

ALICJA LEWANDOWSKA

Université Adam Mickiewicz, Poznań

TÊTE-À-TÊTE AVEC HAMLET
OU JULES LAFORGUE ET GEORGE RODENBACH
SUR LES PAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Abstract. Lewandowska Alicja, *Tête-à-tête avec Hamlet ou Jules Laforgue et George Rodenbach sur les pas de William Shakespeare* [Rendez-vous with Hamlet or Jules Laforgue and George Rodenbach in the footsteps of William Shakespeare]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXV: 2008, pp. 67-81. ISBN 978-83-232190-1-9. ISSN 0137-2475.

The aim of the paper at hand is to find parallel elements between the following two texts: Jules Laforgue's *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* (1886) and George Rodenbach's *Bruges-la-Morte* (1892), in relation to William Shakespeare's play. Our analysis is of a three-level character. Firstly, it is concerned with a comparison of biographies of the two 19th century authors. Secondly, it takes into its scope the plot events of both texts in question. Thirdly, it attempts to explain the linguistic transposition of poetry into prose. The final goal of this perusal is a demarcation of common points of reference between the three texts, which, in turn, is to prove Hamlet's intertextuality.

Le but de notre communication est de mettre en évidence certaines analogies négligées jusqu'ici, nous semble-t-il, qui s'établissent entre les œuvres de deux grands auteurs francophones de la fin du XIX^e siècle, à savoir Jules Laforgue (1860–1887) et George Rodenbach (1855–1898). Entre *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* du premier (1886) et *Bruges-la-Morte* du second (1892), un rapprochement s'imposait, en effet. Plus encore que les circonstances dans lesquelles les deux textes ont été écrits (nous y reviendrons), plus que le recours des deux auteurs à de nouvelles formes poétiques dont le choix constitue leur dénominateur commun incontestable, c'est leur dialogue littéraire avec *Hamlet* de William Shakespeare qui nous frappe et nous invite à cerner un certain nombre d'affinités entre deux œuvres se prêtant si peu, en apparence du moins, à la confrontation.

Notre analyse va aller en plusieurs directions ; elle se propose, plus particulièrement, de scruter des convergences au niveau de la structure des textes et de la langue, sans exclure l'étude de l'intrigue elle-même. Il s'agit bien là, en effet, d'une variation sur le motif d'Hamlet envisagé d'un côté comme un genre littéraire à pa-

rodier et de l'autre comme un personnage véhiculant des questions existentielles essentielles, tant sur la vie que sur la mort. En définitive, nous ne tendons à rien d'autre qu'à ceci : montrer les convergences entre les œuvres de deux écrivains dont le point d'honneur était de puiser à pleines mains dans l'invariant shakespearien pour ensuite le transformer en une sorte de palimpseste, c'est-à-dire lui donner des marques de l'esprit décadent propre à l'époque où ils ont vécu.

C'est d'ailleurs Laforgue lui-même qui est le premier à affirmer la résurrection d'Hamlet dans une nouvel habit. Dans son article A propos d'*Hamlet*, publié dans *Le Symboliste* d'octobre 1886, il recourt à un propos sentencieux : « l'infortuné prince, notre maître à tous ». Soucieux de découvrir les intentions profondes de l'écrivain, Gérard Genette ne s'arrête pas portant à cette formule à caractère de manifeste qui lui semble trop générale si on se propose de voir qui se cache réellement derrière Hamlet dans le texte laforguien. Selon lui, le champ d'investigation sur la nature humaine est chez Laforgue beaucoup plus restreint et n'englobe qu'un seul individu, l'auteur des *Moralités légendaires* en personne. Dans ses *Palimpsestes*, Genette note : « Laforgue s'identifie au héros de Shakespeare, lui donne ses traits, peu conformes à la tradition (*de taille moyenne et assez spontanément épanoui*, etc.), et glisse sa verve amère et son propre soliloque, incongru, douloureux et sarcastique, dans le plus célèbre des monologues » (Genette, 1961: 329). Autrement dit, l'Hamlet de *Moralités légendaire* réfléchit par excellence la personnalité de son auteur et seulement la sienne. Est-il besoin de souligner que la mélancolie, la perte du sens de l'existence, le cynisme y sont encore plus exacerbés que chez Shakespeare ? Selon Genette, le texte de Laforgue tout entier semble crier qu'« Hamlet, c'est moi [Laforgue] », ou même d'une manière plus parodique : *Bibi or not to be*. Effectivement, il suffit de voir comment l'écrivain décadent en l'occurrence joue, sur un ton ironique qui lui est propre, sur le prénom de Shakespeare. A titre d'exemple, nous pouvons évoquer la scène dans laquelle William, un des héros secondaires, ayant appris que Kate s'était esquivée avec Hamlet, s'exprime d'une manière significative : « Ah ! ah ! fit cet homme, c'est comme ça qu'on voulait lâcher Bibi » (Laforgue, 1996: 105). *Bibi*, comme le précise Laforgue aussitôt dans une parenthèse, est l'abréviation de Billy, diminutif de William. Sans doute, l'association avec William Shakespeare vient-elle immédiatement à l'esprit. De plus, la syntaxe de ce propos suggère que le second sens de *Bibi*, sens narcissique par excellence, ne signifie en langage familier que « moi ». En définitive, l'Hamlet laforguien est avant tout l'incarnation personnelle de l'écrivain lui-même et caractérise également, dans une certaine mesure, les artistes de la génération des pessimistes fin de siècle tout entière.

Rodenbach est moins direct dans son art de la résurrection du héros shakespearien. Au lieu de focaliser tous les traits hamletiens dans un protagoniste particulier, il préfère engager la ville entière dans un deuil éternel après Ophélie disparue :

Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint [...]
Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel ! (Rodenbach, 1986: 26).

Il est intéressant de noter que l'écrivain ne garde pas la disposition originale des rôles que jouent dans la pièce anglaise les amants malheureux. Loin de la reprendre fidèlement, il transgresse la limite des sexes et réincarne la noyée shakespearienne dans Hugues Viane :

Il semblait [...] qu'une voix chuchotante montât de l'eau -l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie » (Rodenbach, 1986: 26).

Les liens très intimes se nouent ainsi entre la ville, la femme morte (ranimée par Jane) et le héros. Obsédé de reconstruire la dyade perdue, Rodenbach peint un triangle, constellation des trois personnages dont le principe est l'instabilité des places. Bref, ce qui régit toute l'action de son livre c'est la bataille pour se retrouver *non à trois mais à deux*.

C'est sous cet angle que nous souhaitons gérer notre étude qui relève de l'intertextualité, phénomène qui se produit non seulement entre les œuvres du XIX^e siècle elles-mêmes, mais aussi, comme dans notre cas, entre les textes en prose et le drame élisabéthain du maître de Stratford. Assurément, étant donné la complexité du phénomène, notre confrontation de la nouvelle de Laforgue et du roman symboliste de Rodenbach, placés tous les deux dans le sillage de l'œuvre britannique, n'aspire nullement à l'embrasser dans toute son étendue. Loin de chercher à inventorier toutes les similitudes, nous nous limiterons à certains traits majeurs. Eux seuls devraient suffire d'ailleurs à assurer une prise de conscience des analogies surprenantes repérables dans les textes, pour peu qu'on se laisse prendre au charme de la comparaison.

Pour mieux cerner l'originalité de cette démarche, il ne sera pas inutile de commencer par replacer la réflexion esthétique dans le contexte biographique. A juxtaposer ainsi les deux personnalités, nous apercevons très tôt que les conditions spatiotemporelles dans lesquelles leurs œuvres ont été écrites sont d'abord très similaires et en même temps décisives pour leur tonalité générale. Exilés des pays natus à peu près en même temps, chacun dans leur propre coin de l'Europe, aussi bien Laforgue que Rodenbach éprouvent une nostalgie comparable. Elle influence leurs psychismes à un point tel qu'ils ne peuvent plus rester indifférents aux images poétiques qui s'amassent dans leurs imaginaires. Aussi avons-nous affaire à une paire d'expatriés, d'un côté à l'auteur de *l'Art en Exil* (1889), soupirant après sa Belgique chérie quittée en 1888 et de l'autre, au jeune poète titulaire de la fonction de lecteur auprès de l'Impératrice allemande (Augusta Viktoria von Holstein-Sonderburg-Augustenburg, mère du futur Guillaume II), qui, lors de son congé d'une semaine, passe le jour de l'An de 1886 à Elseneur. Vues sous cette perspective, leurs productions littéraires méritent sans doute d'être examinées du point de vue des convergences étonnantes des idées.

Le premier des deux grands maîtres du verbe, George Rodenbach, parvient à la célébrité mondiale principalement grâce au roman *Bruges-la-Morte*. Né à Tournai, il passe son enfance à Gand où il suit aussi des études de droit, passe quelques jours

à Paris pour s'installer en 1881 à Bruxelles où, avec Max Waller, il fonde et dirige *La Jeune Belgique*, revue littéraire et artistique rassemblant entre les années 1881 et 1897 des artistes tels que Irwin Gilkin, Albert Giraud ainsi que les poètes proches du Parnasse.

Néanmoins, l'œuvre la plus connue de Rodenbach est écrite non pas dans l'ombre des beffrois de la « Venise du Nord », comme on a pris l'habitude de nommer Bruges, mais à Paris, quand le chroniqueur du *Figaro* y séjourne pour la seconde fois. Exilé volontaire, il éprouve pourtant une profonde nostalgie après sa Flandre natale, sa petite patrie délaissée à jamais et dont il ne peut découvrir l'importance dans sa vie que dans la situation de l'éloignement. Trois années après la parution du livre, le romancier en donne la meilleure preuve en disant : « On n'aime bien que ce qu'on n'a plus [...] Pour bien aimer sa petite patrie [...] le mieux est [...] afin qu'elle soit lointaine au point d'en sembler morte » (Gorceix, 1992: 10).

Chose curieuse, à peine neuf ans auparavant, Jules Laforgue déclarait ressentir une langueur semblable, déchirant le cœur de l'artiste ambulant hors des frontières de la patrie de ses parents. L'auteur des *Complaintes* est né dans une famille qui, avant même sa naissance, a émigré à Montevideo en espérant s'enrichir considérablement. Toutefois, la volonté du père de petit Jules était d'envoyer le fils excessivement attaché à sa mère d'abord à Tarbes, chez des cousins, et puis à Paris où il suit les cours au lycée Condorcet. Durant ces années passées en Europe, Laforgue se consume de plus en plus dans son complexe d'exil, au point d'avoir avoué à un ami sa volonté ardente du retour dans sa patrie et surtout dans les bras de sa mère (morte cependant en 1877 de crise cardiaque) dont le visage l'accompagne jusqu'à la fin de sa courte vie. Dans sa lettre de 1881 à Charles Henry, il ne cache pas son horreur du vieux continent et il rêvasse: « Si j'avais de l'argent et pas de famille, je planterais l'Europe là, pour m'en aller dans des pays fous et bariolés, oublier mon cerveau » (Laforgue, 1996: 9).

Toutefois, les projets de déménagement ne seront jamais réalisés et demeureront pour toujours dans la sphère des rêves utopiques. Le fallait-il mettre sur le compte de la timidité extrême du poète ? Est-ce à cause de la mort de Mme Laforgue que le fils expédié contre son gré voulait retourner à l'Uruguay ? Nous ne le savons pas. Une chose est pourtant certaine, il ne quitte pas la France sinon pour quelques séjours passagers dont le plus important, sinon décisif pour la forme finale de son œuvre, semble être le séjour hivernal fait en Angleterre.

A côté de ces témoignages de la mélancolie laforguienne résultant de la situation du voyageur perpétuel et solitaire, le texte d'*A propos d'Hamlet*, publié le 15 novembre 1886 dans *La Vague*, petite revue dirigée par Gustave Kahn, nous apporte d'autres précisions essentielles. A le lire, nous sommes bien initiés à la genèse des *Moralités légendaires*, publiées en tant que recueil posthume en 1887, et dont *Hamlet ou les suites de la piété filiale* fait partie. Voici un large fragment de l'article :

Loin de Paris, loin de la langue française (dont la santé m'est bien chère), loin des relations, lion des Belles-Lettres et loin des Beaux-Arts, le Premier janvier dernier je constatais ma présence à Elseneur, au bord de cette mer dont les flots monotones ont assurément inspiré à Hamlet cette épitaphe sur l'Histoire Humaine : « Des mots, des mots, des mots » [...] On comprendra que je n'entendais pas quitter Elseneur sans avoir vu le seigneur Hamlet de shakespearienne mémoire. La plage était déserte sous la pluie, la mer mélancolique comme aux plus mauvais jours [...] – vers 5 heures du soir, à force de siffler dans le vent le motif vainqueur (mais sous son ton triste) du « Siegfried » de Wagner, je finis par évoquer l'infortuné prince, notre maître à tous (Dansel, 1996: 107-108).

Comme nous pouvons le voir, Laforgue attache une importance énorme à la possibilité d'entrer, avant la rédaction de son texte, en relation réelle et sensible avec le paysage du drame shakespearien. De toute évidence, il y tient tellement parce que, selon lui, réussir à y retrouver l'inspiration artistique directe presque trois siècles après la composition de la pièce d'origine lui permettra non seulement de bien réaliser le travail sur la réécriture du drame élisabéthain dans l'esprit décadent de son temps, mais aussi d'y faire réfléchir son propre « je », l'image du jeune artiste infortuné et du grand railleur plein de distance à l'égard du monde.

À côté de l'exploration de l'espace bien défini, il y a donc encore un autre facteur qui semble influencer considérablement l'architecture de la version laforguienne de l'histoire du prince de Danemark. Ce sont les échos de la vie de l'écrivain lui-même, les petites traces laissées ça et là et susceptibles d'être déchiffrées, pour peu qu'on se penche sur la biographie de l'auteur.

Force nous est de remarquer en effet qu'aux sources du ton spécifique de la production littéraire de Laforgue, poète névrosé, psychopathe et phtisique, nous retrouvons quelques événements traumatiques de sa courte existence. A l'instar du héros shakespearien, Laforgue perd dans sa petite jeunesse un de ses parents. Orphelin de mère à l'âge de dix-sept ans, il se tient à l'écart des femmes, voire il gagne le renom de misogynne dont la seule obsession est l'écriture. Shakespeare, dans le texte d'*Hamlet*, ne dit-il pas, à propos de la condition de la femme, que « le soleil, tout dieu qu'il est, fait produire des vers à un chien mort, en baisant sa charogne » ? A cela s'ajoute l'expérience d'un déracinement qui, étant donné sa soumission à la volonté paternelle de l'expédier en France, fait penser au propos shakespearien célèbre : « le Danemark est la prison ». Loin d'Uruguay, son pays natal, privé d'un amour maternel et déprimé par l'échec scolaire, le futur auteur des *Complaintes* est sujet à un sentiment aigu de la solitude, celle d'un exilé ou d'un aliéné. Ainsi naît son *spleen*, son ennui à lui.

Non, tout le monde est méchant,
Hors le cœur des couchants

(La chanson du petit hypertrophique, dans *Le sanglot de la Terre*, 1880)

où le mot *couchant* est probablement une transposition du terme *gisant*, traditionnellement appliqué aux statues des morts couchés sur leurs tombeaux. Autrement

dit, aux yeux du poète, l'existence humaine se présente comme une somme d'expériences tristes et sombres : « Avec une calme tristesse, il s'amuse à cataloguer toutes les ruses de la douleur du monde », écrit Albert-Marie Schmidt (Schmidt, 1955: 45). Par ailleurs, ce n'est pas par hasard que Laforgue a choisi pour épigraphe de *Quelques Complaintes de la vie* un distique tiré des *Aveux* :

Et devant ta présence épouvantable, ô mort,
Je pense qu'aucun but ne vaut aucun effort.

Un poème des *Derniers vers* est tenu dans une tonalité semblable :

J'aurais passé ma vie le long des quais
A faillir m'embarquer
Dans de biens funestes histoires
Tout cela pour l'amour
De mon cœur fou de la gloire d'amour.
(*Derniers vers*, 1890)

Nous ne pouvons donc pas nous étonner de voir finalement Laforgue captivé par la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer ainsi que par l'œuvre de son épigone, Eduard von Hartmann, qui pourtant a nuancé la pensée de son prédécesseur en approuvant le vouloir – vivre, même au prix de trop de souffrances. A quoi on peut ajouter la poésie de l'un des derniers des grands romantiques allemands, Henri Heine. L'Hamlet de Laforgue ne porte-il pas également des marques du héros décadent ? N'y a-t-il pas, aux murs de la tour où « le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre » (Laforgue, 1996: 68), deux portraits dont l'un représente le protagoniste lui-même en dandy ? D'après ce que nous pouvons lire dans les explications de l'éditeur (Laforgue, 1998: 69), ce passage n'est qu'un anachronisme qui resserre la similitude entre le personnage principal et Laforgue. Selon Charles Baudelaire, le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. S'il en est vraiment ainsi, l'auteur des *Complaintes* en est un des meilleurs exemples.

De tout ceci, brièvement évoqué, il ressort que la destinée de Georges Rodenbach et de Jules Laforgue, ainsi que de leurs héros, se laisse facilement comparer avec celle du protagoniste shakespearien. Exilés, étrangers, les romanciers condamnent volontiers à leur tour leurs personnages à la vie solitaire. Ils les enferment soit dans une tour, soit dans une demeure-musée où le temps s'arrête au moment de la mort de la femme aimée. Bien que l'Hamlet laforguien soit le seul dans nos trois textes à habiter la tour, il y a dans *Bruges-la-Morte* plusieurs renvois à cette forme architecturale, dotée d'une charge symbolique importante, surtout dans le contexte de la dépression vécue par le veuf déploré : « Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie ! » (Rodenbach, 1982: 74).

Plusieurs éléments contextuels dans la structure de l'action méritent d'être rappelés pour les besoins de notre confrontation. Voici par exemple comment sont présentées les demeures des protagonistes : si l'Hamlet décadent de *la Moralité* de

Laforgue occupe la tour au bord d'« une anse stagnante », à la surface de laquelle « les flottilles des cygnes royaux à l'œil narquois ne font guère escale » (Laforgue, 1998: 68), le Hugues Viane de Rodenbach mène une vie tranquille, voire monotone, dans « sa chambre, une vaste pièce au premier étage, dont les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison mirée dans l'eau » (Rodenbach, 1892: 19), chambre qu'il quitte régulièrement à l'heure du crépuscule pour se promener le long des canaux habités par des « cygnes centenaires et séculaires » (Rodenbach, 1892: 88).

Solitaire, déprimé, chacun des Hamlet perd quelqu'un de leurs proches (l'épouse, la maîtresse, la fiancée, le père), pour découvrir ensuite en lui une dangereuse pulsion destructive, pulsion de la mort :

La fenêtre du châtelain est ouverte ; à la persienne pend une cage. Avant même de voir cette cage, Hamlet se rue dessus, l'ouvre, y cueille un tiède canari qui s'endormait, lui tord le cou entre le pouce et l'index, et toujours sifflotant plus allegro, le lance au fond de la chambre (Laforgue, 1996: 80),

lisons-nous chez Laforgue. Et plus loin, en guise de justification, en quelque sorte :

Jeune et infortuné prince ! Ces étranges impulsions destructives le prennent souvent à la gorge, depuis le trop, trop irrégulier décès de son père (Laforgue, 1996: 81).

Cependant Rodenbach imagine pour son « étude passionnelle » un dénouement qui annonce déjà, si l'on peut dire, la démarche propre au roman policier.

Alors Hugues s'affola ; une flamme lui chanta aux oreilles ; du sang brûla ses yeux [...] une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, d'éteindre quelque chose [...] une sensation et force d'étau aux mains [...] Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme câble. Jane ne riait plus ; elle avait poussé un petit cri, un soupir [...] Etranglée, elle tomba (Rodenbach, 1892: 104-105).

Curieusement, aussi bien Hamlet de *la Moralité...* que le protagoniste de *Bruges-la-Morte* ont pour amante une femme qui porte le prénom d'Ophélie, ou du moins réveille une association très proche avec l'héroïne shakespearienne, comme l'épouse défunte de Viane, dont Jane Scott est encore le « double ».

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée... » (Rodenbach, 1892: 26).

Chez Laforgue, les choses sont bien plus explicites :

C'est ainsi qu'Ophélie m'eût aimé, comme son « bien », et parce que j'étais socialement et moralement supérieur aux « biens » de ses petites amies [...]. – Ophélie, Ophélie, chère petite glu, reviens, je t'en supplie » (Laforgue, 1996: 72).

Au niveau des événements eux-mêmes, la fascination hypnotique pour la femme qui n'est qu'un substitut, une copie ou un remplacement provisoire de celle qui

a disparu, constitue le pivot central autour duquel tourne l'action des deux textes. Jane Scott, actrice, si ressemblante aux yeux de Viane à l'épouse morte au moment de la première rencontre et pendant quelques mois suivants encore, cesse de l'être quand il décide de lui faire porter les robes de la défunte, c'est-à-dire provoquer une sorte de projection du souvenir sur le présent, une réincarnation hallucinée, condamnée *à priori* à l'échec :

Il n'avait plus besoin de regarder en arrière, loin, dans le recul des années ; il lui suffisait de songer au dernier ou au pénultième soir. C'était plus proche et tout simple maintenant (Laforgue, 1996: 31).

Ou ailleurs :

[...] la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle (Laforgue, 1996: 31-32).

Néanmoins, malgré le mépris de la société brugeoise, malgré la désapprobation que commence à lui témoigner sa propre servante, le veuf s'investit aveuglement dans cette relation, car : « Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage » (Laforgue, 1996: 43).

N'est-ce pas ce que l'on observe aussi dans la nouvelle de Laforgue? Là encore, le protagoniste devient un amant violent de l'actrice Kate, le double d'Ophélie disparue. Son prénom est d'ailleurs très significatif et appelle au moins un bref commentaire. En effet, pour bien comprendre la signification de la présence de ce prénom dans le texte laforguien, il faudrait revenir à la genèse de la pièce du dramaturge britannique. Or, Ophélie n'était pas un personnage créé du néant. Au contraire, comme c'est souvent le cas chez les écrivains de fiction, le prototype de l'héroïne existait vraiment. C'était une jeune paysanne de Tiddington, petit village situé non loin de Stratford, qui s'appelait Katharine Hamlet et qui a disparu tragiquement et prématurément. Cela s'était passé vingt ans avant la composition de *Hamlet* : un jour, une belle fille du voisinage lointain de William Shakespeare s'était noyée dans l'Avon, plus précisément à l'endroit où les saules se penchaient sur la rivière qui était presque stagnante en cet endroit. Personne n'est venu à l'aide, Katharine fut morte sur place (Helsztyński, 1973: 841). Shakespeare avait alors quinze ans, mais ce souvenir douloureux de la prime jeunesse le tourmentait toujours avec une force telle qu'après tant d'années il s'est décidé, peut-être pour s'en débarrasser, à l'incorporer dans sa tragédie. Laforgue est censé connaître cette histoire. Dans le cas contraire, comment pourrait-on expliquer cette coïncidence étonnante des prénoms ?

Il faut bien admettre cependant que ce qui est à l'origine des relations toxiques nouées par les deux héros marqués du sceau hamletien et ce qui par la suite rend leurs aventures similaires, c'est le même motif d'ordre psychologique : rassasier l'égoïsme maladif, satisfaire le besoin de se faire du bien. « Elan, extase du puits

qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence » (Rodenbach, 1892: 40). Cette formule paroxysmique montre par excellence à quel point le veuf éploré, avec son penchant pour le narcissisme, peut avancer dans la définition de ses sentiments pour la nouvelle bien-aimée. Pétrifié depuis cinq ans dans sa solitude, Hugues Viane cède au ravissement diabolique de la ressemblance. En effet, nous ne pouvons pas le commenter autrement : cette démarche machiavélique à laquelle recourt le héros ne vise qu'à apaiser le désir d'une présence sensible de la femme disparue. Il n'y a pas de place pour Jane en tant qu'individu, en tant que personnalité distincte de celle de l'épouse morte.

Il en est de même pour l'Hamlet de Laforgue. Méconnu, le poète s'enorgueillit des compliments de Kate, impressionnée par la virtuosité du dramaturge. Dorénavant, la vanité du prince et le besoin d'être glorifié en tant qu'artiste exceptionnel surgissent avec une force redoublée. Les mobiles de son action, y compris son projet du départ secret pour Paris, ne font plus de doute. Nous avons beau y chercher une vraie passion amoureuse. En réalité, si à la source de la liaison de Viane avec Jane se trouve la foi en l'amour miraculeusement ressuscité pour une femme ressemblant à l'épouse défunte, l'Hamlet laforguien ne traite l'aventure avec l'actrice que comme une bonne occasion pour se régaler des voix de la critique favorable dont il rêve depuis toujours. Affamé de toute sorte d'éloges, il provoque et incite aux compliments sous son adresse. L'actrice « à l'âme haut placée » déclare :

Quand j'ai lu les scènes de l'enfance et des premières fiançailles de mon rôle, dans votre espèce de pièce, oh ! [...] vous devrez être unique et incompris ! et non pas fou, comme ces gens à cure-dent et à éperons le disent (Laforgue, 1996: 98).

A quoi le protagoniste répond :

Ce drame-ci, ce n'est rien, je l'ai conçu et travaillé au milieu de répugnantes préoccupations domestiques. Mais j'en ai encore, là-haut, des drames et poèmes, des féeries et des métaphysiques, inouïs, foudroyants ou donneurs de mort lente ! (Laforgue, 1996: 99).

On pourrait multiplier les exemples qui mettent en plein jour les convergences entre les éléments de l'univers représenté dans les deux livres, plus précisément entre les protagonistes, les événements et les fonds d'action, examinés dans le contexte de la pièce de William Shakespeare. Loin de vouloir les présenter les uns après les autres, nous nous proposons plutôt de prendre quelque distance par rapport à l'analyse détaillée des textes pour examiner les conséquences qui découlent d'un tel « jumelage » intertextuel.

L'une d'elles, sans doute essentielle, est que la lecture de ces deux œuvres nous renvoie constamment au texte d'origine, à l'hypotexte. Ce qui fait la qualité de ce regard spéculaire, c'est qu'il ne concerne pas uniquement la question de l'improvisation sur le canevas britannique, mais il se fait aussi au niveau de la langue et de la forme littéraire. Sans dissenter sur les motifs pour lesquels les écrivains ont choisi l'œuvre de Shakespeare pour objet de leurs expérimentations linguistico-formelles,

nous proposons l'analyse du phénomène lui-même, qui, quoique repérable tant chez Laforgue que chez Rodenbach, se distingue par certains traits importants en fonction de la conception de la réécriture que possède chacun des deux romanciers. Effectivement, ce qui unit les écrivains, c'est en l'occurrence l'idée commune de traduire le « climat » de la pièce shakespearienne sans garder la forme du drame ni son langage spécifique. Loin de vouloir profiter des moyens d'expression chers au maître de Stratford, ils préfèrent déguiser les scènes en séquences narratives bien distinctes (nous pouvons en discerner quinze), comme c'est dans le cas de Laforgue, ou en courts chapitres dont se compose le roman de Rodenbach. En effet, les deux semblent réaliser dans une certaine mesure le rêve de Mallarmé du théâtre sans décor, sans personnage et même sans action. A prôner cela, Mallarmé affirme la supériorité du livre sur la représentation théâtrale et son souhait d'un théâtre à lire : « A la rigueur un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer en dedans » (Hubert, 1998: 214). Ainsi, au lieu des actes et des scènes, Laforgue introduit des séquences narratives dont le découpage est bien précis, parfois même abrupt. Tout est tenu dans la tonalité de la devise obsessionnelle d'Hamlet : « Il faut agir » qui demeure d'ailleurs en une opposition nette avec la stagnation du héros shakespearien. Le dynamisme est donc le résultat direct des juxtapositions curageuses des séquences successives ; il peut récompenser le manque de transition entre les épisodes dont le maître est pourtant le dramaturge britannique.

Une autre conséquence de la *narrativisation* du texte élisabéthain chez Laforgue est la réduction de la longueur de l'œuvre par rapport au modèle. Le code générique de la nouvelle implique le resserrement du nombre des personnages (de la trentaine chez Shakespeare il n'y reste que dix), mais aussi de la dimension spatiale qui, autant que chez le maître de Stratford, se caractérise par la multiplicité des lieux d'action ; dans le cas de Laforgue, elle se borne au château, ses salles, les remparts ainsi qu'à quelques espaces transitoires comme les escaliers ou les corridors. Le rôle de ces derniers est de rendre possible les errances du héros tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de sa demeure, dans un espace naturel. A cela on peut également ajouter un resserrement temporel qui entre en relation d'opposition évidente avec l'œuvre de Shakespeare. L'intrigue de la pièce couvre plusieurs jours, celle de Laforgue occupe quelques heures. La nouvelle débute le soir du 14 juillet 1601 et finit encore avant la nuit. La concentration temporelle est donc considérable.

En ce qui concerne le roman de Rodenbach, il constitue un vrai miroir des procédés auxquels recourt Laforgue. Il importe de remarquer que le manuscrit du texte de Rodenbach, avant de se transformer en « vrai » roman, subit de nombreuses modifications, dont l'addition de deux chapitres supplémentaires, ceux qui décrivent les retrouvailles du protagoniste et de la cité lorsque le charme diabolique de la ressemblance entre Jane et la défunte disparaît (chapitres X et XI). Sans oublier l'idée de faire accompagner le texte du roman des illustrations de la ville de Bruges.

Ces sont avant tout les rues, les places, les façades, les monuments et les canaux qui non seulement font étouffer l'œuvre de Rodenbach, mais aussi apportent certaines précisions concernant le décor. Bref, elles assument la fonction des didascalies propres au drame. Par conséquent, relativement court au moment de la première édition, le récit s'est allongé pour les besoins purement formels. De la nouvelle publiée en feuilletons dans le *Figaro*, il s'est transformé, conformément aux souhaits de l'écrivain, en un texte qu'on a pu considérer déjà comme un roman proprement dit et qu'on a pu finalement éditer en tant que volume intégral. Toutefois, il existe également une autre raison pour laquelle l'auteur s'est décidé à insérer l'élément iconographique dans l'ensemble de son « récit-photo » (Grojnowski, Bertrand, 1998: 10). C'est la volonté de faire de son livre le roman charnière, roman symboliste, qui « tire son originalité d'une appropriation choisie des principales esthétiques, sans se soucier des barrières de genre ni d'un quelconque avant-gardisme » (Grojnowski, Bertrand, 1998: 43).

Aussi le statut générique de ces deux œuvres n'est-il pas évident. Les textes de Laforgue et de Rodenbach balancent à la frontière de la prose poétique et du drame caché derrière le discours indirect libre (Rodenbach), derrière le temps d'action qui ne dure qu'un jour (Laforgue) ou bien dans les monologues rappelant parfois les longues tirades du drame classique.

Il convient de signaler d'ailleurs qu'aussi bien Rodenbach que Laforgue s'appliquent à transgresser les formes existantes de l'écriture, insuffisantes selon eux pour dire l'inédit ou pour dire encore plus. Déçu de l'étroitesse de la forme dramatique quand il s'agit de focaliser le texte sur le personnage éponyme, personnage névrosé, voire narcissique, Laforgue procède à une sorte de transposition entre deux genres littéraire, à savoir entre le drame et la prose narrative. Pour désigner ce procédé en matière de réécriture des pièces élisabéthaines, Gérard Genette se sert des notions toutes nouvelles de *transmodalisation* et de *narrativisation* (Genette, 1961: 328-330). Laforgue, dans l'opinion du chercheur, s'aventure dans cette opération audacieuse du changement de statut de l'œuvre parce qu'il sait bien que :

L'aptitude à la focalisation et au « monologue intérieur » (*To be or not to be* non plus comme déclamation mais comme méditation intime) est un des principaux avantages du mode narratif sur le dramatique (Genette, 1961: 328).

En définitive, la manœuvre d'appropriation par la *narrativisation* à laquelle recourt Laforgue dans son texte inscrit la nouvelle dans la formule de *récit de promenade-divagation philosophico-poétique* où le héros, chargé du poids de nihilisme fin de siècle, incarne les angoisses de son créateur et de ses contemporains. Bref, Laforgue actualise le drame élisabéthain. Les longues errances crépusculaires, habitudes communes à l'Hamlet laforguien et au héros de *Bruges-la-Morte*, deviennent d'excellents occasions pour des réflexions tant existentielles qu'esthétiques :

Hamlet descend de sa tour, enfle une longue corridor [...], puis tourne par un palier où les deux hallebardiers de faction ont à peine le temps de le reconnaître [...] Hamlet leur crie en

passant : *Sustine et abstine*¹ ! Liberté, liberté ! et sifflotant, il descend encore un escalier (Laforgue, 1996 : 80).

Ce n'est pas seulement la forme de l'œuvre qui décide ici de son caractère novateur et singulier. C'est aussi la langue de Laforgue qui mérite l'attention particulière et dont le choix est d'ailleurs le dénominateur commun avec le roman de Rodenbach. Remarquons d'abord que la prose de Laforgue, ainsi que celle de l'auteur de *Bruges-la-Morte*, est éminemment poétique, en quoi elle récompense en quelque sorte ce qui constitue la valeur du drame en vers de Shakespeare. La musicalité des phrases ainsi que le soin porté au rythme en sont la meilleure preuve :

O pauvre anse stagnante ! Les flottilles des cygnes royaux à l'œil narquois n'y font guère escalade [...] O pauvre anse ! Crapauds chez eux, floraisons inconscience. Et pauvre coin de parc ! bouquets dont les jeunes femmes se débarrassèrent comme minuit tintait. Et pauvre Sund ! flots abrutis par autans inconstants, nostalgies bornées par les bureaux très quotidiens du Fortinbras d'en face !... (Laforgue, 1996: 68).

Ainsi, la modernité des *Moralité légendaires* ne consiste pas seulement en une réécriture parodique des textes déjà existants, mais aussi, ou même surtout, en un travail sur les nouveaux moyens d'expression. Cela s'explique notamment, comme le constate Pierre Martino dans son *Parnasse et Symbolisme*, par l'invention de nombreux mots, très pittoresques, par la dislocation de la phrase littéraire, trop logique, et par la multiplication des comparaisons les plus inattendues.

Il en est de même chez Rodenbach. Les mots choisis par le romancier belge sont sélectionnés avec piété, rares mais précis, « souvent portés par une discrète musique » (Grojnowski, 1998: 36). Loin de relater uniquement l'action, ils établissent « une *télégraphie immatérielle* entre le donné et le perçu, l'âme et la raison » (Grojnowski, 1998: 36).

Le temps coule en pente, sur un lit sans pierre (Rodenbach, 1892: 42).

Il s'arrêta, regardant au loin, inventariant le vide, des larmes nées au bord des yeux... Ah ! comme elle ressemblait à la morte ! (Rodenbach, 1892: 30).

Si le classement générique de l'œuvre de Rodenbach pose incessamment des problèmes (son statut balance entre la nouvelle fantastique, le roman psychologique, le poème en prose ou bien le roman poétique), l'élément poétique s'en dégage pourtant toujours et sans égard à sa nature esthétique. Le travail sur le rythme, l'alternance des passages proprement narratifs avec les fragments qui se contentent de commenter les événements, le souci de l'orchestration de la couche vocalique et consonantique du texte, tout cela nous amène à constater que plus que la question du genre dans lequel l'œuvre s'inscrit, c'est son caractère « symboliste » qu'il importe de signaler et dont l'écrivain donne lui-même la définition.

¹ « Supporte et abstiens-toi » ; maxime des stoïciens.

C'est le rêve, les nuances, l'au-delà, l'art qui voyage avec les nuages, qui apprivoise les reflets, pour qui le réel n'est qu'un point de départ et le papier lui-même une frêle certitude blanche d'où s'élançait dans des gouffres de mystère qui sont en haut et qui attirent (Bodson-Thomas, 1942: 12).

Tout en restant au niveau de la langue, et plus précisément de la stylistique, force nous est de remarquer que ce qui rapproche encore plus les deux textes, c'est la présence, pour ne pas dire l'omniprésence du champ sémantique de l'élément aqueux. Son apparition est d'ailleurs indispensable si on veut rester dans une relation étroite avec la pièce de Shakespeare où le suicide d'Ophélie par la noyade est un événement de grande importance, poussant le prince aux comportements bien concrets et significatifs. En effet, dans les deux cas nous avons affaire à l'image de l'eau sinon morte, du moins « malade », lépreuse. Ainsi lisons-nous chez Laforgue, dès les premières pages :

O pauvre anse stagnante ! [...] Du fond vaseux de paquets d'herbage, là, montent, aux pluvieux crépuscules, vers la fenêtre de ce prince si humain, les chœurs d'antiques ménages de crapauds, râles glaireux, expectoré par de catarrheux vieillards dont un rien de variation atmosphérique dérange les rhumatismes ou les gluates pontes. Et les derniers remous des bateaux laborieux viennent troubler à peine, non plus que les perpétuelles averses, la maladie de peau de ce coin d'eau mûre, oxydée d'une bave de fiel balayée (comme de la malachite liquide), cataplasmée çà et là de groupes de feuilles plates en forme de cœur autour de rudimentaires tulipes jeunes... (Laforgue, 1996: 68).

L'élément aquatique qui prédomine dans la description du coin du parc où se dresse la tour habitée par Hamlet, transforme le paysage présenté dans un univers en déliquescence. Partout on sent l'odeur de la pourriture liée à l'image du cloaque évoquée dans le texte à plusieurs reprises. L'impression envahissante de la décomposition, renforcée encore plus par la présence d'un vocabulaire médical précis : « expectorés », « catarrheux », « cataplasmée », n'engendre qu'un climat malsain relatif au corps agonisant. Tout y est sur le point de mourir, de s'émietter ou de se décomposer.

Avec les images de la pluie, de la brume, des canaux remplis d'eau stagnantes, la liquidité inonde l'univers romanesque de Rodenbach, de manière à estomper les contours de l'espace et du temps.

Il se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguille les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables ! (Rodenbach, 1892: 23).

Enfoncé dans ses souvenirs, le héros fait son trajet quotidien sans apercevoir les détails des paysages urbains parcourus ainsi que les jours qui passent. L'eau exerce ici le pouvoir anesthésique et lénifiant :

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte (Rodenbach, 1892: 26).

L'espace de la maladie du désespoir où vit le héros parodié par Laforgue et l'univers lénifiant de Bruges décrit chez Rodenbach, ne rappellent-t-il pas l'espace pénitentiaire et oppressant de Shakespeare (« le Danemark est la prison ») ? Tous les trois espaces sont plongés dans l'obscurité et dans une pénombre maussade. Tous les trois se situent à la lisière de la réalité et du songe. A force de créer l'ambiance mélancolique et passéiste, ils constituent un dénominateur commun des œuvres qui se mirent et se répondent mutuellement.

Il y aurait sans doute bien d'autres convergences à examiner encore entre les textes de Jules Laforgue et de Georges Rodenbach. Même s'il y a aussi, dans l'attitude des deux écrivains, des divergences notables. Alors que Rodenbach ne cesse d'exprimer sa nostalgie après la Flandre natale, Laforgue tient à raconter le sentiment de la vanité de l'existence humaine qu'il décrit comme une maladie incurable, voire mortelle, et que seule l'ironie et la distance par rapport au monde et à soi-même peut rendre supportable.

L'Hamlet du maître de Stratford ne se pétrifie pas dans sa pose originelle du XVII^e siècle. Laforgue le parodie et ironise en introduisant ses propres dilemmes. Rodenbach quant à lui le soumet à l'action de la ressemblance néfaste entre deux femmes et même lui ordonne de tuer l'une d'elles. Ophélie, vraie ou doublée, doit pourtant être morte. De toute évidence, le mérite de Shakespeare est d'avoir doté son protagoniste d'un réservoir illimité de visages. Sans perdre aucun de ses traits pertinents, traits originellement shakespeariens, Hamlet se laisse facilement adapter aux besoins des différents époques. Parfaitement reconnaissable, il véhicule ainsi, chez Laforgue et chez Rodenbach, les images d'artistes du XIX^e siècle, écrivains tourmentés par la pensée décadente et imprégnés de la vision symboliste du monde.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES

- Lejealle L. (1996), *Jules Laforgue, Choix de Poèmes, Hamlet, Jugements sur Jules Laforgue*, Paris : Librairie Larousse.
- Rodenbach G. (1986), *Bruges-la-Morte*, texte établie d'après l'édition originale de 1892, choix de variantes par Christian Berg, Préface de François Duyckaerts, Lecture de Christian Berg, Bruxelles : Labor.
- Szekspir W. (1973), *Dziela dramatyczne*, sous la direction de Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska, Warszawa : PIW.

II. ÉTUDES

- Dansel M. (1996), notices, notes, et documents dans Laforgue Jules, 1996, « A propos d'Hamlet », *Choix de poèmes, Hamlet*, Paris : Larousse.
- Genette G. (1961), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.

- Grojnowski D., Bertrand J.-P. (1998), « Présentation » dans « Bruges-la-Morte » de George Rodenbach, Paris : Flammarion.
- Hubert M.-C. (1998), *Les Grandes théories du théâtre*, Paris : Armand Colin.
- Martino P. (1958), *Parnasse et Symbolisme*, Paris : Librairie Armand Colin.
- Rodenbach G. (1891), « La poésie nouvelle. A propos des Décadents et des Symbolistes », *Revue bleu*.
Cité par Bodson-Thomas A. (1942), *L'esthétique de George Rodenbach*, Liège : Vaillant-Carmanne.
- Rodenbach G. (1895), « Paris et les petites patries », *Revue encyclopédique*. Cité par Gorceix P. (1992), *Réalité flamandes et symbolisme fantastique*, « Bruges-la-Morte » et « Le Carillonneur » de Georges Rodenbach, Paris : Lettres Modernes.
- Schmidt A.-M. (1955), *La Littérature symboliste (1870-1900)*, *Que sais-je ?*, Paris : Presses Universitaires de France.