

FEMMES MYTHIQUES FIN-DE-SIÈCLE

MYTHICAL WOMEN AT THE END OF 19TH CENTURY

MUJERES MITICAS FIN-DE-SIÈCLE

Caterina DA LISCA¹

Résumé

Entre la fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle, les personnages d'inspiration mythique ont frappé profondément l'imagination des artistes français et belges francophones. Parmi décadentes et symbolistes, les femmes mythiques associées à l'univers aquatique connaissent une fortune tout à fait singulière : elles sont les porte-parole du nouveau langage poétique, du questionnement identitaire et de l'expression du « moi ». Elles parlent des tentatives de création et des appels pour un idéal, de sorte qu'elles deviennent l'objet d'interprétations superposées et contradictoires.

D'un côté, elles sont chargées de multiples symboliques (mythologique, biblique, légendaire et historique) ; de l'autre, elles sont représentées selon la dialectique des contraires (mythique et réelle, idéale et fatale, belle et monstrueuse, sacrée et démoniaque). Divines ou profanes, fascinantes ou repoussantes, les figures féminines qui s'inspirent des déités antiques, des personnages ou des créatures légendaires (comme par exemple Eve, Vénus, Galatée, Léda, Salomé, Hélène, Judith, Cléopâtre, Ophélie, Mélusine ou les sirènes, chimères et les néréides), entretiennent des rapports avec l'univers intérieur et aboutissent à un renouvellement poétique d'ordre « cosmogonique ». Il s'agira de suivre ici quelques-unes de ces figures dans leur devenir moderne et, tout particulièrement, de voir dans quelles circonstances leur représentation mythique s'est imposée à l'époque fin-de-siècle.

Mots-clés : femmes, mythe, drame aquatique, symbolisme; fin-de-siècle.

Abstract

During the late 19th and early 20th century, mythical characters deeply influenced French and Belgium's French's artists. In particular mythical women associated with the aquatic universe had an extraordinary impact on decadent and symbolist poets and painters. These female characters represent a new language in poetry, an introspective inquiry and an expression of the self. Also, they talk about the pursuit of absolute art work so they become the subject of contradictory interpretations.

On one hand, mythical women involve symbolic attributes (mythological, biblical, historical and legendary ones); on the other, they are described by the dialectic of contradictories (mythical and real, perfect and lethal, monstrous and beautiful, sacred and demonic). Divine or earthly, fascinating or repulsive, the

¹ ccalisca@gmail.com, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone, Espagne.

female figures inspired on ancient goddess or legendary creatures (like Eve, Venus, Galatea, Leda, Salome, Helen, Judith, Cleopatra, Ophelia, but also Melusine, Sirens, Chimeras and Nereids) maintain a deep connection with the artist's soul and lead to a renewal in poetic language. We will explore some of these mythical women and their artistic representation during the fin-de-siècle epoch.

Keywords :women, myth, aquatic drama, Symbolism, Fin-de-Siècle .

Resumen

Hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, los personajes de la mitología clásica marcan profundamente la imaginación de los artistas franceses y belgas. Las mujeres míticas asociadas al universo acuático se hacen un lugar singular entre decadentes y simbolistas y se convierten en portavoz de un nuevo lenguaje poético, de un cuestionamiento identitario y de la expresión del « yo ». Estas figuras femeninas hablan de la creación artística volcada en la búsqueda del ideal de modo que se convierten en objeto de interpretaciones a menudo contradictorias.

Por un lado, se pueden asociar a diferentes simbologías (mitológica, bíblica, legendaria e storica), por el otro, se representan según la dialéctica de los contrarios (mítica y real, ideal y fatal, bella y monstruosa, sagrada y demoniaca. Divinas o profanas, fascinantes o repugnantes, las figuras femeninas que se inspiran en las divinidades antiguas, personajes o criaturas legendarias (como por ejemplo, Eva, Venus, Galatea, Leda, Salomé, Helena, Judith, Cleopatra, Ofelia, Melusina, sirenas, quimeras y nereidas)mantienen una relación con el universo interior del sujeto lírico y acaban en un renovación poética de orden cosmogónica. El presente artículo se centra en algunas de estas figuras y su representación artística durante la época fin-de-siècle.

Palabras clave : mujeres, mito, drama acuático, simbolismo, fin-de-siècle.

Introduction

Une lecture attentive des fictions produites à l'époque fin-de siècle nous apprendra que « les mythes sont au cœur de l'imaginaire symboliste »¹ et que les symbolistes descendent aux sources du mythe en avouant la prédominance du rêve sur le réel. En réponse aux dogmes du positivisme scientifique, aux idéologies insatisfaisantes, aux valeurs traditionnelles obsolètes qui dominent le XIXe siècle et au moment où la confiance dans les systèmes et les institutions vient à manquer, la littérature intervient de forme prépondérante. La reprise des déesses antiques, pour en citer qu'un exemple, est aussi bien une tentation de la recherche de l'idéal qu'une tentative d'évasion de ce monde amer, source de la douleur du sujet lyrique. Ecrivains et artistes réagissent en cherchant à mettre au point

¹ Aron, Paul et Bertrand, Jean-Pierre, *Les 100 mots du symbolisme*, P.U.F., Paris, 2011, p. 73.

de nouvelles idéologies par le recours à la mythologie et aux récits des origines. Grâce à la plasticité et à la malléabilité qui les caractérisent, ce type de récits liés à la condition humaine et à l'expérience tragique des limites permet de porter un regard critique sur les réalités culturelles et politiques modernes aussi bien qu'étendre le connaissable aux extrêmes limites de l'être :

le poète symboliste retrouve dans la Fable ancienne l'éternel mystère incarné. Il utilise à sa manière ces symboles consacrés. [...] Lui, les sent vifs et frémissants et ne les touche qu'avec respect, puisqu'ils contiennent le secret dernier des choses. Il les emplit de son rêve, il les modifie suivant son rêve, et s'il les transforme, c'est dans le sens d'une vérité plus profonde. Il les enrichit de ce qu'il aperçoit lui-même de plus complexe et de plus varié dans l'essence intime de ce qui est. Il invente à son tour de semblables mythologies¹.

En plus d'exprimer la complexité d'un monde en ébullition, le mythe littéraire est infiniment extensible au gré d'imaginaires cumulatifs. Ça n'étonne donc pas si même les avant-gardes contribuent à l'irradiation du processus de mythification que nous allons repérer dans les figures aquatiques fin-de-siècle. Dépouillée depuis longtemps du substrat religieux au sens strict et privé de l'aspect fabuleux, la mythologie redevient le langage de la poésie et un moyen pour atteindre de nouvelles vérités qui concernent l'esprit et l'imaginaire de l'homme. Aussi Pierre Albouy le corrobore-t-il:

Le Romantisme, le Parnasse, le Symbolisme, le Surréalisme même, n'ont pas laissé de proposer ici leur solution; et si, à partir du Romantisme, la création mythique à proprement parler relègue au second plan ce problème de l'emploi du merveilleux, la question de la vérité du mythe et de l'imaginaire occupe les esprits, plus que jamais)²

À la fin du XIXe siècle, toutes les disciplines artistiques sont intéressées par l'archétypisation de la femme mythique. Il n'est pas trop aisé de faire un inventaire exhaustif des héroïnes qui participent de cette révolution intellectuelle et esthétique, mais nous allons réviser celles qui ont frappé le plus fréquemment l'imagination des

¹ Beaunier, André, *La poésie nouvelle*, Mercure de France. Paris, 1902, p. 22.

² Albouy, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 14.

symbolistes et qui peuvent être reconduites vers l'élément liquide, notamment Vénus, Salomé, Hérodiade, Mélusine et Lédä.

Le choix d'écrivains et d'artistes qui suit rassemble trois critères formels du mythe littéraire. Ils se présentent d'abord comme les dépositaires des mythes archaïques et ils inventent des variations en deuxième instance ; les personnages qu'ils actualisent possèdent des caractéristiques surhumaines mais adoptent en même temps des ressemblances et des aptitudes humaines inscrites dans le contexte fin-de-siècle ; les éléments réels qu'ils dépeignent sont toujours combinés avec des principes « hors nature ».

Les personnages que nous allons présenter dans les prochains chapitres ne sont que de diverses expressions d'un même « drame aquatique »¹, ce qui d'ailleurs nous permet de les rapprocher du « drame solaire » mallarméen².

Vénus ou le principe d'auto-génération

Vénus, la déesse du désir et de la beauté, ou Gaïa, la mère-nature sont la victoire de l'immanence sur la transcendance masculine. Dans la *Théogonie* d'Hésiode la divinité de l'amour sortit d'une onde de la mer, la même écume se généra quand Saturne lança les testicules de son père Ouranos dans l'Océan. L'image, avec toutes ses modulations³ a stimulé l'imagination des artistes depuis l'antiquité, et a connu une nouvelle gloire grâce aux humanistes de la

¹ Ce dernier est une locution avancée dans notre thèse de doctorat *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, soutenue en 2015 à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone. Elle fait référence au drame solaire de Müller et Cox et à la « tragédie de la nature » dont parle Mallarmé dans *Dieux antiques* (1880). Elle vise à mettre en relation les figures de l'univers liquide avec l'élément du feu et d'autres thèmes subordonnés qui émergent du corpus symboliste.

² Le drame solaire, la succession des saisons et les phases du jour, est pour Mallarmé le « grand et perpétuel sujet de la Mythologie ». Les changements de la Nature sont finalement « approchés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE ». Mallarmé, Stéphane, *Dieux antiques*, J. Rothschild éditeur, Paris, 1880, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

³ Vénus accroupie ou debout dans la coquille à une ou deux valves, accompagnée par les dauphins ou par d'autres personnages mythiques.

Renaissance (Botticelli, Raphaël, Tintoretto, Correggio, Praxitèle), aux peintres et aux sculpteurs maniéristes, aux baroques et aux néoclassiques. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle la naissance marine de la déesse est travaillée à plusieurs reprises par Odilon Redon¹ et Gustave Moreau. Les versions de Redon nous intéressent spécialement puisqu'il nous offre une perspective visuelle des évolutions littéraires et il fait preuve des mythes cosmogoniques. De ce point de vue, *Vénus dans une coquille* (1912) est probablement la peinture la plus représentative : Redon mélange l'image glorieuse d'une déesse auréolée à une plus profane, celle de la vulve (d'où elle sort). Les deux fonds, marin et céleste, qui entourent Aphrodite se fusionnent ; le chaos, la perte des contours, le principe associatif (femme créature, femme créatrice) sont au centre de la quête artistique. Quant à l'antérieur tableau du préraphaélite anglais Walter Crane, *The Renaissance of Venus* (1877), il est aussi fort symbolique dans la mesure où la femme est entourée d'oiseaux blancs qui volent au-dessus de l'horizon (dans le ciel), sur la surface marine (sur l'eau) et, par le reflet, dans les profondeurs (sous l'eau). Le mouvement circulaire qu'ils génèrent aboutit sur terre, se réconcilie avec trois nymphées nues derrière Vénus et il réunit toutes les dimensions.

Pour en revenir à la poésie, Vénus est associée aux peines et aux consolations de l'amour selon l'occurrence mais on l'évoque pour en faire un dispositif d'union cosmique, comme nous montre *L'invitation* (1870) de Georges Eekhoud. Si les métaphysiques antiques et médiévales avaient établi une partition entre un monde céleste, délivré des contingences, et un monde sublunaire, la modernité veut résoudre cette opposition. Eekhoud dirige une sorte de prière lyrique à Venus (« La lune a revêtu sa splendide auréole. / A ce signal Vénus a rallumé ses feux, / Les chastes néneufars ont fermé leur corolle / Aux baisers du zéphyr, amant voluptueux! »²) ; les deux amants sont au bord du lac et l'amoureux invoque la déesse pour qu'elle bénisse leur union (« Oh ! viens au bord du lac confondre nos deux âmes, [...] Nous pourrons voir dans l'eau se refléter l'étoile »³). Le verbe « confondre » fait preuve de la propriété associative du personnage mythique : symbole et prêtresse de l'amour, elle descend, s'approche pour bénir et unir les âmes avec le Cosme. À moitié entre

¹ Rappelons qu'entre 1910 et 1912 Odilon Redon élabore jusqu'à six versions de la Naissance de Vénus. Ses représentations rappellent également les peintures de Salomé.

² Eekhoud, Georges, « Invitation » dans *Myrtes et Cyprès*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1877, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

une pratique de type animiste et une profane (Dieu est absent), la déesse est là pour surveiller et seconder la volonté de l'homme ; dans le ciel (astre) ou dans la mer (coquille), elle regarde et elle est regardée :

*Le croissant de l'astre nocturne
Ote son voile taciturne
Et sourit à mes yeux rêveurs.
Salut, Vénus, blonde planète,
Dont les rayons sur notre tête
Jettent une clarté discrète¹.*

Ce processus de liquidation du ciel, des astres et des chairs est visible dans *La Naissance de Vénus* (1927) de Valéry et il est associé aux propriétés de l'imagination. « Son œil mobile » renvoie au jeu de miroitements (ou de mirages ?) qui se produit entre l'eau, l'astre, l'homme et l'amoureuse. Les vers de Théodore Hannon, poète belge injustement tombé dans l'oubli, portent sur l'admiration idéale d'une « Vénus la blonde » qui naît de l'écume de la mer du Nord, la mer d'Ostende dont le « sceptre est d'or et les plus beaux mirages / Se font réels sur son sable idéal ! »². C'est une mer mythique qui prend les semblances d'une femme fondue avec le ciel et les astres :

*J'ai vu la mer, j'ai vu la mer immense et blonde
Elle étend sa nappe au large horizon gris
Et l'on eût dit, là-bas, le firmament et l'onde,
Deux lèvres de géant closes dans un souris.*

*Au soleil emperlant son dos frangé, la vague
S'en venait se rouler sur le sable étoilé
De coquillages blancs où dort la plainte vague
De quelque néréide à l'amour envolé³.*

La mer blonde est une « grande coquette / Dont l'homme n'a jamais su faire la conquête, / Cruelle, elle se rit de lui »⁴. La tension entre l'idée et sa réalisation est maintenue : femme idéale qui se laisse voir mais qui ne se laisse pas saisir, femme qui fait rêver et se fait à la fois détester ; impassible, la déesse de la beauté fait souffrir

¹ *Id.*, « Méditation » dans *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 61.

² Hannon, Théodore, « Ostende » dans *Au clair de la dune*, Dorbon aîné, Paris, 1909, p. 8.

³ *Id.*, « Marine sentimentale » dans *Au clair de la dune*, Op. Cit., p. 22.

⁴ *Id.*, « Profanes » dans *Au clair de la dune*, Op. Cit., p. 26.

les hommes qui la contemplent jusqu'au point qu'ils ne peuvent plus retenir leurs larmes, comme dans le *Veneri benevolenti* (1885) d'Henri de Régnier :

*Car, bien souvent j'en vois qui s'en viennent pleurer
A tes pieds du tourment d'idéal qui les hante,
Et meurent du désir de l'impossible Amante.
Tu n'as pas de regards pour qui veut t'implorer.
Tu restes insensible à ces larmes humaines
Dont monte jusqu'à toi l'interminable flot,
O Vénus, sans jamais qu'un rire ou qu'un sanglot
Desserre la rigueur de tes lèvres hautaines¹.*

La Vénus de Régnier est une divinité menaçante, sa beauté étant fatale : « Je sens secrètement se glisser dans mon cœur / L'effroi de ta splendeur divine et meurtrière »². La *Vénus* (1902) d'Émile Verhaeren est très originelle dans la mesure où elle semble subir une sorte d'ophélisation :

*Vénus,
La joie est morte au jardin de ton corps
Et les grands lys des bras et les glaïeuls des lèvres
Et les grappes de gloire et d'or,
Sur l'espalier mouvant que fut ton corps,
ont morts.
[...]*

*Vénus,
Sois doucement l'ensevelie,
Dans la douceur et la mélancolie
[...]*

*Sur l'or des mers, tu te dressais, tel un flambeau
Mais aujourd'hui que sont venus
D'autres désirs de l'Inconnu,
Sois doucement, Vénus, la triste et la perdue,
Au jardin mort, parmi les bois et les parfums,
Avec, sur ton sommeil, la douceur suspendue
D'une fleur, par l'automne et l'ouragan, tordue
Tes mains douces, comme du miel vermeil,
Cueillaient, divinement, sur les branches de l'heure,
Les fruits de la jeunesse à son éveil ;*

¹ Régnier, Henri de, « *Veneri benevolenti* » dans *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris, 1889, p. 30.

² *Ibidem*.

*Ta chevelure était un buisson de soleil
Ton torse, avec ses feux de clartés rondes,
Semblait un firmament d'astres puissants et lourds¹.*

Établis sur le principe d'assimilation de contraires, les vers qui précèdent convertissent la femme dans un paysage floral, un jardin mythifié, un *locus almus* dans lequel se déploient les forces aimables et hostiles qui habitent l'intériorité du sujet. Il s'agit pour Eekhoud d'un véritable Eden où *Le Garde Forestier* (1879) trouve soulagement après le travail fatigant réalisé pendant une journée toute entière :

*Là travaille, se cache, est vaillante, en chantant,
Une blonde compagne, une ange qui l'attend ;
[...]
Il ouvre. Il peut serrer
Sur sa mâle poitrine un enfant, une femme,
Une mère ! – L'Eden est chez lui, dans son âme².*

Chaque matin, le travailleur quitte sa « blonde compagne » et la retrouve au tomber du soleil. Le feu de l'astre est associée aux propriétés maternelles et amoureuses, pendant que son cycle se rattache à l'importance de maintenir vive la flamme de la passion poétique. Ainsi, chez Verhaeren, l'âme qui brûle fait renaître des cendres une *Vénus ardente* (1886) :

*En ce soir de couleurs, en ce soir de parfums,
Voici grandir l'orgueil d'un puissant crépuscule
Plein de flambeaux cachés et de miroirs défunts.
Un chêne avec colère, à l'horizon, s'accule
Et, foudroyé, redresse encor ses poings au ciel.
Le cadavre du jour flotte sur les pâtures
Et, parmi le couchant éclaboussé de fiel,
Planent de noirs corbeaux dans l'er des pourritures.*

*Et le cerveau, certes morne et lassé, soudain
S'éveille en ces heures de fastueux silence
Et resonge son rêve infiniment lointain,
[...]
Où la vie allumait sa rouge violence*

¹ Verhaeren, Émile, « Vénus » dans *Les Forces Tumultueuses*, Mercure de France, Paris, 1902, p. 23.

² Eekhoud, Georges, « Le Garde Forestier » dans *Les Pittoresques*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1879, p. 42.

*Et, comme un grand brasier, brûlait la volonté.
Et le désir jappant et la ferveur torride
Ressuscitent le cœur mollement dompté,
Et voici que renaît Vénus fauve et splendide,
Guerrière encor, comme aux siècles païens et clairs,
Qui l'adoraient en des fêtes tumultueuses,
Tandis qu'elle dressait, comme un pavois, ses chairs,
Pâle, le cou dardé, les narines fougueuses¹.*

Cette géographie imaginaire –où le mythe féminin devient l'expression d'une tension intérieure et d'un drame solaire– touche aussi bien l'univers de la fiction que le processus même de l'écriture. De ce point de vue, Vénus peut être considérée comme le principe de l'auto génération poétique.

Salomé et Hérodiade, une seule pécheresse

À la fin du XIXe siècle, l'identité Salomé-Hérodiade est envisagée comme la figure mythique de la princesse orientale aux cheveux dorés, au tempérament fougueux et ornée de bijoux étincelants; bref, un drame solaire tout entier. Mais les premières versions de la fille d'Hérodiade se doivent moins à la génération des symbolistes qu'à l'iconographie médiévale. C'est donc par le domaine des arts visuels qu'il faut s'approcher de la pécheresse. La scène de la décapitation retient l'attention des peintres de la Renaissance italienne et flamande et les poètes religieux restent d'abord fidèles à cette représentation. Cependant, Salomé devient au fil des siècles une figure païenne de plus en plus érotique et manipulatrice, et elle arrive à dépasser l'arrogance vicieuse de sa mère. C'est pourquoi les noms de Salomé et d'Hérodiade s'intercalent et se superposent souvent. La parenté entre les deux permet de traiter les thèmes de la vengeance, la passion, la cruauté démoniaque, la sensualité exotique et l'attraction vers l'idéal trompeur.

En fusionnant l'héritage biblique², classique et romantique et en s'inspirant de la *Deutsche Mythologie* (1844), Heinrich Heine est l'un des premiers poètes à introduire en littérature le nom de la déité

¹ Verhaeren, Émile « Vénus ardente » dans *Poèmes : les bords de la route ; Les Flamandes ; Les moines*, Mercure de France, Paris, 1895, p. 18.

² Salomé s'apparente dans les évangiles à la prostituée de l'Apocalypse et aux pécheresses des origines. Cf. *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

antique. Dans *Atta Trol. Rêve d'une nuit d'été* (1841), Hérodiade est perçue par la sorcière Uraka pendant la cavalcade des esprits. Au XX^e siècle la princesse juive perd son aura chrétienne pour entrer dans les légendes folkloriques européennes, de sorte qu'elle se transforme tour à tour en esprit chevauchant un animal fantastique, sorcière, femme païenne, figure onirique, princesse malade, victime de folie amoureuse, séductrice maligne ou prostituée. Nous avons là les caractérisations amplifiées par décadents et symbolistes. Les recueils de Heine sont traduits et publiés en France l'an 1847 ; Flaubert (*Salammbô*, 1862, *Hérodias* 1877), Lorrain (*La forêt bleue*, 1882), Banville (*Hérodiade* 1857, *Les rimes dorées*, 1870), Laforgue (*Salomé*, 1887), Baudelaire et Mallarmé (*Hérodiade*, 1864-67) ne tardent pas à lui rendre hommage. Dans *À rebours* (1884), les tableaux de Gustave Moreau qui peignaient Salomé sont une véritable addiction pour le duc des Esseintes : le anti-héros ne cesse pas de les contempler. Huysmans la décrit comme la « déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles » jusqu'à l'identifier à une « Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche »¹. Fasciné par le mythe et inspiré par *Salammbô* de Flaubert, Moreau lui consacre deux tableaux, *Salomé dansant devant Hérode* (1871) et *L'Apparition* (1871). La fleur de lotus blanche qu'elle secoue est plus que le symbole de la virginité : il est le calice et le vase d'où la princesse surgit. Comme le dieu Brahma, Salomé émerge de l'univers aquatique car le lotus symbolise la naissance au sein des eaux² Son nom évoque en même temps le sadisme, les péchés et l'amour destructeur. La luxure est associée à la dépravation, à la perte des idéaux moraux et à la dégradation de la beauté, d'où la connexion de la femme lubrique avec la bête ou le monstre.

¹ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Auguste Lepère, St. Jean de Monts, 1903 [1884], second volet d'un triptyque, publié entre *A vau-l'eau* (1882) et *En rade* (1887).

² Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p. 17.

Mélusine : l'imagination amphibie

Avant de se convertir dans un personnage mythico-littéraire, ce monstre aquatique charmant fait l'objet de légendes, de folklores et de récit oraux qui se perdent dans la nuit des temps. Les premiers textes latins qui transcrivent la métamorphose d'une fée en serpent, vinculée à la rupture d'un interdit, apparaissent pendant le XII^e siècle. C'est d'après *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* (1393) de Jean d'Arras¹ et *Le Roman de Mélusine* (1401) de Coudrette que le personnage se greffe à la littérature. Mélusine est l'ancêtre mythique de la famille des Lusignan et elle possède une double nature parce qu'elle est fée par sa mère et humaine par son père². Cependant, la malédiction que lui afflige Présine lui laisse le choix de transcender sa double condition et devenir complètement humaine. Lien entre le monde réel et l'univers merveilleux, Mélusine est également le trait d'union entre la vie et la mort. Par le mariage avec Raymondin de Lusignan, elle cherche à se mêler aux humains et pour cacher sa nature serpentine elle se voit obligée de lui imposer un interdit (comme sa mère) : il ne peut la voir le samedi quand elle se baigne dans la cuve. Pris de soupçons, son époux l'épie par un trou creusé dans la muraille et il découvre qu'elle a une queue de serpent ; il la traite de « tres faulse serpente » et il l'oblige à s'enfuir (elle s'envole sous sa forme animale). C'est sur cet interdit, strictement branché

¹ Jean de Berry lui demanda d'écrire le roman entre 1392-1393. En 1401, Coudrette en fait une adaptation en vers à la requête de Guillaume Larchevêque. Les romans connaissent de nombreuses rééditions et traductions. À partir de 1456, grâce à Thüring von Ringoltingen, l'histoire de Mélusine se traduit en allemand et obtient un grand succès international. Parmi les adaptations tardives plus remarquables figurent la citation de Rabelais dans le *Quart Livre* (XXXVIII) ; le conte de Goethe (1795) « *Die grüne Schlange* ou *Das Märchen* » paru dans les « Entretiens des Emigrés allemands » ; un passage dans *Le Vase d'Or* (1814) d'Hoffmann et la célèbre pièce *Mélusine ou la Robe de saphir* de l'écrivain belge Franz Hellens, parue en 1920.

² Dans *Le Roman de Mélusine*, Jean d'Arras, raconte d'abord l'histoire de Présine. Le roi Élinas est en train de chasser dans une forêt quand, pris de soif, il s'approche d'une source et rencontre Présine qui chante. Il tombe amoureux et la demande en mariage ; elle accepte en posant la condition qu'il ne la visite pas pendant ses couches. Quand elle met au monde trois filles, Élinas –au sommet de la joie– la visite en oubliant sa promesse de sorte que Présine s'envole avec les trois petites.

avec la notion de mystère et de la séparation des espaces¹, que réside l'intérêt des symbolistes: l'outrepasser signifie découvrir un autre degré de l'être et s'engager dans un paysage méconnu. Les artistes de presque toutes les disciplines sont confrontés au problème de la représentation de la femme au bain surprise par un voyeur et donc de son secret dévoilé. Dans le prolongement des études de Durand², le parallélisme entre l'image de la luxure et celle de la purification par l'eau est immédiat. Sa condition ambivalente (mi-femme, mi-animal, à mi-chemin entre le monde des hommes et l'au-delà) et ses représentations esthétiques tendent à affaiblir l'évocation du monstrueux ; par contre, le bain est la forme de purifier la partie démoniaque et surnaturelle qui donne accès à la pure humanité. Dans le contexte de la religion chrétienne nous remarquons que Mélusine combine la figure d'Ève et du serpent de la Genèse, d'où son association à la fécondité et à la tentation. L'analyse de la complexe symbolique qui concerne notre figure à l'époque fin-de-siècle tient compte d'autres éléments puisqu'elle est plus qu'une simple reprise de la légende médiévale au caractère religieux ; elle symbolise la quête de l'âme.

Dans le *Chant de l'eau* (1925), Verhaeren invoque Mélusine près d'une rivière qui danse « sur un tapis de perles fines,/ Au clair de lune, en blancs souliers »³. Le poète s'arrête dans un premier moment sur le plan liquide horizontal, il invite à observer le flot qui « court et glisse », les branches des arbres « qui sur son cours se penchent », les mouvements de la chevelure, « les courbes et les anneaux de l'onduleuse chevelure »⁴. La rencontre intime avec le personnage est très proche d'une vision onirique bien qu'elle soit accompagnée par la sensualité corporelle et la matérialité tangible des quatre éléments. Verhaeren encourage à saisir le bruit de cette eau qu'il compare à une « chanson lisse » qui baigne

¹ La porte qui sépare le bain de la chambre du château est la frontière du monde intérieur et extérieur, le lien qui rattache la fée au monde terrestre, et fait aussi preuve du jeu des regards. Les symbolistes traitent ce voyeurisme de poétique et en feront une élaboration théorique précise.

² Cfr. Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F, Paris, 1964 et *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992 [1979].

³ Verhaeren, Émile, « Chant de l'eau » dans *Les Blés Mouvants*, Mercure de France, Paris, 1925, p. 81. Dans la première édition du recueil le poème s'intitulait « Ruisseau ». *Id.* (1912). *Les Blés Mouvants*. Bruxelles : Georges Crès et C.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

progressivement le corps de la jeune ; questionné par le doute, il n'est pas sûr de ce qu'il sent, il pose une question au lecteur: « L'entendez-vous, l'entendez-vous / Le menu flot sur les cailloux ? ». Les sonorités et la musique sont la preuve tangible que la femme est là ; le doute fait du silence la voix de l'allusion. Sa danse sur les cailloux, en plus de remettre au sens auditif, fait référence au métamorphisme de l'eau. Elle apparaît en surface comme une sirène, elle fait « chanter les flots », elle se fait chair et se laisse embrasser sans jamais plonger :

*les belles épousailles
De l'eau lucide et de la chair,
Dans le vent et dans l'air,
Sur un lit transparent de mousse et de rocailles ;
Et les baisers multipliés du flot
Sur la nuque et le dos¹.*

Mélusine s'étend sur la rivière et met les pieds dedans mais elle n'immerge pas son corps entier. Sa fonction est ici ritualisante et sacralisante : « Quand la lune, à minuit, répand comme à foison / Sur les gazons / Ses perles fines, / S'éveille et lentement décroise ses pieds d'or, / Et, suivant que le flot anime sa cadence, Danse encor / Et danse »². Mélusine est poésie, transformation des mots en musique, métamorphose des éléments réels en images essentielles, notions pures.

Déjà au début du XIX^e siècle, Friedrich de la Motte-Fouqué questionnait dans *Ondine* (1811) l'existence de l'âme, et plus en détail, la possibilité que les femmes ont d'acquérir une âme par l'union avec un homme. Ondine est une blonde d'une beauté merveilleuse qui un jour frappa à la porte d'un vieux pêcheur qui vivait au bord du lac. Elle avait les cheveux complètement mouillés et il l'accueille. Un ami, Hans, tombe amoureux d'elle et lui propose de la marier ; un interdit accompagne l'acceptation : s'il la trompe elle le tuera. Grâce au mariage elle possède une âme mais il se laisse séduire par son ex fiancée Bertha et Ondine le condamne à mort. Elle commence à pleurer incessamment jusqu'à inonder et étouffer l'âme de Hans. Nous retrouvons la fée aussi chez Maeterlinck, sous la variation de Mélisande dans la pièce *Pelléas et Mélisande*, représentée en 1893 et ensuite adaptée à l'opéra par Debussy l'an

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 87.

1902. Le thème de la chasse, de l'eau, de l'apparition auprès d'une fontaine au milieu du bois, l'union avec un homme et une prohibition tissent l'analogie avec l'histoire de Mélusine. Quant à Péladan, il propose dans *Mélusine* (1895) un traitement novateur de la femme-serpent qui devient une jeune amputée de deux pieds à cause d'un accident. Si les symbolistes redécouvrent les œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette c'est parce que les interrogations que suscitent l'histoire et la figure de la fée donnent la voix aux inquiétudes de l'époque, ainsi qu'aux questions posées autour de la quête du *locus almus*. Mélusine est intéressante dans la mesure où elle permet d'associer des milieux hétérogènes qui ne peuvent pas coexister dans la réalité, elle incarne donc la notion de limite en tant que lien et frontière perméable (humain-inhumain, terre-eau, intérieur-extérieur), d'où son association au monde amphibie propice au déploiement de l'imagination.

Nymphe Léda - cygne Jupiter

Depuis l'antiquité les représentations de Léda pullulent dans la peinture et la sculpture. En ce qui concerne la fiction, l'on doit les premières versions à Homère (*Odyssée* XI) et à Ovide (*Métamorphoses* VI). Léda était l'épouse du roi de Sparte, Tyndare ; Jupiter prit l'apparence d'un cygne et l'approcha près du fleuve Eurotas pour la séduire. De leur union naquirent deux œufs. Du premier sortirent Castor et Pollux, future constellation des Gémeaux, tandis que du deuxième naquirent Hélène, dont la beauté provoqua la guerre de Troie, et Clytemnestre, qui épousa le roi Agamemnon. Le mythe revient en force à la Renaissance (Giorgione, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Ammanati, Corrège, Véronèse, Tintoret), se poursuit à l'époque baroque (Rubens, Poussin, Anguier) et il retourne en vogue pendant le symbolisme. Moreau dédie à Léda une douzaine de peintures et dizaines de dessins. Le mythe continue d'inspirer Redon, Mossa, Gervex et de nombreux sculpteurs tels que Desbois, Maillol, Malfray et Bourdelle. Avant d'analyser les textes littéraires, nous allons retenir notre attention sur trois versions plastiques : l'aquarelle *Léda et le cygne* d'Odilon Redon, *Léda et le cygne* (1870) de Gustave Moreau et *Léda et le cygne* de Paul Prosper Tillier. Chez Redon, la femme caresse le cygne aux contours flous, les lignes et les couleurs amalgamées rendent indissociables les figures ; chez Moreau, la femme, à l'air songeur et mélancolique, est

entourée par les ailes du cygne et couronnée par les anges; Léda est une princesse élevée au rang de reine et enfin sacralisée par l'union avec le ciel. Quant à Tillier, Léda, allongée au bord de l'eau, embrasse l'aile du cygne en même temps qu'elle cherche à le repousser ; l'oiseau est à moitié immergé et la regarde fixement. L'attirance et la répulsion génère une tension qui exprime bien la nature amphibie de la femme.

Les interprétations sur la symbolique de l'oiseau changent selon l'artiste mais les variations coïncident généralement avec l'apparition mythologique de Jupiter près de l'eau et elles visent à figurer l'acte poétique. Le cygne est le messager de l'idéal pur : il peut vivre sur et sous l'eau mais il peut aussi déployer ses ailes et s'envoler vers le ciel ; il est un « Flot neigeux qui vole / entre un double azur »¹. Cet azur serait l'horizon baudelairien et l'idéal mallarméen, qui par le mouvement vertical situe la patrie de rêves et de la beauté dans les profondeurs. Le cygne est donc une créature qui peut s'effondrer et s'envoler, apparaître dans le ciel et disparaître sous l'eau, chanter ou regarder en silence. Pour reprendre les vers de Rodenbach : « Or ces cygnes, ce sont les âmes de naguères / Qui n'ont vécu qu'à peine et renaîtront plus tard / Poètes s'apprenant aux silences de l'Art »². Le moment de cette rencontre bucolique au bord d'un ruisseau est repris par Mallarmé dans *Autre éventail* (1899) et *Loeda. Idylle antique* (1859). Quant au premier, les ailes du cygne se transforment en les lamelles de l'éventail : « O rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main »³. Le mouvement d'ouverture et de fermeture des lamelles reproduit le battement du plumage et l'érotisme de l'approche :

*Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement
[...]
Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses*

¹ Fièvre, Zénon, *Le Chant du cygne*, Lemerre, Paris, 1905, p. 3.

² Rodenbach, Georges, « Du silence. XIX » dans *Le règne du silence*, Lemerre, Paris, 1888, p. 217.

³ Mallarmé, Stéphane, *Les Poésies*, E. Deman, Bruxelles, 1899, p. 85.

*Contre le feu d'un bracelet*¹.

Cette transformation, accompagnée de retours phonétiques (aile, voile, éventail), se rattache finalement à la symbologie de la femme orientale, à l'onirisme et au drame solaire. Le thème de la chevelure dorée revient aussi dans *Loeda* et participe de la structure mythique que soutient notre palimpseste :

*Læda, le front rêveur, voile son sein vermeil
Comme un marbre sacré de longues tresses blondes,
Læda, que ses sœurs croient dans les bras du sommeil
Rit au coquet portrait que balancent les ondes
[...] Sortant des verts roseaux
Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'onde...
La fleur que la fraîcheur, comme au matin, inonde
Pare le bec d'un cygne et vogue sur les eaux.
Lys pâlit interdite et ses sœurs sont muettes !
[...] « Je t'aime ! » dit l'oiseau, « ravi, sous les cascades
« J'ai vu l'eau ruisseler sur ton corps, de mon nid !
« Je t'aimai... » murmurant cette parole douce
Il ploya son blanc col moelleux comme la mousse
Autour du sein brûlant de la nymphe qui rit.
Læda voit à son front scintiller une étoile !
« Qui donc es-tu ? qui donc ? cygne au baiser de miel ? »
Dit-elle en palpitant. – « Ton amant ! » - « Oh ! dévoile
« Ton nom, cœur enivrant ! » - « Læda, le roi du ciel ! »
Jupiter !.. à ce nom, mollement son sein rose
Plein d'amour se noya dans le sein ondoyant
Du cygne au col neigeux qui sur son cœur riant
Cueille d'ardents baisers. Sous son aile il dépose
La nymphe frémissante : ils ne forment qu'un corps.
Læda se renversa, la paupière mi-close,
Ses lèvres s'entrouvrant... sourit dans cette pose...
- Et la nuit tomba noire et voila leurs transports².*

Dans ce contexte, Læda est une nymphe accompagnée par ses sœurs et elle est soudainement surprise par l'apparition du cygne. Le caractère féerique est intéressant dans la mesure où elle présente a priori une dimension surnaturelle (déité) qui double son origine profane (reine). Le résultat de la juxtaposition est une première dissolution des principes dont les autres éléments du poème (nuit-

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Mallarmé, Stéphane, « Læda » dans *Les poésies*, Op. Cit, 48. Le poème parut en 1959.

jour, féminin-masculin, humain-animal) participent à la fois. Ce monde idéal qui peint la poésie symboliste apparaît comme une équation qui annule les oppositions :

Le mythe de Léda semble, à première vue, reprendre la même interprétation, mâle et diurne, du symbole du cygne. A l'examiner de plus près on remarque cependant, que, si Zeus se change en cygne pour approcher Léda, c'est, nous précise le mythe grec, après que celle-ci s'est métamorphosée en oie pour lui échapper. Or, [...] l'oie est un avatar du cygne dans son acception lunaire et femelle. Les amours de Zeus-Cygne et de Léda-Oie représentent donc la bipolarisation du symbole, ce qui conduit à penser que les Grecs, rapprochant volontairement ses deux acceptions diurne et nocturne, ont fait de cet oiseau un symbole hermaphrodite où Léda et son divin amant ne font qu'un¹.

Et encore, dans *La Jeune Parque* de Valéry, la quête de l'unité absolue et le parallélisme du cygne avec le « je » poétique nous fait songer, dans un contexte plus large, à l'amour pour l'art et le pouvoir religieux des mots. D'un côté, la chair se transforme en marbre et le plumage en amant divin, de sorte que le poète saisit la beauté : « Mes pauses, sur le pied portant la rêverie, / Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie, / Cent fois sur le soleil joue avec le néant, / Et brûle, au sombre but de mon marbre béant² ». De l'autre, le cygne-dieu traduit la victoire du poète sur l'inachèvement artistique ou l'impuissance de créer. Les Parques seraient à la fois trois variations du Moi et le dieu de l'art. Sylvie Ballestra-Puech semble confirmer cette hypothèse; selon elle les trois parties de l'ouvre représentent les trois sœurs (à leur tour expression du Moi) :

Rappelons que depuis Platon chacune des trois déesses du destin est associée à une modalité du temps : [...] Clotho chante le passé, Lachésis le présent et Atropos l'avenir. Or on retrouve une répartition comparable entre les trois Moi de la Jeune Parque : l'harmonieuse Moi est évoquée au passé, la « secrète sœur » est tournée vers l'avenir tandis que la « mystérieuse Moi » manifeste la force du présent. Entre elles trois se joue le drame de la conscience, partagée à chaque

¹ Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 333.

² Valéry, Paul, « La Jeune Parque » dans *Poésies*, Gallimard, Paris, 1942, p. 62.

*instant entre la nostalgie d'un bonheur perdu, l'étonnement
devant le présent et l'angoisse face à l'avenir¹.*

La conscience du moi et la gloire du poète nous renseignent sur la quête de l'unité (monde intérieur-monde extérieur) à laquelle aspirent les artistes symbolistes et qui est associée au reflet ainsi qu'à l'activité onirique.

Henri de Régner, quant à lui, il fait allusion à l'histoire originelle de la nymphe mais il transforme la chair en bronze et insiste sur la relation de symétrie et inversion des unités poétiques. Dans *Léda* il est question d'une statue à l'air endormi entourée par l'eau miroitante et nombre de cygnes. Le sommeil, au début, s'attribue à l'eau et, à la fin, au bronze de la statue ; l'on retrouve la même disposition dans *La Nymphe* : le premier vers désigne « l'eau calme qui s'endort, déborde et se repose / Au bassin de porphyre et dans la vasque en pleurs, / En son trouble sommeil »² ; tandis que la fin désigne « la Nymphe endormie » que nous savons être statue. Revenons au dispositif spéculaire de Léda :

*Au centre du bassin où le marbre arrondi
Entoure une onde léthargique qui tréssaille
D'une ride qu'y fait, de son bec qui l'entraille,
Un cygne se mirant à son miroir verdi,*

*Elle cambre son corps qu'une attente roidit ;
Son pied nu touche l'eau que son orteil éraille,
Et sa langue s'accoude à la rude rocaille,
Et son geste s'étire au métal engourdi.*

*Les cygnes nonchalants qui nagent autour d'elle
Approchent de la Nymphe et la frôlent de l'aile
Et caressent ses flancs de leurs cols onduleux ;*

*Et le bronze anxieux dans l'eau qui le reflète
Semble encor palpiter de l'amour fabuleux
Qui jusqu'en son sommeil trouble sa chair muette³.*

¹ Ballestra-Puech Sylvie, *Lecture de « La Jeune Parque »*, Klincksieck, Paris, 1993, p. 75.

² Régner, Henri de, « La Nymphe » dans *La Cité des Eaux*, Mercure de France, Paris, 1902, p. 24.

³ *Id.*, « Léda » dans *La Cité des Eaux*. Op. Cit., p. 23.

Or, Régnier est obsédé par l'enjeu du miroir, de la répétition et des contraires parce qu'ils traduisent l'oscillation entre dualité et unicité. La prise de conscience de soi et de l'identité du sujet aboutit, par la voie artistique, à la réalisation de l'unité cosmique. Patrick Lauda, dans son étude des *Odelettes*, constate cette intimité entre le sujet et le référent :

Ces jeux sur la dualité traduisent souvent, dans les Odelettes, une sorte d'unité supérieure et constituent en ce sens une allusion à l'identité poétique qui, pour ainsi dire, les résorbe. Nous voudrions offrir quelques exemples de cette utilisation de la dualité en vue de l'unité. Considérons la strophe suivante d'Odelette I [...] La dualité de l'intérieur et de l'extérieur est une de celles qui reviennent le plus souvent chez Régnier : mais remarquons ici comment cette dualité se résout en fait en une interpénétration des deux pôles, le vers « au fond du soir, en leurs pensées » tisse ainsi une correspondance entre la profondeur de l'intériorité et celle de l'extérieur, tandis que le vers « Ceux qui passent en leurs pensées » projette conjointement la série de l'intérieur (« les pensées ») dans l'extériorité. Ainsi se trouve suggérée une sorte d'identité entre les deux pôles de la dualité initiale, si bien que le « silence », le « vent », les « pensées » semblent participer d'une même réalité dans laquelle s'estompe la scission extérieur/intérieur. L'écoute de la nature est alors écoute de soi-même et vice-versa, non pas tant d'ailleurs en ce que l'âme se projetterait sur le paysage selon une modalité romantique conventionnelle, mais parce que l'intérieur « est » l'extérieur¹.

Pour conclure, les quelques femmes mythiques que nous avons inventoriées ne sont que de diverses expressions d'un même drame aquatique et d'une révolution d'ordre langagier et spirituel (retour à la langue originelle, accès à la dimension du rêve) qui évoluent vers la quête de l'unité absolue (Cosme - âme), la résolution des contraires et la création d'une autre réalité (l'expression du moi) par la voie artistique.

Bibliographie

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969.

Aron, Paul et Bertrand, Jean-Pierre, *Les 100 mots du symbolisme*, P.U.F., Paris, 2011.

¹ Lauda, Patrick, « Les Odelettes d'Henri de Régnier : une esthétique de l'allusion » dans *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988, pp. 82-83.

- Ballestra-Puech Sylvie, *Lecture de « La Jeune Parque »*, Klincksieck, Paris, 1993.
- Beunier, André, *La poésie nouvelle : Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Francis Jammes, Paul Fort, Max Elskamp*, Mercure de France, Paris, 1902.
- Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- Da Lisca, Caterina, *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, thèse de doctorat, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone, 2015.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F, Paris, 1964 .
- , *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992 [1979].
- Eekhoud, Georges, *Myrtes et Cyprès*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1877 [1870].
- , *Les Pittoresques*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1879.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.
- Fière, Zénon, *Le Chant du cygne*, Lemerre, Paris, 1905.
- Hannon, Théodore, *Au clair de la dune*, Dorbon aîné, Paris, 1909.
- Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Auguste Lepère, St. Jean de Monts, 1903 [1884].
- Lauda, Patrick, « Les Odelettes d'Henri de Régnier : une esthétique de l'allusion » dans *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988.
- Mallarmé, Stéphane, *Dieux antiques*, J. Rothschild éditeur, Paris, 1880.
- , *Les Poésies*, E. Deman, Bruxelles, 1899.
- Régner, Henri de, *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris, 1889.
- , *La Cité des Eaux*, Mercure de France, Paris, 1902.
- Rodenbach, Georges, *Le règne du silence*, Lemerre, Paris, 1888.
- Valéry, Paul, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1942.
- Verhaeren, Émile, *Les Forces Tumultueuses*, Mercure de France, Paris, 1902.
- , *Poèmes : les bords de la route ; Les Flamandes ; Les moines*, Mercure de France, Paris, 1895.
- , *Les Blés Mouvants*, Mercure de France, Paris, 1925.