

Barbara Sosień

Université Jagellonne de Cracovie

EUGÈNE DEMOLDER, *LA
LÉGENDE DE SEPPÊ-KAAS
AU JOURS DES MORTS*. SUR
LE LIEU CLOS, LES ESPACES
OUVERTS ET QUELQUES
INTRUS(ES)

On enclosed place, open spaces and certain intruder(s)

ABSTRACT

In the story *Légende de Seppê-Kaas au jour des Morts* by Eugène Demolder every element is doubled. First of all, it concerns the composition, that is, the temporal and spatial structure of the text: the location, Belgium, i.e. the North versus Italy, i.e. the South; the time: present and retrospective past, the narrator: hetero- and homodiegetic. Next, there are the elements of diegesis, which define the narrative dynamics, as well as the symbolic imaginary stratum: ascetic minimalism and erotic freedom, darkness and light, naturalistic literariness and symbolic ambiguity. Cohesion is provided by the ubiquitous image of death: it is death that determines both the sense of current events and the significance of the scenes generated by memories, or, possibly, illusions of the eponymous protagonist-narrator.

KEY WORDS: doubling, eponymous narrator, Belgium, Italy, naturalistic literariness, symbolic ambiguity, death.

Dans le quatrième mouvement du *Quatuor*, une double voix narrative garantit la dimension spatiale de l'univers représenté : Demolder introduit deux narrateurs avec leurs deux récits composant le discours.

Le récit-cadre, mis dans la bouche d'un premier narrateur, homodiégétique mais anonyme, répond du clos, du sombre, de l'horizontal et du statique, avant de s'effacer et céder la place au récit encadré lequel, à son tour, se fera garant de l'ouvert, du lumineux, vertical et dynamique. Le récit encadré, énoncé par Seppê-Kaas, narrateur éponyme, occupe environ deux tiers du discours ; à la fin, il sera brusquement interrompu par le retour du récit-cadre qui mettra en place un événement important, bouleversant bien qu'annoncé par des signes prémonitoires, et surtout inquiétant par son insolite coïncidence avec le premier. L'événement bouleversant sera mis en place par le truchement d'un intrus. Dans le discours demolderien, la présence de l'intrus, explicite ou implicite, non seulement constitue l'argument des deux récits, mais surtout se fait garante de la coïncidence en question, celle des deux éléments-clé, l'un appartenant au récit-cadre, l'autre inscrit dans le récit encadré. C'est bien la nature de ladite coïncidence qui répond de son étrangeté. Mais quel est l'intrus ? Est-il le même dans les deux récits ?

Selon les dictionnaires, l'intrus (ou l'intruse) est « Personne qui s'introduit dans un lieu, une société sans y être invitée, attendue, sans avoir le droit »¹. Dans le conte demolderien, ses figurations paraissent multiples et peuvent être traitées telles les variantes, ou modulations implicites ou explicites, des représentations de la mort : un vieux paysan flamand mort subitement lors d'une veillée le jour des Morts : « [...] Pieter [...] pâle comme un mort [...] venait de s'affaler de sa chaise. [...] Pieter Tromp agonisait ! La Mort était venue ! ... » (161)²; les soldats napoléoniens dans la campagne d'Italie, « [...] compagnons et satellites de la mort » (152) ; les morts découverts dans leurs sépultures violées : « [...] on tirait des cercueils des tombes et on les ouvrait. [...] Les cadavres ainsi arrachés à leur rêve noir [...] » (152, 154). Il importe de signaler que l'une des deux premières pièces de théâtre de Maurice Maeterlinck, publié en 1890 et faisant partie de la « petite trilogie de la mort », s'intitule justement *L'Intruse* : c'est la mort, pressentie anxieusement, qui fait son intrusion dans le quotidien, le rendant ainsi saugrenu, absurde et menaçant. Une étude des affinités possibles sinon évidentes entre l'univers demolderien et celui maeterlinckien serait à même de confirmer, ou nuancer, le bien-fondé de nos remarques.³

Puisse une brève et provisoire réflexion sur l'étymologie et la signification du nom de Seppê-Kaas, personnage-narrateur éponyme soutenir notre piste d'interprétation et frayer l'accès à la dichotomie intrinsèque du récit demolderien. Voici l'incipit de la nouvelle, avec son invocation en anaphore et suivie d'une ébauche du portrait physique et moral du protagoniste, avant qu'il en devienne narrateur : âgé, de grande taille, vêtu d'une veste grossière, chaussé de sabots paysans, taciturne, habitant une chaumière perdue dans une lande sablonneuse, bordée de noirs sapins :

Bon Seppê-Kaas [...], mon sympathique taiseux en veste brune [...] tes longues jambes plantées dans des sabots [...], patriarcal ancêtre de Campine, que mon souvenir se porte souvent vers ta chaumière juchée parmi des dunes de sable, derrière des bois de sapins ! Je me demande pourtant [...] si tu n'es pas un être de rêve, tant tes gestes participent d'une majesté surnaturelle [...] tant tu descends vers la tombe [...] avec de grandes attitudes de martyr résigné. (125–126)

Si le narrateur ne fait que glisser sur la présupposée nature irréelle du vieux paysan, la suite des événements narrés, tels que le déploiement des deux récits les aura instauré, soutiendra le flottement de sens concernant l'identité du « bon Seppê-Kaas » dont la veste brune cache une chemise en flanelle grossière, mais d'un rouge surprenant, sinon extravagant. Nous y reviendrons.

Le nom Kaas, avec ses variantes d'orthographe possibles, est un nom de famille flamand, assez fréquent dans le nord de la France, en Flandre et au Pays-Bas, et signi-

¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/intrus>, consulté le 7 septembre 2016.

² Eugène Demolder, *La Légende de Seppê-Kaas au jours des morts*, (in :), idem, *Quatuor*, Paris : Société du Mercure de France, 1897, p. 125–163. Les citations dans le texte renverront à cette édition, les chiffres entre parenthèse indiqueront la page. Le plus souvent, dans le contexte anthropomorphe du phénomène, Demolder écrit « Mort », par M majuscule.

³ À propos de cet aspect, voir en particulier : Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan : Éditions InterUniversitaires, 1997 (rééd. Eurédit, 2005) ; *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles : Le Cri/ARLLFB, 2005.

fié, en néerlandais, fromage, ou bien son producteur : fromagier. En effet, le signal qui vient d'un tel patronyme est clair : l'homme qui le porte est bien du pays. Le portrait du héros éponyme est ainsi explicite : Kaas, « sympathique taiseux », fils de « ce pays désert », propriétaire d'une humble chaumière, borgne et perdue dans la lande sablonneuse survolée par des corbeaux poussant « des cris noirs » et parcimonieusement jalonnée de clochers d'église. Mais le Kaas de la Campine porte un prénom à consonance italienne : Seppê, diminutif de Giuseppe. La raison plausible d'un tel prénom – ou, pour le moins, vraisemblable – reste en rapport direct avec un passé renvoyant à d'autres cieux et d'autres temps. Car c'est bien à ce Seppê-Kaas, dont l'identité se voile d'une ombre de mystère que le premier narrateur aura cédé la parole, lors d'une veillée campagnarde le jour des Morts, par un mauvais temps de novembre, quand « Les cloches sonnaient pour les trépassés [...] on n'entendait que des glas lointains, et à l'occident une dernière ligne de leur livide avait l'air du linceul du jour » (132). Alors, le vieux « taiseux » (régionalisme fréquent chez les écrivains belges) raconte le grand épisode de sa jeunesse, lorsque, enrôlé dans l'armée napoléonienne avec beaucoup d'autres Flamands et Wallons, il avait participé à la campagne italienne, très loin de sa Campine natale, région située en Flandre Septentrionale. N'a-t-il pu rapporter le diminutif de Seppê, tel le butin, de cette guerre lointaine, comme il en a rapporté une grande balafre sur son sein droit, en guise de médaille d'honneur, distinction jamais obtenue ? Balafre, mais aussi – le non-dit du texte autorise une telle conjecture – aptitude à partager avec ces « misérables amis », par le truchement de sa parole, ses « bizarres souvenirs », ou rêves italiens.

Effectivement, deux espaces géographiques se disputent la topographie du texte, la Campine flamande et l'Italie, soit le Nord et le Midi, tant il est vrai que tout est double dans ce discours demolderien, à la fois contradictoire et complémentaire, comme le sont l'avert et le revers d'une monnaie, ou médaille... Ainsi, dans l'univers du récit, double semble être le sens de la configuration du nom et du prénom du protagoniste ; l'organisation du discours ; la structure du texte ; le cadre narratif, autant temporel que spatial, tout comme double est – sans parler de la collusion de la veine « naturaliste » et « symboliste », l'un des traits majeurs de la littérature belge⁴ – le chronotope du discours : le présent campinois *versus* le lointain jadis transalpin, bien que, dans le discours du protagoniste, le mot Alpes ne soit prononcé qu'une seule fois, et vaguement. Car c'est bien Seppê-Kaas, vieux paysan flamand qui fait revivre, par son récit, le temps de jadis où, enrôlé dans l'armée napoléonienne, il s'est trouvé pris dans le tourbillon d'une guerre incompréhensible. Projeté dans un monde autre, dans un Ailleurs autant éblouissant que formidable et inconcevable, Kaas en est revenu à jamais stigmatisé, ses potentielles capacités de rêverie libérées. Rêverie dont son art de conteur rustique aura tiré sa substance poétique.

On considérerait donc la chaumine campinoise de Seppê en tant que degré zéro du double cadre spatial du récit. Il s'agit d'une case paysanne telle que d'innombrables œuvres à vocation « naturaliste » ont déclinée : pauvre, basse, borgne, fruste, sombre et enfumée, ayant pour l'unique éclairage et le chauffage un maigre feu de sarments, dont la flamme aussi rapidement jaillit et illumine l'intérieur qu'elle s'éteint. Le geste des

⁴ Dans son étude capitale sur le conte fantastique en Belgique, Éric Lysøe remarque bien qu'il s'agit « [...] d'une littérature *intermédiaire*, mi-prosaïque, mi-poétique, où se conjuguent la matière et l'esprit » (Lysøe 1993 : 516).

main du conteur jetant les sarments dans l'âtre marque le rythme et souligne la force suggestive de ses paroles ; son récit se focalise sur la napoléonienne aventure militaire vécue un demi-siècle auparavant, gardée dans sa mémoire, recomposée moyennant son « souffle épique » et partagé avec ses humbles voisins et amis. Le dit du premier narrateur, momentanément auditeur, est explicite :

Et je trouvais des sympathies entre le récit du vieux rustre et le geste avec lequel il jetait les sarments dans l'âtre. [...] Seppé-Kaas [...] faisait resplendir par son conte les joyaux d'un climat prodigieux et invraisemblable, extrayait en même temps les bijoux clairs des forêts de son pays [...]. (131)

[...] C'était le soir des Morts. Les cloches sonnaient pour les trépassés. [...] à l'occident une dernière lueur livide avait l'air du linceul du jour. Les plaines pleuraient [...] on reparlait toujours des morts. (132)

La chaumine abrite la famille de Kaas, composée de ses deux vieilles sœurs, silencieuses, « fantômatiques [...] avec des airs de revenants », pareilles aux « anciennes statues tombales animées, [avec] ces vagues sourires de mortes... » (130). Le récit demodé rien les imagine ainsi, pieuses et besogneuses, dépourvues de toute trace de sensualité et de charme féminin, fût-il effacé par l'âge, leur aspect physique et leur profil moral restant en parfaite harmonie avec le cadre naturel, qu'il s'agisse de l'espace clos de leur chaumière, ou de celui ouvert, soit la lande déserte de la Campine : « [...] grandes paysannes maigres, aux chairs jaunes. Leur bonnet cachait leurs cheveux, rapetissait leurs fronts ridés [...]. Elles avaient vécu en célibataires, chastes et sauvages comme leur pays [...] » (129–130). À ce propos, le lecteur, cédant à la tentation – certes anachronique mais irrépressible – d'associer l'imaginaire littéraire belge à la peinture, penserait à la célèbre toile de Pieter Brueghel l'Ancien : *La Tête de Paysanne* (1563–1568).

Le soir des Morts, une douzaine de misérables habitants du hameau se pressent donc autour de ce foyer, angoissés, inquiets et méfiants, car « Chacun redoutait des compagnons inattendus à la causerie [...] » – en un mot, craignait la venue d'un intrus ou d'une intruse, tous solidaires dans leur peur, ancestrale, complexe et propre à bien de civilisations. En effet, lors du récit italien de Seppé, un vieillard, pâle, voûté et transis de froid, frappe à la porte et entre dans la chaumière. L'assistance frissonne, car on le croyait déjà mort, ce vieux Pieter Tromp. L'intrus, nonobstant voisin et ami de l'hôte, s'installe près de la cheminée, alors que Seppé évoque l'Italie, conquise par la Grande Armée au prix de milliers de morts, mais toujours ensoleillée, riante et merveilleuse, contrée lointaine au-delà des Alpes où personne n'a jamais froid et où la nature s'offre avec cette même insouciance et joyeuse sensualité que le jeune étranger venu du Nord croit lire sur les visages des habitants, hommes et femmes, qu'ils soient riches ou pauvres. Bientôt, il s'avère que le vieux paysan n'est venu là que pour y mourir, ce qui coupera court au récit italien encadré : « Tous frissonnèrent. Pieter Tromp agonisait ! » – lira-t-on (161). C'est la Mort qui aura fait ainsi son intrusion dans le flamand lieu clos, une mort venue du dehors, le dehors que le chronotope du discours a bien pris soin de justifier, d'arranger et annoncer : le paysage, la saison, le temps qu'il faisait, le jours précis et le moment de la journée.

La première narration, soit le flamand récit cadre, inscrit la chaumière dans le paysage médiatisé par une adéquate hypotypose descriptive. En hiver, ceux qui parcourent le pays campinois, n'éprouvent que les « [...] poignantes épouvantes au silence absolu

qui y règne », silence que seuls « noirs cris de corbeaux » (126) perturbent. Les landes et bruyères, balayés par le vent et infinis telle la mer, s'étalent à perte de vue⁵. Mais, contrairement à l'imaginaire maritime, ces landes semblent oppressantes et accablantes, sous un ciel mélancolique, pesant et (trop) facilement imaginé à la manière de Baudelaire, puisque bas, lourd et pesant « comme un couvercle » – rapprochement intertextuel auquel le texte de Demolder encourage le lecteur, puisque ceux qui choisissent de les traverser « [...] portent sur [leurs] épaules le deuil de ces cieus [...] » (127). Anthropomorphisées, les plaines de sable et de bruyères campinois pleurent et se lamentent, sous un ciel endeuillé. Comme dans un rêve cauchemardesque, ou lors d'une vision hallucinatoire, les lueurs du coucher du soleil étalent leurs lividité de linceul mortuaire, prêtes à annoncer la mort du jour, au son des glas, lointain et quasiment infini, ces glas qui, chez Demolder, ne sonnent que pour quelque enterrement.

Nous le savons déjà : appelé sous les drapeaux par Bonaparte, le jeune Seppê, protagoniste du double récit, quitte son pays. Le récit de son aventure occulte le nom de Napoléon, le conteur n'évoque qu'un « [...] héros qui soulevait l'Europe [...] et avait annexé nos provinces aux siennes [...], celui sous le commandement duquel “Nous marchions [...] nous offrant en moisson à la Mort des victoires” » (135). Innommé / Innommable, tel le Dieu de guerre, Bonaparte ne serait-il pas pourtant bien nommé, lui aussi, le grand intrus, ainsi que sa Grande Armée – grande intruse, composée de milliers de soldats de nationalité diverses, enrégimentés dans ses troupes, semant la mort par milliers et tombant de même, dans une Italie déchirée par la guerre, nonobstant toujours luxuriante, sensuelle et heureuse ? Alors, Seppê, l'un des faucheurs au service de ce Dieu de la guerre, raconte ses accointances avec la faucheuse. Sinistre faucheur, mais aussi porte-morts, celui dont le corps restera à jamais marqué par le souvenir de ses services funèbres, sur les champs de bataille. Voici le fragment en question :

Les morts ! [...] Je les ai coudoyés [...] mes mains sont encore fatiguées d'avoir soulevé les têtes lourdes des morts ! [...] Après les combats livrés [...] dans les campagnes du Nord, nous descendîmes vers le Midi. [...] Je vois les fleuves de nos armées dégingoler par tous les chemins ouverts [...]. Nous abandonnions, dans le sang [...] des ennemis et des amis [...] sous un suaire de fumée [...] qui mettait du froid dans nos veines [...]. Nous arrivâmes [...] à la région des montagnes. Ah ! [...] On dirait que la terre se soulève dans une révolte contre le firmament. (134-138)

La marche mortifère vers l'Italie mène toujours plus loin et plus haut, à travers les montagnes dans la neige, vers le printemps, vers le Midi. Une reconstruction du contexte historique, celui auquel le récit de Seppê se rapporte moyennant les lyriques allusions émotionnelles émergeant des strates de sa mémoire affective, permettrait de déduire qu'il s'agit du célèbre passage du col du Grand-Saint-Bernard, où, en mai 1800, Bonaparte a franchit les Alpes, avec ses 40 000 hommes. De cette expédition dans un cadre orographique exceptionnel, la mémoire du vétéran-conteur ne garde que

⁵ Un air de parenté entre l'imaginaire spatial de Demolder et celui inscrit dans la poésie d'un Emile Verhaeren semble indubitable. En témoignerait, particulièrement, le célèbre *Vent*, du recueil *Les villages illusoires* (1895) : « Sur la bruyère longue infiniment, / Voici le vent cornant novembre; / Sur la bruyère, infiniment, / Voici le vent / [...] Le vent sauvage de Novembre ».

les souvenirs de quelque « élévation grandiose », et, de l'autre versant, d'une extraordinaire et totale transformation de la nature s'offrant à son regard :

Le ciel se métamorphosa en un foyer d'azur étincelant. Une vaste plaine, plantée de lauriers verts, d'amandiers [...] s'ouvrit devant nous [...] montrant tous les signes d'une fertilité opulente. Ah ! Le pays étrange ! [...] Nous arrivâmes près d'une ville merveilleuse. Ses remparts baignaient dans l'eau bleue [...]. Son nom était suave. Comme les nuits étaient étoilées et chaudes, les feux de bivouac étaient remplacés par le clair de la lune. [...] des troubadours [...] aux yeux noirs [...] chantaient comme des rossignols. (144)

L'absence quasi totale de toute topographique précision nominale est frappante : à l'exception du mot « Alpes », aucun toponyme ne permet de localiser avec certitude, ou contextualiser avec quelque vraisemblance la ville au nom « suave ». Néanmoins, le lecteur, instruit ou imaginatif est libre d'admettre ou de déduire qu'il s'agit de Venise : Seppê évoque les grands palais, les balcons, les bateaux, gondoles et barques chargées de fruits exotiques, le canal, les guitares, les chants, les lumières, les parfums, etc. En surgit l'image d'un pays autant réel qu'irréel, image qui ne fait que soutenir le doute et l'incertitude quant à la réalité de cette période de l'existence même de Seppê. Il avoue, devant son humble auditoire transis : « Je n'ai jamais pu m'assurer si j'étais [...] sur le monde ou en rêve magique [dans] ce passé équivoque [...] » (143).

L'équivoque atteindra son apogée lorsqu'une suite d'événements et de rencontres incroyables aura entraîné le narrateur-protagoniste dans une aventure bien autrement étrange. Un jour de paix et de repos dans la splendide cité, au bord de l'eau, par un temps encore plus ensoleillé que de coutume mais singulièrement calme, immobile et comme aux écoutes, Seppê se trouvera emmené, par un cardinal accompagné d'une belle dame ayant pour tout vêtement sa grande chevelure blonde, dans une superbe barque, vers un énorme édifice tenant à la fois d'un gigantesque palais, d'un temple et d'une nécropole. Il y sera forcé de fracasser, d'ouvrir et de fouiller les dalles des superbes monuments funéraires, donc de « violer les sépultures », pour obéir aux ordres du pape (est-ce une fantaisie historique de Demolder ? quelque allusion au pape Pie VII... ? les questions restent entières) désireux de retrouver la dépouille d'un grand saint, enseveli quelques siècles auparavant sous les dalles d'une somptueuse église. Des heures durant – Seppê s'en souvient, ou croit et dit s'en souvenir – il s'adonnait, à contrecœur, à sa tâche macabre : intrus s'il en est parmi les défunts ainsi profanés. Il s'adonne à sa macabre besogne jusqu'à ce qu'une apparition vienne mettre fin à ces activités sacrilèges. Alors, un ange, lumineux, tout resplendissant d'or, d'une beauté absolue et androgyne, surgit au milieu de l'église qui replonge dans les ténèbres (topos stéréotypé dans le genre fantastique), aux sons d'une musique d'orgue :

Il portait dans sa robe traînante des miettes d'étoiles, de la poussière de soleil, des lueurs d'arc-en-ciel. Le grand temple en fut ébloui [...]. Le chérubin s'avavançait pieds nus, léger comme le Christ sur les ondes, et il souriait comme une princesse, la bouche fleurie, le cheveu plus brillants que du vermeil. Le jour pâlit... La courtisane parut avoir perdu toute grâce et toute lumière. (158–159)

L'ange indique la tombe abritant le corps du saint, resté intact dans sa sépulture : « L'ange [...] se dirigea vers une tombe, et d'un geste éclatant de ses bras nus, il en désigna l'inscription : – C'est là ! proféra-t-il. [...] On découvrit le saint [...]. Mais un

rôle sourd interrompt Seppê-Kaas. Le vieux Pieter venait de s'affaler de sa chaise » (160–161).

Ainsi, les deux moments coïncident : le récit encadré, celui de Seppê-Kaas, semble atteindre son apogée, ou son climax, par le truchement de la scène imaginée telle l'antithèse de tout ce qui déterminait le récit cadre, car le conteur est arrivé à faire oublier à ses amis la réalité, voire en arracher leurs « âmes noires », au moyen du récit de l'angélique vision épiphanique. Au même moment, l'irruption du récit cadre met fin au charme des propos du vétéran et coupe court à son récit, celui grâce auquel les pauvres miséreux avaient pu, en l'écoutant, « naviguer [...] à travers l'océan de ses songes » (162). Le premier narrateur annonce l'agonie, et bientôt la mort de Pieter, l'intrus venu s'abriter et faire sa dernière veillée dans la noire cabane de Seppê, le soir des Morts.

Or, ce n'est pas seule l'apparition de l'ange, le « merveilleux miracle » (156), dernier épisode dans la suite d'événements étranges qui offre l'argument de la *Légende de Seppê-Kaas* et décide de sa structure profonde. Certes, l'apparition de l'ange aux violeurs des sépulcres (Seppê n'agit pas seul), *eo ipso* la manifestation du message de l'au-delà, avec son répertoire de signes adéquats : la lumière flamboyante, la transfiguration de l'espace, l'éblouissement et la « bonne nouvelle » mise dans la bouche de ce « chérubin » – ange aux attributs flamboyants, symbole de science et de sagesse – tout cela apparenterait la scène commentée au merveilleux chrétien. Cependant, on ne saurait pas négliger une autre scène, à savoir celle, mentionnée plus haut et qui, dans l'économie du discours, paradoxalement, précède l'épiphanie de l'ange et y conduit, les deux étant à la fois antithétiques et complémentaires : il s'agit du déplacement du protagoniste dans une barque, en compagnie du cardinal et de la femme nue.

Nous revenons en arrière dans le texte. La scène, saturée de connotations sensuelles polyvalentes, est présentée comme au ralenti, telle une vision onirique, ou hallucination : la ville inondée de flots de soleil, le port, les bateaux avec leurs mâts, les pêcheurs, silencieux, immobiles et comme endormis, ou agonisants... L'image qui, *mutatis mutandis*, pourrait évoquer celle de Bruges, telle que Georges Rodenbach l'avait immortalisée, en l'imaginant morte: « La cité paraissait vouloir mourir dans un rêve éblouissant et contemplait sa belle agonie dans le miroir immobile de ses ondes » (147). Pourtant – on s'en souvient – une seule barque y surgira, saugrenue, lentement, aussi lente que tout alentour, avec sa coque en forme de dauphin « [...] à la grande gueule ouverte, à la queue émaillée d'or, tordue vers le ciel » (147). Elle a pour passagers un cardinal d'écarlate vêtu, aux apparences aussi autoritaires que débauchées et surtout, ayant à ses côtés une resplendissante courtisane. Blonde et nue sous ses grands cheveux, riante mais restée muette et toute occupée à dévorer les raisins dont elle tient une grappe, Seppê verra en elle « [...] une Ève lubrique et damnée » (148). Or la navigation dans une telle compagnie, lente et berçante, en l'occurrence diurne, vers un but inconnu mais qui n'inquiète guère le jeune soldat flamand, regorge de signes riches en sens symboliques. Nous nous bornerons à en signaler quelques-uns. On y reconnaîtrait, tout d'abord, la prégnance de l'imagination aquatique où toute eau est matricielle dans la mesure où elle répond du complexe du retour à la mère, celle qui berce, accueille et protège, l'élément féminin étant porteur de valeurs ambigües, puisque la femme, qu'elle soit mère ou courtisane, « [...] réhabilite la chair et son cortège de chevelures, de voiles et de miroirs » selon une formule durandienne (Durand 1992 : 268).

De surcroît, Demolder investit son aquatique symbolique féminine d'un important facteur zoomorphe : nous revenons à l'image délphinomorphe de la barque dont la coque est arrangée en forme du dauphin, le superbe mammifère maritime. C'est sa gueule grande ouverte qui abrite le cardinal rouge et sa compagne nue, les deux présentés aux yeux de Seppê « [...] indolemment couchés dans la gueule du phénoménal et somptueux dauphin [alors qu'ils] se prélassaient sur des coussins de soie [...] » (147)⁶. En tant qu'archétype des forces élémentaires maritimes, le dauphin, l'un des mythiques personnages initiateurs et psychopompes, participe aussi de la représentation des ambiguïtés de la féminité, à la fois séductrice et fécondatrice. Le texte demolderien en propose une figuration double, l'image de la femme se trouvant inscrite, quasiment à la lettre, dans celle du dauphin. Qui plus est, il importe de remarquer que la grappe de raisin dans la main de la femme y fonctionne en tant que synecdoque de la vigne, attribut majeur de Dionysos, présent dans divers épisodes mythiques, y compris ceux maritimes et/ou relatifs à la métamorphose de dieu de vigne en dauphin. Pierre Somville, dans son bel article *Le dauphin dans la religion grecque*, la lecture d'un fragment des *Métamorphoses* d'Ovide à l'appui, analyse les rapports entre les représentations de la grappe, du dauphin et du Dionysos. Someville jette une lumière sur « l'épiphanie dionysiaque du dieu-dauphin » (Somville 1984 :16), ainsi que sur l'archétypale portée matriarcale de l'animal marin, celui que les anciennes peuplades pélagiques ont certainement vu émerger, ou jaillir, droit et fuselé, des eaux féminines, à la fois ondulant comme une vague et droit comme un javelot : ambivalent (cf. Somville 1984 : 6–7, sq.).

L'étrange trajet de Seppê-Kaas s'effectue telle une descente vers le royaume des morts, par des eaux également ambiguës, la limite entre celles de la mer et celles des canaux étant imprécise. C'est en compagnie d'une féminité voluptueuse, à travers l'originel élément aquatique et sous le signe de Dionysos qu'il se laisse emmener, pour se voir confronté à l'élément tellurique : aux insolites et monumentaux tombeaux en marbre, ceux qu'il lui faudra brutalement détruire. La dure matière lithique, ainsi malmenée par l'homme devenu sacrilège, sera sauvée de la profanation comme *in extremis* et, grâce à l'intervention du messager divin, redevenue sacrée : « [...] tout est devenu doux. Les orgues chantaient délicieusement. [...] je songeais au miracle de Lazare. On découvrit le saint [...] qui avait conservé ses chairs fraîches » (160). Le récit encadré s'arrêtant exactement là, sans que le héros-narrateur s'étende sur le côté merveilleux de l'événement, le récit cadre reprend le terrain, si bien que l'image qui clôt le double récit est celle du « vieux rustre » agonisant dans la misérable case de son ami Seppê-Kaas.

Ainsi, Le Nord et Le Midi se rejoignent : la Mort, grande Intruse de la légende, atteste son omniprésence, puisqu'elle n'a jamais déserté aucun des deux récits, mais, au contraire, s'est manifestée autant dans le Nord présent et réel que dans l'image du Midi surgissant du passé qui semble un rêve ; dans la chaumière et sur les landes ou bruyères immenses de la Flandre secouée par un vent hostile ; sur les routes ensoleillées de l'Italie et dans ses extravagants *palazzi*, au bord des eaux éclatantes de lumière, sillonnées par des ambiguës barques menant vers le salut, ou la déperdition.

Tout comme coexistent, dans la littérature belge, les associations en apparence « contre nature », selon l'une des formules dont se sert Éric Lysøe et qui déclare :

⁶ Le dessin de Daniel Rops illustrant l'incipit de la *Légende de Seppê-Kaas* et le fragment analysé se répondent.

« [...] la Belgique est romantique *et* réaliste [...], parnassienne *et* naturaliste [...], symboliste *et* naturaliste [...], idéaliste *et* naturaliste [...] » (Lysøe 1993 : 187).

BIBLIOGRAPHIE

- DEMOLDER Eugène, 1897, *La Légende de Seppê-Kaas au jours des morts*, (in :) idem, *Quatuor*, Paris : Société du Mercure de France : 125–163.
- DURAND Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod.
- GORCEIX Paul, 1997 (rééd. Eurédit, 2005), *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan : Éditions InterUniversitaires.
- GORCEIX Paul, 2005, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles : Le Cri/ARLLFB.
- LYSØE Éric, 1993, *Les Kermesses de l'étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris : Nizet.
- SOMVILLE Pierre, 1984, Le Dauphin dans la religion grecque, *Revue de l'histoire des religions*, 2013 : 3–24.