



**HAL**  
open science

# Ophélie à la Morgue : singularités et variantes dans les représentations du cadavre au XIXe siècle

Bruno Bertherat

► **To cite this version:**

Bruno Bertherat. Ophélie à la Morgue : singularités et variantes dans les représentations du cadavre au XIXe siècle. La Mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art, 2013. hal-01329890

**HAL Id: hal-01329890**

**<https://hal.science/hal-01329890v1>**

Submitted on 6 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Ophélie à la Morgue

Singularités et variantes

dans les représentations du cadavre au XIX<sup>e</sup> siècle

Bruno BERTHERAT

Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

Centre Norbert Elias (HEMOC)

Dans l'histoire des attitudes devant la mort, les paroles individuelles se fondent dans les représentations collectives et contribuent à en grossir le cours. Grâce en partie à ces sources de l'intimité, Michel Vovelle, Philippe Ariès surtout ont pu dégager les évolutions de la vision de la mort dans le monde occidental. C'est en effet sur certains de ces récits que Philippe Ariès prend appui pour montrer l'essor de l'image de la « belle mort » au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cette vision de la mort est aussi une vision du corps de l'autre, en général de l'être aimé, qui se meurt dans son lit au milieu des siens et devient cadavre, incarnant cette présence concrète de la mort parmi les vivants, mort acceptable parce qu'« elle se cache sous la beauté » du corps<sup>2</sup>. La dimension comparative est présente dans les synthèses des deux grands historiens, mais l'immensité des perspectives ouvertes tend à noyer la richesse des singularités individuelles et des cultures nationales. Notre but est ici de revenir à la source, en tentant une micro-histoire des attitudes devant le cadavre, comme l'indique de manière sibylline le titre de cet article<sup>3</sup>.

---

1 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 401-550; Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 505-670.

2 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 466-467.

3 Cet article est issu d'une réflexion entamée dans le cadre d'une thèse sur la Morgue sous la direction d'Alain Corbin (*La morgue de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle (1804-1907). Les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, université de Paris 1, 2002). Il est la version très remaniée d'une communication présentée le 30 janvier 2003 au colloque *La France et l'Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle. Échanges, représentations et comparaisons*, organisé par l'ENS, Paris X et le CEHVI. Remerciements à Régis Bertrand, Isabelle Carreau, Catherine Dentone, Vanessa Guignery, Goulven Guilcher, Natalie Petiteau et Laurence Talairach-Vielmas.

Celui-ci prend appui sur le récit de Julie de Marguerittes, auteure d'un livre de souvenirs sur Paris et ses habitants, *The Ins and Outs of Paris; or, Paris by Day and Night*, publié en 1855. Julie de Marguerittes consacre plusieurs développements aux pratiques mortuaires des Parisiens, qu'il s'agisse des funérailles ou des cimetières, de la bonne mort, celle des élites qui sert de modèle, mais aussi de la mort anémique, celle de la fosse commune ou encore de la Morgue<sup>4</sup>. Cet établissement, situé dans l'île de Cité, présente au XIX<sup>e</sup> siècle la particularité d'exposer publiquement dans une vitrine les cadavres inconnus pour faciliter leur identification<sup>5</sup>. Le spectacle, à la fois quotidien et exceptionnel, suscite une prolifération de témoignages, qui ne représentent qu'une infime partie des nombreux visiteurs de l'établissement. C'est précisément à un extrait du récit que Julie de Marguerittes consacre à la Morgue que cet article s'intéresse. L'auteure fait la description assez longue du cadavre d'un « petit enfant » (retranscrite en annexe) qui, malgré les circonstances (une noyade, une exposition dans la vitrine de la Morgue), correspond aux canons de la belle mort que l'on retrouve aussi dans la culture anglo-saxonne, chrétienne mais à dominante protestante<sup>6</sup>. C'est donc l'originalité de ce processus de détournement funéraire qu'il s'agit d'analyser, beaucoup plus que la réalité de la scène décrite.

Le livre de Julie de Marguerittes ne s'inscrit pas vraiment dans la littérature féminine de voyage, genre consacré et dominé par les Britanniques, même si elle a elle-même beaucoup voyagé et changé de lieux d'existence. Née à Londres en 1814, Julie de Marguerittes semble avoir une expérience intime de Paris, où elle a vécu avant 1848 : c'est surtout le Paris de cette époque qu'elle décrit avec empathie et nostalgie aussi, une ville où elle dit ne s'être jamais sentie étrangère. Elle a également épousé un aristocrate français. On peut donc avancer qu'elle a une double culture<sup>7</sup>. Après la chute de la monarchie de Juillet, Julie de Marguerittes quitte la France

---

4 Julie de Marguerittes, *The Ins and Outs of Paris; or, Paris by Day and Night*, Philadelphia, W. Smith, 1855 (p. 269-274, pour le récit sur la Morgue). Nous avons consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France.

5 La Morgue est située au 21 quai du Marché-Neuf (depuis 1804) jusqu'à son déménagement en 1864 à la pointe orientale de l'île. La vitrine n'est pas visible de l'extérieur.

6 Voir en particulier Pat Jalland, *Death in the Victorian Family*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

7 *The Ins and Outs...*, *op. cit.*, p. VIII. Son nom de jeune fille est Granville. Nous savons peu de choses sur elle. Voir par exemple : *The New York Times*, 22 et 24 juin 1866; James Grant and John Fiske Ed., *Appletons' Cyclopaedia of American Biography*, New York,

avec son mari et s'établit sur la côte Est des États-Unis. Séparée de son mari reparti en France (elle aurait obtenu le divorce), elle se remarie à deux reprises. Elle acquiert une certaine notoriété comme journaliste et écrivain, après une brève carrière de chanteuse lyrique. Son livre est d'ailleurs partiellement nourri des articles qu'elle avait produits pour la presse américaine<sup>8</sup>. Il est publié chez un éditeur de Philadelphie, sous son nom français. Julie de Marguerittes meurt à Philadelphie en 1866. Si d'autres écrivains anglo-saxons bien plus célèbres qu'elle ont laissé des témoignages importants sur la Morgue, dont certains ont été étudiés par Paul Veyriras, spécialiste de littérature britannique<sup>9</sup>, le récit de Julie de Marguerittes se distingue par ce passage sur l'enfant mort<sup>10</sup>. Cette originalité n'est pas une discordance dans le discours sur la belle mort, mais une variation singulière autour du thème shakespearien d'Ophélie, si profondément lié à l'élément aquatique, et dont il faudra analyser à la fois la force et les ambivalences.

## La forme : le modèle shakespearien et ses échos

La description de Julie de Marguerittes nous semble en partie inspirée par un passage célèbre d'une œuvre référentielle de la littérature britannique, *Hamlet*, écrite au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le passage en question est situé dans la scène 7 de l'acte IV (retranscrit en annexe à côté de celui de Julie de Marguerittes). Il s'agit du récit fait par la mère d'Hamlet, la reine Gertrude, de la mort d'Ophélie. Ophélie, éconduite par Hamlet, bouleversée par la mort de son père (tué par erreur par Hamlet) devient folle et se noie dans un ruisseau. Certes, les circonstances sont totalement différentes : ici, un petit garçon inconnu noyé accidentellement ; là, une jeune femme sur qui pèse le soupçon du suicide. Sont différentes également les manières de suggérer la mort. Dans le texte de Julie de Marguerittes,

---

D. Appleton and Company, 1888-1889, vol. IV, p. 205 ; Frederic Boase, *Modern English Biography*, London, Frank Cass & Co, 1965 [1892-1921], vol. II, p. 735-736.

- 8 C'est l'auteure elle-même qui l'indique (*The Ins and outs...*, *op. cit.*, p. IX-X). Nous ignorons si le texte sur la Morgue et le passage sur l'enfant font partie de ces articles publiés.
- 9 Paul Veyriras, « Visiteurs britanniques à la Morgue de Paris au dix-neuvième siècle », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 15, avril 1982, p. 51-61 (cette référence importante nous avait été indiquée par Bruno Cabanes).
- 10 Sur un échantillon d'une trentaine d'ouvrages britanniques et américains, établi pour l'essentiel à partir du fichier « Voyageurs » (qui comporte une entrée « Morgue ») de la Bibliothèque historique de la ville de Paris (c'est dans ce fichier que nous avons trouvé la référence à l'ouvrage de Julie de Marguerittes avec la cote de la BNF). Ce sont les sources étrangères les plus nombreuses avec les sources allemandes (la presse étrangère a été très peu étudiée).

le mot « cadavre » et les expressions « sa petite main, fermée par une convulsion » et « le front froid et pâle » s'opposent aux adjectifs « heureux et insouciant » et « chaud et lumineux » qui caractérisent la vie passée de l'enfant. Dans le texte de Shakespeare, le « chant mélodieux » d'Ophélie, qui masque sa détresse, se termine en « mort boueuse ». L'enfant est mort; la femme se meurt.

Au-delà de ces différences, les ressemblances entre le texte de Julie de Marguerittes et celui de Shakespeare sont néanmoins frappantes. Ni le corps d'Ophélie ni celui de l'enfant ne sont marqués par les stigmates de la mort : l'enfant est « tout en rondeurs, le teint clair et frais », « ses lèvres dessinent un sourire » et il semble dormir. Quant à Ophélie, elle chante. Les cadavres horribles sont très présents dans les récits sur la Morgue, mais il est vrai que les cadavres des enfants semblent préservés des atteintes de la mort physique. L'auteure exprime peut-être aussi sa sensibilité de mère. Elle a en effet deux filles de son premier mariage, auxquelles elle est très attachée. En témoigne son émouvante dédicace imprimée au début de l'ouvrage<sup>11</sup>. Les longues boucles de la chevelure et la présence de fleurs donnent d'ailleurs au corps un aspect féminin, même si à l'époque les petits garçons peuvent porter les cheveux longs. La suite du texte imagine les vaines recherches de l'enfant disparu par le père, l'attente de la mère, la souffrance qu'ils éprouvent, puis leur deuil futur de l'enfant mort<sup>12</sup>. L'émotion des femmes devant les cadavres des enfants est un cliché des sources sur la Morgue, mais ne se limite pas forcément à elles<sup>13</sup>. De manière générale, le deuil de l'enfant semble vécu plus douloureusement au XIX<sup>e</sup> siècle et prend une importance croissante dans le rituel funéraire, à la mesure de l'attention que lui porte la société à cette époque<sup>14</sup>.

---

11 « *Young as you are, my darlings, I dedicate this work to you. It describes the capital of your own country, which perhaps you may never see.*

*When, some years hence, you read these pages, you will call to mind how many tears you have seen upon them, and will remember then your mother's affection, her hard trials, and her devotion to you, my only consolations for the past, my only hope for the future ».*

12 Julie de Marguerittes, *The Ins and Outs...*, *op. cit.*, p. 270-271. L'auteure emploie une formule similaire à celle destinée à ses filles : « *the joy of the past, the hope of the future* ».

13 Juste avant de décrire l'enfant, l'auteure évoque l'émotion des spectateurs, même des plus endurcis.

14 Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident...*, *op. cit.*, p. 615-616; Michelle Perrot, « Figures et rôles », in Michelle Perrot, dir., *Histoire de la vie privée* (sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby), t. 4, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987, p. 160-162; Pat Jalland, *Death in the Victorian Family...*, *op. cit.*, p. 119-142 notamment. Pour une approche anthropologique, voir Jean-Didier Urbain, *La Société de Conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978, p. 391-401.

Mais les similitudes les plus fortes sont liées aux thèmes de l'eau, de la noyade et de la végétation, particulièrement des fleurs, au sein desquelles le corps d'Ophélie semble presque se fondre, et qui sont présentes également quoique de manière plus discrète dans le texte de Julie de Marguerittes. Par un heureux hasard, son nom même est celui d'une fleur. Les vêtements ne sont pas décrits, ce qui correspond à la réalité de la salle d'exposition à cette époque : les corps sont exposés nus sur une dalle légèrement inclinée vers le public, les parties sexuelles recouvertes par un tablier de cuir, les vêtements suspendus derrière les corps. Toutefois, la nudité de l'enfant n'est pas évoquée explicitement, sauf de manière très fugitive dans la première phrase. Quant à la présence des fleurs, elle semble douteuse, puisque les corps sont censés être lavés à grande eau à leur arrivée à la Morgue.

L'analyse du vocabulaire confirme ces similitudes. Julie de Marguerittes emprunte directement au texte de Shakespeare quelques mots-clés : « couronne », « fleurs », « pâquerettes », « feuilles » ou encore « onde » / « eaux », « champêtre » / « herbes ». Elle utilise également des procédés stylistiques similaires comme la quasi-absence d'adjectifs ou de termes exprimant la couleur. Les seules teintes décrites, mis à part le nom des fleurs, sont froides. Les « feuilles fanées » de Julie de Marguerittes semblent une réminiscence des « fleurs grises » de *Hamlet*. Seules teintes plus vives : des « pourpres » du côté de Shakespeare ; un front « pâle » et un « teint clair et frais » du côté de Julie de Marguerittes, mais d'où le « chaud et lumineux » ont disparu. Toutefois, dans les deux textes, il n'y a pas d'opposition violente, pas de véritable contraste entre les couleurs.

L'utilisation de la référence shakespearienne et, plus encore, la manière de jouer de cette référence en l'entremêlant avec un récit personnel, de créer grâce à la combinaison et à la sonorité des mots des réminiscences, laissent supposer que l'auteure est cultivée. Supposition confortée par ses origines sociales (elle est, d'après nos sources, la fille d'un célèbre médecin) et son parcours, privé et professionnel, évoqué dans l'introduction. Les notices nécrologiques disent d'elle qu'elle était critique dramatique, ce qui suppose une connaissance étendue de la production théâtrale et musicale, présente et passée. Ces remarques particulières rejoignent une évidence observée pour

---

Pour une mise en perspective, voir Régis Bertrand, « Les enfants "qui remplissent le ciel". Obsèques et sépultures des enfants en Provence aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Mort et mémoire. Provence, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Une approche d'historien*, Marseille, La Thune, 2011, p. 101-113. On renvoie aussi aux travaux de Jacques Gélis, Mireille Laget et Marie-France Morel sur la naissance et la petite enfance.

tous les témoignages sur la Morgue, en particulier ceux émanant d'auteurs étrangers : écrire, publier un texte sont la preuve d'un niveau social et donc *a priori* d'une culture supérieurs à la moyenne. On peut considérer en outre que le mythe d'Ophélie fait partie de la culture populaire britannique, voire anglo-saxonne. En lisant le passage de Julie de Marguerittes, nombreux sans doute sont ceux qui ont fait le rapprochement avec le texte de Shakespeare.

Cette influence est sans doute revivifiée par le regain d'intérêt de l'époque victorienne pour l'œuvre de Shakespeare, dont témoigne le préraphaélisme. On pense notamment au célèbre tableau de John Everett Millais (1829-1896), *Ophelia*, qui s'inspire de la scène de *Hamlet*. L'œuvre a été peinte en 1851-1852, c'est-à-dire trois ans avant la publication de l'ouvrage de Julie de Marguerittes. Entre 1852 et 1855, le tableau de Millais est exposé en divers endroits (Londres, Birmingham, Édimbourg, Paris). À cette époque, Julie de Marguerittes vit déjà aux États-Unis, mais elle a pu prendre connaissance du tableau par des descriptions, voire des gravures<sup>15</sup>. En effet, dès sa création, *Ophelia* connaît un immense succès, au moins en Angleterre. C'est le tableau le plus célèbre de Millais, celui qui lui apporte la célébrité. Par sa virtuosité technique d'abord : le paysage est peint sur nature ; le personnage est introduit dans un second temps. Par l'écho visuel donné aux thèmes shakespeariens ensuite : à la différence d'autres peintres britanniques de l'époque, Millais choisit de représenter le moment de la noyade, décrit par le dramaturge. La toile est envahie par l'eau et les végétaux, desquels émergent le visage et les mains blanches d'Ophélie. Le reste du corps, représenté par la robe, se fond dans l'élément aquatique. Quoi qu'il en soit, ce tableau emblématique ne saurait être considéré comme la seule source d'inspiration contemporaine de Julie de Marguerittes (il y a par exemple l'influence plus diffuse, mais peut-être plus profonde des œuvres illustrées de Shakespeare). C'est dans un véritable bain culturel que s'est épanouie son imagination.

Celle-ci reste en tous cas singulière. Aucune des sources françaises décrivant les cadavres exposés à la Morgue que nous avons étudiées n'utilise la référence ophélienne. Il y a pourtant en France, à l'instar du Royaume-Uni,

---

15 Sur le tableau de Millais (conservé à Londres à la Tate Britain, l'ancienne Tate Gallery), voir par exemple Kimberley Rhodes, « Degenerate Detail : John Everett Millais and Ophelia's "Muddy Death" », in Debra N. Mancoff Ed., *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 43-68. On ne sait pas si Julie de Marguerittes est retournée en Europe pendant cette période.



un véritable engouement pour l'œuvre de Shakespeare et la figure d'Ophélie, plus particulièrement chez les romantiques. La mort d'Ophélie est évoquée par Gautier, Baudelaire, Dumas père<sup>16</sup>, ainsi que par les peintres (on pense à Delacroix<sup>17</sup>) et les sculpteurs. Certaines de ces œuvres françaises ont d'ailleurs pu être aussi une source d'inspiration pour Julie de Marguerites. On expliquera l'absence de la référence ophélienne dans l'imaginaire français de la Morgue par le fait qu'elle est peut-être moins répandue et que les rapprochements sont moins « automatiques », moins systématiques que pour les auteurs anglo-saxons. Il est vrai aussi que, même du côté de ces derniers, on n'a relevé qu'un unique exemple. En fait, la liste de nos sources sur la Morgue n'étant pas exhaustive, il est tout à fait possible qu'il existe d'autres variantes françaises ou étrangères. Le masque dit de *l'Inconnue de la Seine* constitue une exception énigmatique. Nous y reviendrons.

Ce double système de références, à la fois ancien et contemporain, n'implique pas seulement des ressemblances formelles. Il pose à nouveau la question des représentations de la mort. La description de l'enfant par Julie de Marguerites est une variante de la belle mort, autour du thème de la noyade et de l'eau. L'eau ici est le symbole de la mort.

## Le fond : l'eau comme symbole de la mort

Concernant la Morgue, l'alliance de l'eau et de la mort paraît une évidence. Les noyés sont omniprésents parmi les cadavres déposés dans cet établissement<sup>18</sup>. L'image de la Seine grande pourvoyeuse de cadavres, dont une partie est retrouvée dans les filets de Saint-Cloud, est aussi un cliché

16 James M. Vest, *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, Lanham, University Press of America, 1989, p. 109-179. L'exemplaire du livre de Julie de Marguerites conservé à la BNF comporte une dédicace manuscrite à Alexandre Dumas datée du 1<sup>er</sup> juin 1855 (Julie de Marguerites a traduit la même année une pièce de théâtre de Dumas).

17 Les représentations d'Ophélie ne se limitent pas au romantisme : Jean-René Soubiran, « Ophélie, une image emblématique de la noyade dans la peinture française et anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, du romantisme au symbolisme », in Frédéric Chauvaud, dir., *Corps submergés, corps engloutis. Une histoire des noyés et de la noyade de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Créaphis, 2007, p. 149-164. Voir aussi Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992 [1986], p. 57-63.

18 En témoignent les registres de la Morgue dans lesquels sont inscrits les dépôts de corps, comportant en particulier la cause de la mort (Archives de la Préfecture de police). Sur la noyade, voir Frédéric Chauvaud, dir., *Corps submergés...*, op. cit. et en particulier son introduction et sa contribution : « Submersions et catastrophes : les figures du noyé au XIX<sup>e</sup> siècle », p. 69-87.



littéraire qui connaît son âge d'or avec le romantisme<sup>19</sup>. Si la noyade est en général accidentelle chez les enfants, elle est le premier mode de suicide des femmes : il y a donc eu beaucoup d'Ophélie sur les dalles de la Morgue. Le texte de Julie de Marguerittes fait partie de cet imaginaire, mais peut être intégré à un ensemble de références plus larges autour de l'alliance entre l'eau et la mort.

Dans son essai *L'eau et les rêves*, le philosophe Gaston Bachelard accorde une grande importance au lien entre l'eau et la mort<sup>20</sup>. Analysant le texte de Shakespeare, il fait de la mort d'Ophélie un modèle de la belle mort. Cependant, cette expression ne doit pas être forcément assimilée à la norme funéraire propre au XIX<sup>e</sup> siècle. L'approche de Bachelard serait même plutôt a-temporelle. Bachelard précise : « L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance<sup>21</sup> [...] » Il s'agit donc d'une mort apaisée, d'une mort désirée même, que Bachelard assimile à l'élément féminin. Bachelard souligne également l'importance de la chevelure déployée flottant dans l'eau, reliant ce thème aux contes et légendes. Le mouvement de la chevelure fait penser à l'eau courante, assimilée au voyage vers la mort<sup>22</sup>. « Au bord des eaux, tout est chevelure », écrit-il. Au total, « l'eau humanise la mort<sup>23</sup> ». Mais cette assimilation de la mort à l'eau courante comporte aussi une dimension mélancolique liée à l'impression de dissolution complète.

On peut considérer que le thème ophélien s'applique, même de manière très atténuée, au texte de Julie de Marguerittes. L'eau apparaît métaphoriquement avec la chevelure déployée dans laquelle sont entremêlées des fleurs. Sa présence sur les corps est pourtant une réalité : la salle d'exposition dispose, depuis le milieu des années 1830, d'un système d'arrosage individuel des corps installé à la tête des dalles, qui a pour but d'assurer une meilleure conservation. Pourquoi une telle omission de la part de Julie de Marguerittes concernant l'enfant, alors qu'elle évoque au début de son récit (avant l'extrait cité en annexe) la présence d'une « fontaine » dont

---

19 Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961, vol. 1, p. 424-425. Sur les filets de Saint-Cloud, voir Bruno Bertherat, *Les métamorphoses de la machine...*, *op. cit.*, p. 33-37.

20 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, 1993 [1942], p. 85-108.

21 *Id.*, p. 98.

22 Sur la mort comme voyage, voir par exemple Jean-Didier Urbain, *La société de conservation...*, *op. cit.*, p. 264-283.

23 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, p. 101-103.

l'eau coule sur les corps<sup>24</sup>? Peut-être parce que cette eau renvoie à un univers hygiéniste qui évoque par contre-coup la mort sale. Le thème du flux et de la dissolution est beaucoup moins fort que dans le texte de Shakespeare et le tableau de Millais. Symptomatique est le choix des comparaisons : la « sirène » pour Shakespeare et l'« ange » pour Julie de Marguerittes (comparaison qui apparaît juste après l'extrait cité en annexe). De toute façon, la dissolution est très différente de celle qu'on retrouve dans la mort sale. Celle-ci est omniprésente chez Émile Zola qui consacre dans son roman *Thérèse Raquin*, publié quelques années après le texte de Julie de Marguerittes, un chapitre entier à la Morgue, dans lequel il raconte les visites de Laurent qui veut s'assurer que le corps de sa victime, Camille, l'époux de Thérèse dont il est l'amant, y a été déposé. Zola décrit notamment un noyé dont les chairs « molles et dissoutes » sont emportées par l'eau courante du dispositif d'arrosage évoqué plus haut<sup>25</sup>.

La comparaison avec le modèle littéraire, aussi puissant soit-il, pose le problème de l'anachronisme ou de l'achronisme. Julie de Marguerittes est une femme de son temps. Il faut donc croiser son texte avec les rituels funéraires qui structurent l'imaginaire de la belle mort. Sur la très longue durée, la thématique de l'eau a une incontestable dimension funéraire. L'eau est le symbole des deux grands rites de passage, la naissance et la mort. Le bain est « à la charnière de la vie et de la mort<sup>26</sup> ». La toilette du défunt fait partie du rituel funéraire. Il comporte un déshabillage et un lavage du corps. Cette pratique est également habituelle dans le monde anglo-saxon, d'où est issue Julie de Marguerittes<sup>27</sup>. L'écrivain anglais John Ruskin va jusqu'à comparer le filet d'eau qui coule sur les visages des morts exposés

24 Il n'est pas certain que toutes les dalles soient équipées de ce dispositif à cette époque, mais celui-ci est surtout destiné aux noyés. L'installation d'un frigorifique en 1882 met fin à ce système de conservation des corps.

25 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970 [1867], p. 129-134 (p. 131 pour la citation). L'épisode se situe dans la nouvelle Morgue, celle de 1864.

26 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 121 (cité par Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau. L'avènement de la santé à l'âge industriel*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 78).

27 Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, vol. 1, *Du berceau à la tombe. Cycles de carnaval-carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1937-1992], p. 612; Michel Vovelle, « Le Corps montré, le corps caché : le regard des vivants sur le corps du mort de l'ancienne société à nos jours », in Marc Bertrand Ed., *Popular Traditions and Learned Culture in France from the sixteenth to the twentieth century*, Saratoga, Anma Libri, 1985, p. 2; Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, London, Penguin Books, 1988, p. 17-18; Pat Jalland, *Death in the Victorian Family*, op. cit., p. 210-212.

à la Morgue à un baptême<sup>28</sup>. Dans une nouvelle d'Alphonse Daudet sur la Morgue (« Un teneur de livres »), le bruit lancinant de l'eau qui ruisselle ou qui s'égoutte dans la Morgue entre en correspondance avec l'écume de la Seine et l'humidité du climat et « glace » celui qui l'écoute<sup>29</sup>.

D'autres aspects du texte renvoient plus précisément à l'exposition funéraire, essentielle à la mise en scène de la belle mort, et tout d'abord l'assimilation de la mort au sommeil. Dans son travail sur les cimetières en Occident, Jean-Didier Urbain souligne que « l'utilité de la mort-sommeil est [...] de rendre plus aisé [...] le "travail de deuil", travail dont l'aboutissement est l'acceptation de la mort de l'autre<sup>30</sup> ». Le corps ne pourrait plus ; il repose d'abord sur le lit, puis dans la tombe. Apaisée, la mort devient belle et cette beauté s'exprime sur le visage. La tonalité du passage de Julie de Marguerittes est ici plus proche du tableau de Millais que de la scène de Shakespeare, dans laquelle le visage d'Ophélie n'est pas décrit : le teint de l'enfant, son « sourire » esquissé sont autant de correspondances avec le tableau. En effet, le visage clair d'Ophélie se détache sur le fond ; ses yeux sont entr'ouverts. La jeune femme, qui va pourtant mourir, ne donne pas l'impression du désespoir ni même celle de la mort. L'enfant mort, quant à lui, donne l'impression de dormir. Par ailleurs, la pâleur de la peau est ambivalente. Elle n'est pas forcément un signe de mort ou de maladie ; elle correspond aux critères esthétiques du temps, surtout pour les enfants et les jeunes filles<sup>31</sup>.

Le tableau de Millais et le texte de Julie de Marguerittes semblent se répondre ainsi que des échos, tout comme quelques années plus tard les deux poèmes de Rimbaud, « Ophélie » et « Le Dormeur du val<sup>32</sup> ». Quant au masque en plâtre de l'*Inconnue de la Seine*, il correspond à la fois à l'imaginaire habituel de la Morgue et au thème d'Ophélie. La première mention de son existence remonte aux années 1860, mais c'est à partir de la fin du siècle qu'apparaît l'idée selon laquelle il aurait été moulé sur le visage d'une

---

28 John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, London, G. Allen, 1903-1912, vol. XIX, p. 115.

29 Alphonse Daudet, *Contes du lundi*, Paris, Librairie générale française, 1985 [1873], p. 173-177.

30 Jean-Didier Urbain, *La société de conservation...*, *op. cit.*, p. 207-243 (p. 212-213 pour la citation). Sur la notion de « travail de deuil », voir les réflexions de Dominique Memmi, *La seconde vie des bébés morts*, Paris, EHESS, 2011, p. 97-123.

31 Philippe Perrot, *Le corps féminin. Le travail des apparences, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1991 [1984], p. 139-151.

32 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 46-50 et 112 [poèmes écrits en 1870 ; il existe trois versions d'« Ophélie »]. Voir aussi James M. Vest, *The French Face of Ophelia...*, *op. cit.*, p. 181-186.

jeune femme noyée et déposée à la Morgue : le masque devient alors un masque mortuaire<sup>33</sup>. L'écrivain Rainer Maria Rilke raconte l'avoir observé dans la vitrine d'un mouleur dans une rue parisienne. La jeune femme esquisse un sourire et ferme les yeux comme si elle dormait. Pour Rilke, le moulage ne fait que traduire la beauté et la sérénité de la morte : « Le visage de la jeune noyée que l'on moula à la morgue, parce qu'il était beau, parce qu'il souriait, parce qu'il souriait de façon si trompeuse, comme s'il savait<sup>34</sup> ». Le sourire de la jeune femme renvoie alors au sourire de l'enfant de Julie de Marguerittes.

Associée au sommeil, la beauté peut même signifier une forme de sacralité du corps, qui préserve en quelque sorte de la corruption physique. Cette sacralité s'applique particulièrement à l'enfant, parce que, baptisé et encore préservé des atteintes du péché, il symbolise l'innocence, et elle imprègne tout le texte de Julie de Marguerittes. La présence des fleurs en est un témoignage fort : dans le rituel funéraire, si l'offrande de fleurs se généralise au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est plus particulièrement associée aux enfants et aux jeunes filles<sup>35</sup>. L'allusion à la couronne de fleurs blanches posée sur la tête de l'enfant ne renvoie pas seulement à la référence shakespearienne, mais aussi aux pratiques funéraires du temps<sup>36</sup>. La blancheur, c'est l'innocence, la pureté. Dans les lignes qui suivent l'extrait étudié, l'enfant est comparé à deux reprises à un ange. La comparaison revient souvent dans les sources sur la Morgue au cours du siècle, quelle que soit la nationalité de l'auteur. Quelques années plus tard, une gravure représente même une petite fille, Jeanne Moyaux, exposée habillée sur une chaise à la Morgue et entourée par des anges qui prient pour

33 Hélène Pinet, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'*Inconnue de la Seine* », in Emmanuelle Héran, dir., *Le dernier portrait*, Paris, RMN, 2002, p. 175-190; Bertrand Tillier, *La belle noyée. Enquête sur le masque de l'*Inconnue de la Seine**, Paris, Arkhê, 2011.

34 Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966 [1910], p. 72.

35 Régis Bertrand, « Des fleurs pour les morts : aux origines des offrandes florales contemporaines », in *Mort et mémoire, op. cit.*, p. 139-155 et Marie-France Morel, « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *L'esprit du temps*, n° 119, 2001/1, p. 17-38. On renvoie également à Jack Goody, *La culture des fleurs*, Paris, Seuil, 1994 [1993].

36 Celles-ci ont des références chrétiennes et remontent à une prescription du *Rituel romain* de 1614 (Régis Bertrand, « Des fleurs pour les morts... », art. cit., p. 140-142). Voir par exemple l'*Encyclopédie théologique* (Abbé Migne, *Encyclopédie théologique*, Paris, chez l'éditeur, aux ateliers catholiques du Petit-Montrouge, 1845-1849, vol. 15, p. 1191-1192). Il faudrait vérifier si les mêmes recommandations existent chez les Britanniques (anglicans ou non).

elles et semblent la consoler<sup>37</sup>. L'utilisation de la figure séraphique, associée en particulier aux enfants, n'est pas spécifique aux sources sur la Morgue. Elle est un témoignage de la prégnance du christianisme<sup>38</sup>.

Le texte de Julie de Marguerittes se trouve donc à la confluence de plusieurs interprétations possibles. Quant au thème de l'eau, il n'a pas seulement une dimension funéraire. L'eau peut en effet symboliser, dans la mort comme dans la vie, un rapport trouble avec le corps.

## Les variantes : l'eau, la mort et la chair

Si le texte de Julie de Marguerittes s'inscrit incontestablement dans les discours sur la belle mort, la référence à l'eau est profondément ambivalente. Il y a parfois une dimension charnelle dans le rapport entre l'eau et le corps, absente de la description de Julie de Marguerittes, mais très présente dans les sources britanniques qui soulignent ce contact entre l'eau qui coule et les corps exposés.

À la suite d'une de ses visites à la Morgue (peut-être en décembre 1846 ou en juillet 1850), Charles Dickens décrit avec une très grande précision un vieillard « étendu seul sur sa couche froide, un robinet ouvert au-dessus de sa tête grise coulant goutte à goutte sur son infortuné visage jusqu'au moment où l'eau tournait en atteignant le coin de sa bouche, ce qui lui donnait un air sournois<sup>39</sup> ». Quelques années plus tard, l'écrivain irlandais, George Moore, évoque de son côté un cadavre « sur la tête duquel un filet d'eau / Tombait en éclaboussures<sup>40</sup> ». Cette insistance portée sur l'eau qui coule sur les corps témoigne peut-être d'un étonnement par rapport au caractère inédit de cette pratique pour les Britanniques. L'observation est valable pour d'autres visiteurs étrangers. Ainsi, un auteur allemand,

---

37 Musée Carnavalet (Cabinet des arts graphiques), Série Mœurs, PC 135, chemise 2, Pépin, *À la Morgue*, [s. d.] Le corps de la petite fille a été effectivement exposé habillé sur une chaise dans la vitrine (cette pratique visant ici à rendre l'enfant plus facilement identifiable existe également dans le rituel funéraire). Voir aussi Archives de la Préfecture de police, Registre de la Morgue, 1877, n° 45, 5 février.

38 Alain Corbin, « L'emprise de la religion », in Alain Corbin, dir., *Histoire du corps* (sous la direction d'Alain Corbin, de Jean-Jacques Courtine et de Georges Vigarello), vol. 2, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 59-60; Jean-Didier Urbain, *La société de conservation...*, *op. cit.*, p. 395-396.

39 Charles Dickens, *Selected Journalism, 1850-1870*, London, Penguin Books, 1997, p. 196 (l'article dans lequel se trouve cet extrait est publié dans la presse en 1860).

40 George Moore, *Flowers of Passion - Pagan Poems*, New York & London, Garland Publishing, 1978 [1878 pour *Flowers of Passion* et 1881 pour *Pagan Poems*], 2 vol. en 1, p. 9-10 (*Pagan Poems*); Jean C. Noël, *George Moore. L'homme et l'œuvre (1852-1933)*, Paris, Marcel Didier, 1966, p. 55-56. L'écrivain a vécu à Paris entre 1873 et 1880.

Ernst Kossak, qui publie un récit de son séjour à Paris la même année que Julie de Marguerites, évoque la « moustache noire [d'un cadavre masculin], qui, dégoulinant d'eau, entrainé dans le coin de la bouche », ce qui renforce l'impression de rage qui émane de ce cadavre<sup>41</sup>.

La dimension charnelle peut aussi prendre une connotation érotique. Paul Veyriras relève une correspondance étrange entre la visite que l'écrivain Thomas Hardy effectue à la Morgue, lors de son voyage de noces en 1874, et les thèmes de son œuvre, à savoir sa fascination pour les corps féminins ruisselants, autrement dit la triade de l'eau, de la mort et du sexe<sup>42</sup>. Cette association remonterait à un événement précis : en 1856, le jeune Hardy assiste à la pendaison d'une femme à Manchester, par un matin pluvieux, et « éprouve un sentiment trouble et intense à la vue du corps précipité par la trappe, moulé dans ses vêtements trempés ». De ce point de vue, l'Ophélie de Millais est ambiguë<sup>43</sup>. L'abandon du corps, les cheveux déployés, la bouche entr'ouverte rappellent l'érotisme diffus de certains portraits funéraires de femmes. On pense au portrait que fait Paul Delaroché de son épouse en 1845<sup>44</sup>. On retrouve une ambiguïté similaire dans la description précise que fait au milieu du siècle un autre visiteur britannique, Francis Head, auteur de nombreux récits de voyages, de cette eau qui coule sur le visage, la gorge, le cou et les jambes d'une jeune femme dont il vante par ailleurs les formes<sup>45</sup>.

Il faut également souligner la permanence de cette thématique jusqu'à nos jours. Le film du cinéaste anglais Peter Greenaway, *Les Morts de la Seine*<sup>46</sup>, est significatif à cet égard. Il se présente comme un documentaire sur la Morgue inspiré du travail de l'historien Richard Cobb, à partir

41 E. Kossak, *Pariser Stereokopen*, Berlin, Franz Stage, 1855, p. 253.

42 Paul Veyriras, « Visiteurs britanniques... », art. cit., p. 59-60.

43 Le texte shakespearien n'est pas non plus dépourvu d'une dimension érotique, même si celle-ci semble moins forte que dans le tableau de Millais (allusion phallique des « doigts d'hommes morts » pour désigner une plante). Voir à ce propos la note de François Maguin (William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Flammarion, 1995 [1603], p. 483).

44 Louise Vernet sur son lit de mort, 1845, Nantes, musée des Beaux-Arts (Emmanuelle Héran, « Le dernier portrait ou la belle mort », in Emmanuelle Héran, dir., *Le dernier portrait*, op. cit., p. 61-62). Sur ce lien entre sexe et mort, voir Mario Praz, *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977 [1966] et Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité...*, op. cit., p. 40-79. La dimension érotique semble absente de la photographie funéraire, à cette époque tout du moins.

45 [(sir) Francis Head], *A Faggot of French Sticks*, Paris, A. and W. Galignani and C<sup>o</sup>, Baudry's European Library, 1852, p. 126.

46 Peter Greenaway, *Les morts de la Seine*, documentaire franco-britannique en noir et blanc, 1989.



des archives de la basse-geôle (l'autre nom que portait la Morgue sous l'Ancien Régime<sup>47</sup>). Toutefois, le cinéaste prend des libertés quand il s'agit de recréer le lieu. Le décor intérieur est imaginaire : une grande pièce (la Morgue n'est jamais montrée de l'extérieur) avec des tables, bordée de colonnes et de marches. Le greffier de la Morgue et son aide pataugent dans l'eau, comme si le documentaire avait été tourné dans un établissement de bains. Enfin, les cadavres sont interprétés par des acteurs vivants. Ceux-ci sont déshabillés, exposés nus et lavés. L'eau ruisselle sur leur corps. Certains acteurs font des mouvements imperceptibles (respiration, battement de paupières involontaires). L'association quasi érotique du cadavre et de l'eau est un thème cher à Greenaway et rappelle son film *Drowning by Numbers* (1988).

Cette association est absente des sources françaises, lorsque celles-ci décrivent les corps exposés à la Morgue. Zola, qui évoque l'eau à de multiples reprises dans son chapitre sur la visite de la Morgue par Laurent, ne l'emploie que pour accentuer le caractère spectaculaire, voire démoniaque de la thanatomorphose<sup>48</sup>. Certes, rien n'indique qu'il n'existe pas des sources françaises sur la sensualité des corps arrosés de la Morgue. Pour l'heure, notre hypothèse est qu'il y aurait une sensibilité particulière des sources britanniques à l'égard de l'eau qui ruisselle sur les cadavres à la Morgue. Néanmoins, en dehors du cas très précis de la salle d'exposition de la Morgue, on trouve dans les sources françaises une convergence sensuelle entre l'eau et la mort. C'est le cas de l'écrivain Champfleury décrivant l'alliance entre la Seine et la Morgue. La Seine est assimilée à une amante, avec ses grands bras, et les cadavres aux amants. La Seine est jalouse et capricieuse. La Morgue, elle aussi, est féminisée. L'ensemble forme une métaphore de la ville mangeuse d'hommes<sup>49</sup>. Cette comparaison ne disparaît pas avec la sensibilité romantique et semble même connaître un regain à la Belle Époque, dans la mouvance symboliste notamment. Dans la gravure de la couverture d'un recueil de poésies consacrées à

---

<sup>47</sup> À cette époque, la Morgue se situait dans le Grand Châtelet, rive droite (Richard Cobb, *La mort est dans Paris. Enquête sur le suicide, le meurtre et autres morts subites à Paris au lendemain de la Terreur, Octobre 1795-septembre 1801, vendémiaire an IV-fructidor an IX*, Paris, Le Chemin vert, 1985 [1978]).

<sup>48</sup> Le portrait de Camille est significatif (Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 133). Ce chapitre marque un tournant dans l'histoire du roman, entre l'adultère et le crime d'un côté et le remords et le châtement de l'autre. Ce que Laurent voit dans la salle d'exposition est comme les prémisses du calvaire que va devenir son existence dans la suite du roman. Voir Henri Mitterand, *Zola*, t. 1, *Sous le regard d'Olympia*, Paris, Fayard, 1999, p. 572-577.

<sup>49</sup> Champfleury, *Souvenirs des funambules*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 60.



la Morgue, la sensualité de la vision féminine est liée en partie à l'élément aquatique : un ange tire de la Seine (on devine la Morgue à l'arrière-plan) par les cheveux une jeune femme, dont le buste dénudé émerge de l'eau<sup>50</sup>.

En fait, l'alliance de l'érotisme et de l'eau est traditionnelle. D'où la méfiance qu'elle suscite. « Le vieux thème chrétien de l'eau corruptrice et de la propreté suspecte ne cesse [...] de hanter les consciences », souligne Philippe Perrot<sup>51</sup>. Il correspond à la dualité fondamentale du christianisme, la séparation du corps et de l'âme. L'élévation de l'âme, la préparation à la bonne mort ont pour complément la mortification du corps. L'eau, lorsqu'elle est associée à la toilette du corps (vivant), est identifiée à l'amollissement et à la dépravation des étuves, assimilées depuis le Moyen Âge au monde de la prostitution. Le poids de la tradition chrétienne et des traditions populaires suscite des comportements durables. « Les genoux sales sont le signe d'une fille honnête », aurait affirmé le professeur Paul Brouardel, dans ses conférences de médecine légale à la Morgue, selon Sigmund Freud, qui fut l'un de ses auditeurs. Ce dernier ajoute que « la propreté corporelle s'associe davantage au vice qu'à la vertu<sup>52</sup> ». Les vertus de la crasse sont louées en milieu rural. Pour le Flaubert du *Dictionnaire des idées reçues*, l'odeur des pieds est « signe de santé<sup>53</sup> ». Finalement, le thème d'Ophélie montre la difficulté de saisir toutes les dimensions d'un texte. Elle est l'ultime démonstration de la variété et des ambivalences de l'imaginaire de la mort.

50 Angelin Ruelle, *Les chansons de la Morgue. Poésies*, Paris, Léon Vanier, 1890. On trouve des passages érotiques dans un autre recueil poétique, où la Seine est tantôt un amant vigoureux, tantôt une sorte de lit dans lequel se « tremousse » et « simule » le cadavre d'une jeune femme (Jules Affoux, « Destin » et « Le gaffeur », in *Poèmes de la Morgue et cantiques parisiens*, Paris et Limoges, Henri Charles-Lavauzelle imprimeur, 1892, p. 11-12 et p. 48). Il faudrait élargir la perspective à la représentation des cadavres féminins dans les faits divers.

51 Philippe Perrot, *Le corps féminin...*, *op. cit.*, p. 28-39; Jean-Pierre Goubert, *La conquête de l'eau...*, *op. cit.*, p. 78.

52 Freud a fait un séjour universitaire à Paris en 1885-1886, pendant lequel il a suivi en particulier les conférences de Charcot. Voir Sigmund Freud, « Préface », in John Gregory Bourke, *Les rites scatologiques*, Paris, PUF, 1981 [1891; 1913 pour la préface de Freud], p. 31-32 (cité par Philippe Perrot, *Le Corps féminin...*, *op. cit.*, p. 29). L'écrivain Jules Claretie fait dire à un employé de la Morgue qu'il reconnaît, parmi les cadavres, les « habituées de bals publics » et les « coureuses » à leurs « pieds propres » (*L'accusateur. Roman parisien*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 92).

53 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Napoli, Liguori, Paris, A.-G. Nizet, 1966, p. 103.

Petites gouttes dans le flot des représentations collectives, les mots de Julie de Marguerittes accréditent l'importance du mythe d'Ophélie, si britannique et si occidental à la fois, dans la culture contemporaine de la mort. Celui-ci perdure (*mezzo voce*?) au xx<sup>e</sup> siècle, à l'exemple de *l'Inconnue de la Seine* qui devient à son tour un véritable mythe dans la littérature et la photographie dans l'entre-deux-guerres ou de la scène du film d'Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958), dans laquelle Madeleine se jette dans les eaux de la baie de San Francisco, tout à côté du *Golden Gate Bridge*<sup>54</sup>.

Cet article n'avait pas d'autre prétention que celle de la curiosité et n'a fait qu'effleurer la richesse des pistes possibles. La littérature immense (voire l'iconographie) sur le thème d'Ophélie mériterait d'être étudiée en profondeur, de même que l'ambivalence de cette mort si proche de la vie, la piste biographique ou encore les dimensions religieuse<sup>55</sup> et anthropologique. N'a pas vraiment été abordée non plus l'influence du genre sur la vision de la mort.

Pourtant, ce jeu de références et ces pistes ne suffiront sans doute pas à réduire le mystère des sensibilités individuelles face à la mort. L'écrit n'est le plus souvent que la surface de ce qui est pensé, ressenti. Et l'horizon de l'historien est borné par ses propres interprétations : l'histoire s'arrête où commence la rêverie.

---

54 Cette référence n'est pas anecdotique. C'est précisément cette scène qui nous a permis de songer au rapprochement entre Ophélie et le texte de Julie de Marguerittes.

55 À vrai dire, on ne sait pas quelle est la religion de Julie de Marguerittes (celle-ci semble croyante). Par ailleurs, son père serait d'origine juive, ce qui pose la question de l'influence de la culture juive dans les représentations de la mort de l'auteure.

LA MORT D'OPHÉLIE  
TABLEAU COMPARATIF

(Les mots employés dans les deux versions sont en caractères gras, même si les traductions sont différentes)

**W. Shakespeare**, *Hamlet*, Paris, Flammarion, 1995 [1603], Acte IV, Scène 7, p. 347-348 (traduction de François Maguin).

La reine parlant d'Ophélie qui vient de se suicider en se noyant dans une rivière.

« There is a willow grows askant the brook,

That shows his hoary **leaves** in the glassy **stream**.

Therewith fantastic garlands did she make  
Of crow-**flowers**, nettles, **daisies**, and long  
purples,

That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers  
call them.

There on the pendent boughs her **crownet  
weeds**

Clamb'ring to hang, an envious sliver  
broke,

When down her **weedy** trophies and  
herself

Fell in the weeping brook. Her clothes  
spread wide,

And mermaid-like awhile they bore her  
up,

Which time she chanted snatches of old  
lauds,

As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued

Unto that element. But long it could not  
be

Till that her garments, heavy with their  
drink,

Pull'd the poor wretch from her melodious  
lay

To muddy death. »

**J. de Marguerites**, *The Ins and Outs of Paris; or, Paris by Day and Night*, Philadelphia, W. Smith, 1855, Ch. xx, « The Pont Neuf, the Morgue, and Notre Dame » (les pages 269-274 sont consacrées à la Morgue), p. 270 (traduction de Vanessa Guignery).

À propos d'un petit garçon noyé accidentellement dans une rivière et exposé à la Morgue. L'auteure raconte ensuite l'attente et les réactions de ses parents (p. 270-271).

« It is the corpse of a little child, so round, so fair, so fresh it looks. See in the long matted tresses of its flaxen hair is still tangled a **crown** of **daisies**, which, sitting by some **stream** the happy heedless child had woven. The waters have washed away most of the **flowers**, but the ringlets are so entwined within the stems and **leaves**, that they still bind the fair cold brow, as when it was warm and bright. Its little hand, too, convulsively closed, has some faded **flowers** and **weeds** within its grasp. A smile is on his lips, his sleep is dreamless [...]. »

« Il est un saule qui pousse en travers du ruisseau

Et mire ses **feuilles** grises à la glace de l'**onde**.

Elle en prit pour tresser de fantasques guirlandes

D'**œillets des près**, d'orties, de **pâquerettes** et de ces longues pourpres

Que les bergers hardis nomment plus grossièrement

Mais que nos froides vierges disent doigts d'hommes morts.

Là, quand, aux branches pendantes, ses **couronnes fleuries**

Elle grimpa suspendre, un jet envieux céda

Et ses trophées **champêtres** tombèrent avec elle

Dans le ruisseau en pleurs. Sa robe s'est déployée,

Et telle une sirène l'a portée un moment,

Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux cantiques,

Comme si elle n'avait pu mesurer sa détresse,

Ou telle une créature qui est vouée de naissance

À cet élément. Mais ce ne put être long,

Et bientôt ses habits, lourds de ce qu'ils buvaient,

Tirèrent la pauvre de son chant mélodieux

Vers une mort boueuse. »

« Ceci est le cadavre d'un petit enfant, tout en rondeurs, le teint clair et frais. Voyez comme dans les longues boucles emmêlées de sa chevelure blonde est toujours enchevêtrée une **couronne de pâquerettes** que l'enfant heureux et insouciant avait tressée, assis près d'un ruisseau. Les **eaux** ont emporté la plupart des **fleurs**, mais les frisettes sont tellement entrelacées autour des tiges et des **feuilles** qu'elles ceignent toujours le front froid et pâle, comme lorsqu'il était chaud et lumineux. Sa petite main, fermée par une convulsion, enserre aussi quelques **fleurs** et **herbes** fanées. Ses lèvres dessinent un sourire, son sommeil est dénué de rêves [...]. »