan et Yseult car tous font fi des devoirs et des interdits. D'une part, Yseult représente la fatalité de l'amour et permet de révéler le bonheur/malheur caractéristique de l'amour absolu. La révélation amoureuse est difficile, différée et balbutiante. Le geste amoureux et la parole adviennent seulement sous le regard et la puissance de l'autre (*alius*), lequel renvoie à l'aliénation, à l'influence, à l'indifférence, à l'attention, au hasard et à la nécessité. Précisons que le regard et les yeux conditionnent le rapport entre les êtres humains. Au premier regard, Pelléas et Mélisande se sont aimés. Même si cet amour scelle leur destin, il leur faudra tout de même plusieurs rencontres avant de réellement « se trouver ». D'autre part, le personnage de Mélisande est sans cesse corrélé à l'eau et incarne la transgression matrimoniale. Elle revendique la liberté féminine face aux deux grands pouvoirs masculins médiévaux que sont le pouvoir politique (pouvoir temporel) et religieux (pouvoir spirituel). Elle parvient donc à se libérer des carcans sociétaux au nom de son amour (réciproque) pour Pelléas. Écartelée entre son devoir conjugal et adultérin, elle vit ainsi la séparation du cœur (Pelléas) et du corps (Golaud). Pelléas, quant à lui, se retrouve confronté au silence et à l'énigmaticité des eaux profondes et stagnantes auxquels Mélisande est identifiée en tant qu'elle personnifie l'inconscient élémentaire (le Moi). Promise inéluctablement à la mort, cette jeune femme porte en elle le poids d'une « fatalité mystérieuse » et entraîne Pelléas dans sa chute. (Lucet, 2002 : 1306) Mélisande est un personnage équivoque et insaisissable duquel le mystère est accentué par le caractère déstructuré de la dramaturgie maeterlinckienne. C'est un personnage qui, dans sa forme, est voué à l'écart, au vide et à la rupture. Elle se livre uniquement par indices et n'apparaît jamais de façon univoque. Elle est caractérisée par le silence, les béances et les impasses. Elle semble être la victime impuissante d'une destinée fatale. Elle meurt sans le désirer et incarne le visage ambivalent du mystère et de l'innocence. En définitive, Mélisande figure à la fois l'ignorance humaine et l'anxiété de vivre. Le parcours fatal, douloureux et mystérieux de cette jeune femme s'apparente, *in fine*, aux méandres de l'âme humaine.

⁸ « Il semble que la femme soit plus que nous sujette aux destinées. Elle les subit avec une simplicité bien plus grande. Elle ne lutte jamais sincèrement contre elles. Elle [...] se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère. » (Maeterlinck (Maurice), *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor, 1986. v, « Sur les femmes », p. 56) ».

3. *Partage de midi* de Paul Claudel

Dans l'œuvre claudélienne, le déficit descriptif « de l'espace domestique empirique » contraste avec le foisonnement poétique et symbolique relatif à la maison, motif travaillé par de nombreuses tensions. D'une part, l'espace signifie uniquement en opposition à l'extérieur, à l'espace ouvert, mobile et sans cesse en devenir. Entre l'espace ouvert et l'espace clos, il existe de multiples intermédiaires dans lesquelles « l'entr'ouvert confine en mi-clos. » (Lioure, 1988 : 84) D'autre part, l'espace est paradoxalement investi par le poète-diplomate. En effet, Paul Claudel recherche inlassablement la brèche, la fissure ou la porte qui permet d'échapper à l'étroitesse d'un lieu.

À l'expérience diplomatique succède la passion amoureuse, cristallisée dans *Partage de midi* (1906) et éprouvée (réciproquement) par Paul Claudel en Chine, entre 1899 et 1904, pour Rosalie Vetch. Cette blessure amoureuse est décrite en termes d'expérience du désaveu de toute propriété et en termes de dénuement absolu. C'est précisément dans la spatialité et en relation à l'espace domestique que se dit l'amour passionnel.

Transposition dramatique de la passion amoureuse destructrice qui fait basculer la vie et l'œuvre claudélienne, *Partage de midi* oppose d'emblée l'espace dramatique à l'espace domestique. L'acte I se déroule au milieu de l'Océan Indien sur le pont d'un paquebot. La détermination de l'espace scénique demeure dès lors dichotomique. En effet, c'est à la fois un lieu concret (le pont d'un paquebot) et abstrait (au milieu de l'Océan Indien) qui manifeste une opposition entre l'intérieur et l'extérieur, le dehors et le dedans. En outre, une toile recouvre le pont et définit une intériorité protectrice liminaire, encerclée par une extériorité extrêmement violente, à savoir l'Asie, le soleil et la mer. C'est aussi un lieu autant ouvert que fermé duquel il est impossible de s'absenter. « La mer est l'espace, l'espace est la mer, et aussi la mer n'est point l'espace et l'espace n'est point la mort. » (Veto, 1966 : 87) La mer peut être à la fois calme et impétueuse. Il n'empêche que ce lieu *impossible* va très exactement transcrire la passion. « Dans cette dramaturgie de l'amour séparé, la dispersion et la division de l'espace introduisent une structure indispensable à l'action. » (Lioure, 1988 : 84).

Dans *Partage de midi*, la mer est pourvue d'une vie bestiale ou érotique. Elle symbolise la force originelle et vitale de la passion qui entraîne et déracine l'être humain. À travers la mer, c'est l'image de la femme sensuelle qui est célébrée. En effet, la mer est rapidement comparée à Lakshmi (la parèdre de Vishnu), c'est-à-dire la déesse de la fécondité, de l'amour, de la vie et de la beauté. Le paradis du corps féminin est prohibé ici-bas mais se voit transfiguré dans l'au-delà. Le couple formé par la Mer et le Soleil interdit à Mesa de s'emparer d'Ysé car le soleil foudroie véritablement la Mer. Ce drame claudélien célèbre également le canal de Suez, lequel connote un certain érotisme et une certaine sensualité. Ce « maniement d'images » poétiques relie en fait Paul Claudel à Stéphane Mallarmé. Tandis que chez le premier, l'eau enfle, déferle et bouillonne, chez le second, elle paraît être davantage un miroir capable de refléter la psyché en crise.

Dans *Partage de midi*, la maison est décrite par les personnages comme étant un lieu impossible, comme le " foyer " et comme l'espace domestique des exilés qui ne trouvent leur place nulle part. Paradoxalement, le motif du soleil récupère les caractéristiques de la maison car il incarne l'unique point fixe de l'errance des quatre protagonistes. En témoignent ces propos d'Ysé : « *Voilà mon ménage et mon foyer [...] Le voilà notre foyer [...] Et ma maison c'est cette chaise longue.* »⁹ Le foyer est regretté tout en étant subtilement dévalorisé par la négation de la féminité d'Ysé, laquelle se définit aisément comme un homme. L'absence du foyer génère simultanément la négation maritale du couple qu'Ysé forme avec De Ciz, incarnation de la domesticité. L'équivocité a également trait au caractère abstrait de l'espace. Ysé charge la spatialité de négativité avant que cette spatialité ne devienne le motif fondamental sur lequel s'énonce, sur un mode lyrique, l'amour passionnel.

Le décor de l'acte II est un cimetière, lieu dans lequel Ysé et Mesa se promettent un amour absolu, dans lequel ils font l'amour et opèrent un *coït* amoureux. Au sein d'un paradoxe qui prolonge la dichotomie caractéristique de l'acte I, les valeurs de protection et d'intimité passent de la maison à la tombe. Cette tombe semble assurer la transition entre l'abstraction de l'espace (opposé au foyer et à la maison) qui définit l'acte I et le destin funèbre - contre lequel il est vain de lutter - qui se déroule dans la maison de l'acte III.

Hormis le " Pur Espace " irréel et abstrait de l'acte I, la tombe-maison de l'acte II et la maison coloniale de l'acte III, il y a la chambre de cette maison. La chambre est le lieu sacré dans lequel se déroulent les retrouvailles des deux amants. Dans ce cadre, Paul Claudel reprend, dans une perspective mystique, l'alliance archétypale du corps humain et de la maison. Le cœur se confond avec l'enveloppe corporelle et le mécanisme capable de détruire la maison. L'explosion de la maison figure la transfiguration de la chair corporelle en corps glorieux.

Quant aux protagonistes du drame claudélien (Ysé, Mesa, Amalric et De Ciz), ce sont quatre êtres individualisés qui bénéficient chacun d'une existence autonome. Pour autant, Ysé se distingue des trois autres personnages par son rôle, son caractère et son sexe. Tout comme Mélisande, Ysé renvoie tout d'abord à Yseult, héroïne de la passion amoureuse qui transgresse les interdits éthico-religieux. Ensuite, Ysé désigne l'Isolde wagnérienne. Sa transe hypnotique finale comporte des mouvements semblables à ceux d'une partition musicale. Rien n'est fortuitement indiqué. Tout y est significatif. En outre, Ysé est le premier protagoniste du quatuor à être présenté par Paul Claudel ; ce qui laisse sous-entendre que cette jeune femme va être le centre autour duquel se construit l'action. Elle est le lieu de partage et le nœud qui relie les personnages.

Mesa et Ysé / Tristan et Yseult : deux couples d'amants passionnés comparables à Dante/Francesca. Selon Jacques Duron, la dramaturgie amoureuse claudélienne « condense une charge affective intense à travers des amants inoubliables et qui sont eux-mêmes l'incarnation des amants éternels [...] Précisément, Claudel nous a donné ce *Partage de midi* qui, sans les philtres de la musique wagnérienne, nous envoûte à l'égal de *Tristan und Isolde*. »¹⁰ (Brunel, 1985 : 193)

⁹ Extraits de *Partage de midi* repris par Emmanuelle Kaës.

¹⁰ « Jacques DURON, « Le Mythe de Tristan », *La Nouvelle revue française*, 1^{er} sept. 1955, p. 546-7 ».

Bien qu'il ne se réduise pas au symbolisme, le théâtre claudélien comporte une valeur symbolique. Il est dès lors utile de se poser la question suivante : en quoi Ysé est-elle un être humain et/ou un être symbolique ? Dès sa préface-prologue, Paul Claudel atteste de la dualité de cette jeune femme et la définit en termes de mystère, soit le Mystère de la Création divine.

Ysé apparaît d'emblée comme une femme pleinement vivante qui n'a de cesse de se justifier (notamment face à Mesa). Elle va être instantanément écartelée entre son cœur (son coup de foudre réciproque pour Mesa) et sa raison (son devoir conjugal et maternel). Sa parlure témoigne précisément de ce tiraillement. En effet, son langage est oxymorique et traduit une psychologie troublée, en proie aux contradictions. Soulignons que l'équivocité sentimentale et affective est au cœur de la passion amoureuse. Son caractère et son comportement (coquette et inconstante vis-à-vis des hommes et de ses enfants) rendent compte, quant à eux, d'une mauvaise origine familiale et d'un déficit d'éducation.

En outre, Ysé paraît être une jeune femme sans cesse insatisfaite et inlassablement en quête d'absolu. Ce motif de l'insatisfaction est à ce point récurrent dans le drame claudélien qu'il semble s'apparenter à un *leitmotiv* wagnérien. L'inconstance amoureuse d'Ysé se traduit par le fait qu'elle aime à sa manière tour à tour trois hommes qu'elle finira par quitter. Elle serait comparable en fait à un dieu qui toise ses fidèles. Elle reviendra tout de même, *in fine*, vers Mesa sous la forme d'un symbole.

Face aux trois hommes de sa vie, Ysé adopte le comportement attendu par chacun d'eux. Pour Amalric, elle est une femme belle, féminine et soumise, objet de désir et de séduction. Pour De Ciz, elle incarne la compagne et le visage de la famille, autrement dit la mère-reproductrice. Telle Béatrice pour Dante, Ysé est pour Mesa à la fois l'obstacle et la voie capable de le rapprocher ou de l'éloigner de Dieu ; ce dont témoigne *Le Cantique de Mesa* inspiré des *Confessions de Saint-Augustin*. Initialement, Ysé apparaît comme une femme coquette qui éprouve pour Mesa de la tendresse. Lors de la scène de rencontre entre les deux protagonistes (Scène 3, Acte I), toutes les nuances de la jeune femme apparaissent à cet homme jusqu'au dévoilement de sa présence : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi. » (Antoine (éd.), 2012 : 45) Cette réplique semble cristalliser l'entrée intérieure et profonde d'Ysé en scène que Mesa ressent pleinement et qui l'apeure grandement. Avant de reconnaître cette présence, Mesa tente de fuir Ysé et la prie d'éviter de le *rechercher* ou de le *déranger*. En effet, il se sent coupable d'aimer cette femme mariée d'autant plus que l'aveu amoureux s'apparente à un aveu funèbre. Tentatrice par sa chevelure dénouée et par son attitude crucifiée, Ysé incarne à la fois la tentation et l'interdiction. Le désir et l'interdiction sont précisément cristallisés par la chevelure de la jeune femme. Faisant suite à ce combat intérieur, Mesa finit par reconnaître la présence de l'*autre*. Cet autre sera analogue au pêché (Acte II ; lié ultérieurement à la chute, à la damnation et au dégoût) et au salut (Acte III ; seconde naissance).

Le sens des prénoms est, quant à lui, très significatif. En effet, Ysé et Mesa désignent tous deux *la moitié* ; ce qui laisse sous-entendre que ces deux êtres sont destinés l'un à l'autre. Ils vont ainsi connaître la plénitude. Telle une divinité, Ysé entend être vénérée corps et âme. À cet égard, Mesa incarne une offrande « qui, à son cœur défendant, est donné à la déesse d'amour »¹¹. Ysé prévoit d'ailleurs tout autant le martyr de Mesa que sa propre destruction générée par la force de l'amour passionnel. Les raisons du symbolisme féminin sont vraisemblablement à rechercher dans la duplicité sexuelle caractéristique de l'être humain. Avec et par la femme, l'homme cherche à combler un manque. Dans la tradition biblique (*Le Cantique des Cantiques*), la femme semble être un symbole qui incarne la partie féminine de Dieu, autrement dit la Sagesse divine. Jadis motif du désir et du péché, la beauté féminine apparaît dès lors comme la beauté éternelle qui atteste de la perfection divine.

En ce qui concerne les autres rôles joués par Ysé, il y a lieu de distinguer sa maternité physique et féminine et le fait qu'elle soit nommée *sœur* car elle partage avec l'homme (en l'occurrence Mesa) les épreuves de la vie, les biens de la Création et l'*origine*. En tant qu'incarnation de la Sagesse divine, la femme est créatrice non seulement de l'homme mais aussi de l'Univers. Ysé devient, *in fine*, la *femme* de Mesa car, d'une part, elle forme avec lui un être parfait et unique. D'autre part, elle lui fait vivre une seconde naissance - spirituelle – bien plus importante que la première, corporelle.

Par ailleurs, Paul Claudel donne à voir une femme, voire la femme mère et non pas amante, mystique et non pas pécheresse. À travers la personnalité paradoxale d'Ysé, le dramaturge présente en fait Sainte Monique. Dans le *Cantique de Mesa*, Paul Claudel se base sur *Les Confessions de Saint-Augustin* quant à l'adresse au destinataire divin et à la formule d'une conversation lyrique et confiante avec l'interlocuteur céleste. Le dramaturge devra par contre créer l'histoire du salut de Mesa à partir d'un péché pour lequel aucune sainte ne garantira la transfiguration. Cette dite transfiguration se verra *jouée* dans une configuration anhistorique, à savoir le partage de minuit prononcé par Ysé et halluciné par Mesa mourant à la fin du drame. Le sacrement marital spirituel d'Ysé et de Mesa est d'ailleurs comparable aux mots prononcés par le Seigneur lors de la Dernière Cène et repris durant l'office de la messe. Remarquons à ce propos que Paul Claudel n'a vraisemblablement pas choisi le prénom « Mesa » fortuitement car celui-ci renvoie directement à l'expression latine *ite missa est* (*la messe est dite*). Dans son essai *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, le dramaturge remarque que la langue française n'a sans doute pas non plus privilégié fortuitement le mot « passion » pour désigner à la fois la passion christique et la passion amoureuse. L'assimilation imaginaire de la funeste destinée des amants au sacrifice pascal permet de revisiter « le mythe de la transfiguration dans la mort des amants », lesquels semblent réciproquement s'apparenter aux saintes espèces et aux « animaux spirituels » dans le cadre du sacrifice eucharistique. Éros (l'amour physique) peut dès lors aisément se transformer en Agapé (l'amour spirituel).

¹¹ MOSTAFA, E., Le personnage d'Ysé dans Partage de midi. P. Claudel [en ligne], Disponible sur : < <http://www.marocagreg.com/forum/sujet-le-personnage-d-yse-dans-partage-de-midi-p-claudel-30823.html> > (page consultée le 11 avril 2018).

Par ailleurs, Paul Claudel reprend le mythe asiatique des amants stellaires, autrement dit « le mythe de la pérégrination des amants stellaires » inévitablement séparés et en conflit perpétuel. Selon le dramaturge, les pérégrinations difficiles et douloureuses que connaissent Ysé et Mesa s'apparentent aux épreuves du purgatoire de la religion chrétienne. Les « amants stellaires » sont assimilés au soleil (Mesa et le dieu Baal) et à la lune (Ysé). Pour autant, les rôles peuvent être inversés. L'un voue l'autre à la nuit et à la mort quand l'autre voue l'un au soleil et à la résurrection glorieuse.

Conclusion

Comment un phénomène d'« ophélisation mystique » est-il perceptible dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel ? Telle était la problématique que nous nous sommes proposée de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre argumentation s'est divisée en trois parties. La première d'entre elles a tenté de définir ce qu'il fallait précisément entendre par « ophélisation mystique » ainsi que les enjeux et les implications d'un tel concept. « L'ophélisation » est un adjectif dérivé du prénom « Ophélie », lequel renvoie à l'Ophélie hamletienne. Quant à l'adjectif « mystique », il désigne le chant intérieur des héroïnes maeterlinckienne et claudélienne.

Les deux autres parties, quant à elles, ont été consacrées au corpus théâtral choisi, à savoir *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel. Nous y avons appliqué le syntagme « ophélisation mystique » et nous avons ainsi vu en quelles mesures il participe et répond au travail voulu et effectué par les deux dramaturges précités. Pour ce faire, nous nous sommes davantage focalisée sur la gent féminine intrinsèquement liée à l'eau et à la mer, lesquelles symbolisent la fécondité et la maternité. Mélisande et Ysé sont des jeunes femmes définies par la fatalité et le paradoxe (lumière-obscurité, Soleil/Lune, femme fatale-sainte). Ce que l'une ressent pour Pelléas et l'autre pour Mesa décrit, *in fine*, le bonheur/malheur absolu caractéristique de l'amour passionnel.

BIBLIOGRAPHIE

ANTOINE, G. (éd.), *Paul Claudel. Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012.

BERG, C., 1990, « Voir et savoir : une esthétique du secret », in *Pelléas et Mélisande*, Tours, 1990, pp. 27-41.

BERTRAND, J.-P., *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.

BOIXAREU, M., « Le personnage d'Isé et ses relations avec les autres personnages féminins des œuvres de Claudel », in *Homenaje al Prof J Cantera*, Madrid, 1997, pp. 125-133.

BRUNEL, P., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Editions du Rocher, 2002.

BRUNEL, P., UBERSFELD, Anne, *La dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988.

CANTONI, Delphine, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », in *Nord'*, no 26, Villeneuve d'Ascq, 1995, pp. 19-33.

CHAVALLIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982.

LLORT LLOPART, V., « Le mythe tristanien du Moyen-Âge au Symbolisme », in *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, Huelva, 2006, pp. 76-85.

LUCE, M., *Dire l'espace familial. Esquisse d'un imaginaire de la maison à travers ses formulations lexicales, littéraires et plastiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000.

LUCET, S., « Pelléas et Mélisande et l'esthétique du théâtre du théâtre symboliste : mise en scène et dramaturgie », in *Pelléas et Mélisande. Actes du colloque international de Gand (27 novembre 1992)*, Gand, 1994, pp. 27-48.

LUTAUD, C., « Le motif de la noyade chez Maeterlinck », in *Textyles*, no 1-4, Bruxelles, 1997, pp. 51-61.

LUTAUD, C., « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », in *Textyles*, no 41, Bruxelles, 2012, pp. 45-56.

MAETERLINCK, M., *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 2012 (coll. Espaces Nord).

MALICET, M., *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel. 2 : Le monde imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

MALICET, M. (éd.), *Paul Claudel. 14. Mythes claudéliens*, Paris, Minard, 1985 (coll. La revue des lettres modernes).

MOSTAFA, E., Le personnage d'Ysé dans Partage de midi. P. Claudel [en ligne], Disponible sur : < <http://www.marocagreg.com/forum/sujet-le-personnage-d-yse-dans-partage-de-midi-p-claudel-30823.html> > (page consultée le 11 avril 2018).

PETIT, J. (éd.), *Paul Claudel. 3. Thèmes et images*, Paris, Lettres modernes, 1966 (coll. La revue des lettres modernes).

QUAGHEBEUR, M., *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Archives et musée de la littérature, 2002.

RYKNER, A., *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.

VETÖ, O., « La mer comme symbole de l'espace », in *Cahier canadien Claudel*, no 4, Ottawa, 1966, pp. 85-102.

WATANABE, M., « Le nom d'Ysé : le mythe solaire japonais et la genèse du personnage », in *Revue d'histoire littéraire de France*, no 1, Paris, 1969, pp. 74-92.